



Causa familiar,  
efeito de estranheza:  
*Inácio*, de  
Lúcio Cardoso<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Parte do resultado da pesquisa, agora publicado, integrou o artigo “Apontamentos sobre a inquietante estranheza de *Inácio*”, *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v.28, n. 39, (jan.-jun. 2008).

^  
Elizabeth da Penha Cardoso

^  
**RESUMO**

Nas confluências entre o literário e o psicanalítico, o artigo se propõe a apontar a maneira pela qual Lúcio Cardoso constrói a inquietante estranheza de *Inácio*.

^  
**ABSTRACT**

In the confluences between literature and psychoanalysis, the article is proposed to point to the way for which Lúcio Cardoso builds the *uncanny* of *Inácio*.



## PALAVRAS-CHAVE

Lúcio Cardoso - *Inácio* -  
literatura e psicanálise -  
o estranho



## KEY WORDS

Lúcio Cardoso - *Inácio* -  
literature and psychoanalysis -  
*uncanny*

## AS FACES DO ESTRANHO EM *INÁCIO*

Em 1944, Lúcio Cardoso (1912 – 1968) publica a novela *Inácio*, na qual o narrador, Rogério, é um jovem febril entre a atração e a repulsa de reencontrar o pai (Inácio) nos antros da Lapa carioca. Enquanto essa dúvida persiste, ele acaba se deparando com a mãe morta (Stela). Envolvido numa série de coincidências, empreende uma espécie de investigação sobre a vida de Stela, mobilizando várias personagens que conviveram com ela no passado, inclusive Inácio e o amante (Lucas). Rogério, no último parágrafo, revela ter ocupado as páginas precedentes com suas memórias recentes, as quais contextualizam sua atual condição de interno num sanatório para pessoas com transtorno psíquico. Muito dependente do pai, acaba focando a história na mãe e ao apoiar sua narrativa pessoal na iminente compreensão sobre Stela, o narrador afirma, num ato



paradoxalmente lúcido, que só é possível saber de si por meio da compreensão do outro. Dessa perspectiva, percebe-se que o jovem constrói uma história para representar os acontecimentos vividos, no entorno das configurações de Stela e de Inácio, geradoras de uma inquietante estranheza.

O *estranho*, ao qual me refiro, é a tradução que *unheimlich*, conceito freudiano, recebeu no Brasil; em espanhol, optou-se por *lo ominoso*, poderia ser também *sospechoso*, *siniestro*; em francês, *l'inquiétante étrangeté*, e em inglês preferiu-se *uncanny*. Em artigo de 1919, o psicanalista empreende descrever o conceito de *unheimlich* por duas vias, uma linguística, em que perfaz uma análise do uso dessa expressão em diversas línguas, e outra relacionando inúmeros casos e exemplos. *Unheimlich* é a palavra em alemão para o oposto de *heimlich*, doméstico, familiar, nativo. Portanto, *unheimlich* significa estrangeiro, não familiar, estranho. A mais notável observação linguística de Freud é sobre a ambivalência da palavra. Usada para descrever algo que causa estranheza, ela traz em sua grafia, e em seu sentido, o familiar, pois *unheimlich* não é apenas desconhecido e assustador, ele remete a algo doméstico, reconhecível, vivido, memorável, porém estranho. Assim, todas as traduções, nas várias línguas, buscaram termos que representassem “o efeito de estranheza que atinge as coisas conhecidas e familiares, tornando-as motivo de ansiedade”, como afirma Cesarotto (1996, p. 113).

O melhor exemplo freudiano é um pouco brusco, no entanto eficaz: os órgãos sexuais são tão *heimlich* (íntimos) que viram segredos, são ocultados com rigor e método até se tornarem *unheimlich*, estranhos, misteriosos, miraculosos. “*Heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*” (FREUD, *O estranho*, 1919/1996, ESB, Volume 22, p. 224).

Psicanaliticamente, o nó do texto freudiano está no recalque: “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão” (FREUD, *O estranho*, 1919/1996,

ESB, Volume 22, p. 258).<sup>1</sup> Ou, como explica uma das intérpretes do texto de Freud: “Digamos que o aparelho psíquico recalca processos e conteúdos representativos que não são mais necessários ao prazer, à autopreservação e ao crescimento adaptativo do sujeito pensante e do organismo vivo. Entretanto, em certas condições, esse material recalçado, ‘que deveria ter permanecido escondido’, reaparece e provoca a sensação de sobrenatural” (KRISTEVA, 1994, p. 193).

Entretanto, não é apenas a porção psicanalítica que nos interessa nesse trabalho de Freud, mas também suas interações com a literatura para estabelecer o conceito. Leitor e escritor, o médico vienense lança mão da tradição literária em múltiplos momentos de seus escritos, nos quais encontramos Shakespeare, Dostoiévski, Schelling, entre outros. Seu postulado mais famoso — complexo de Édipo — é devedor inafiançável de Sófocles. Para tratar do estranho, apoia-se em Hoffmann e em seu conto “O homem da areia”.<sup>2</sup> Aqui faremos o caminho inverso, pois não será a teoria

---

1 Explicação que, como o próprio Freud alude, nos remete à noção de Schelling, que vê o “estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz”.

2 A paixão de Freud pela literatura fez com que esta estivesse presente em vários de seus textos, os quais começaram um fértil encontro entre as duas disciplinas: literatura e psicanálise. No entanto, não se pode deixar de notar que em alguns momentos Freud utiliza a obra literária como simples caso clínico, transformando-a em instrumento argumentativo para suas teses. Assim, muito do conteúdo artístico se perde para dar lugar ao aspecto “clínico”, pouco elucidando sobre o literário. Outras vezes a obra ficcional pode aparecer manipulada para ilustrar o psicanalítico. A citação de Freud à novela de Hoffmann, “O homem de areia”, em seu texto sobre o estranho é um exemplo do segundo caso. Apesar de não ser objetivo de Freud organizar uma análise literária do texto de Hoffmann, é digno de nota o tratamento que ele dispensa ao literário em nome de sua argumentação. O leitor de Freud que tiver a curiosidade de ler a novela de Hoffmann se surpreenderá com a versão apresentada por ele e, especialmente, se inquietará com a eleição dos elementos que o psicanalista destaca e omite na novela. Hélène Cixous, em “Prénoms de Personne”, comenta que é necessário ler os dois homens de areia, o de Hoffmann e o Freud, para perceber o que desliza de um para o outro. Apenas para indicar a complexidade das questões envolvidas aqui, apontarei alguns elementos que são essenciais para o texto ficcional e que o psicanalista simplesmente não menciona ou cita de forma muito superficial. É o caso da não revelação do início epistolar da novela; das intervenções de Freud, ora restituindo o fantástico ao racional, aparentemente com a intenção de eliminar a dúvida, repetindo com insistência que não há “nenhuma dúvida”. Para ele, por exemplo, Coppola e Coppelius são claramente a mesma pessoa. Ora o psicanalista estabelece relações

apoiando-se no ficcional, e sim a ficção solicitando os conceitos psicanalíticos a fim de ampliar os limites da interpretação da novela, sem deixar de reconhecer que o outro saber também se beneficia, pois tem suas premissas mais uma vez confirmadas, especialmente por estar em questão um narrador em primeira pessoa que sustenta o estranhamento continuamente, pois é suscetível até ao papel de parede de seu quarto.

Nos três últimos parágrafos de seu artigo, sobre *o estranho*, Freud conclui que o sentimento de estranheza na ficção está ligado, primeiro, ao posicionamento do narrador, pois o leitor precisa estar próximo do ponto de vista da personagem que sente o sinistro, e, segundo, aos recursos literários elencados para estabelecer o estranhamento, que devem sustentar esse sentimento incessantemente, sem alívio.<sup>3</sup>

O agudo incômodo de Rogério diante do que deveria ser familiar o domina por completo e não cessa de ser representado. Desde seu sobrenome, que guarda algo de fantasmagórico: Palma, retirado o P resta alma, e é bem a característica íntima dessas personagens

---

inexistentes no texto. Por exemplo, quando diz que, na última cena, a atenção de Clara é atraída por uma personagem que avança pela rua, dando a entender que ela se refere a Coppelius, quando na novela de Hoffmann ela apenas vê um arbusto. Outro ponto a ser destacado é a pouca ou quase nenhuma atenção de Freud para o núcleo feminino da novela: a mãe e a babá de Natanael, Clara, sua noiva, e, especialmente, Olímpia, a boneca. Alguns leitores de Freud e de Hoffmann vêm discutindo sobre o assunto de maneira instigante e proveitosa para as duas disciplinas. Ver KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, tradução de Maria Carlota Gomes; CESAROTTO, Oscar. *No olho do Outro*. São Paulo: Iluminuras, 1996; CIXOUS, Hélène. *Prénoms de personne*. Paris: Editions du Seuil, 1974; MONTIEL, Luis. Sobre máquinas e instrumentos (II): el mundo del ojo en la obra de E.T.A. Hoffmann. In: *Asclépio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, v. LX, n. 2, julio-diciembre 2008, p. 207-232; REQUENA, J. Gonzalez. Emergencia de lo siniestro. In: *Trama y fonfo*, 2, p. 51-77.

3 Para exemplificar sua tese o psicanalista recorre ao conto de Hauff. “[...] por que é que a mão decepada na história do tesouro de Rhampsinitus não tem o estranho efeito que a mão cortada tem na história de Hauff. [...] A resposta é fácil. Na história de Heródoto, os nossos pensamentos estão muito mais concentrados na astúcia superior do chefe dos ladrões, do que nos sentimentos da princesa. A princesa pode muito bem ter tido uma sensação estranha, na verdade provavelmente caiu desmaiada; mas *nós* não temos tal sensação, pois nos colocamos no lugar do ladrão, e não no lugar dela. [...] FREUD, *O estranho*, 1919/1996, ESB, Volume 22, p. 268.

que o narrador apresenta. Ao observar os significados dos primeiros nomes, vê-se que Rogério é aquele que conquistou a fama por meio da lança e Inácio é o que vem do fogo, ardente, feroso (AZEVEDO, 1993). No meio do livro, Rogério, ensimesmado, perdido em seus pensamentos e planos, procura por Inácio em todas as frestas da Lapa. Está desesperado para encontrá-lo e começa a compará-lo com os pobres mortais que povoam a rua. Inácio era poderoso e insubstituível. Até que Rogério admite adorá-lo como a um deus e concretiza as referências inscritas em seus nomes:

Não direi que tenha escolhido um ídolo de cera, e muito menos de ouro, mas ao pensar hoje no que me atraía tanto naquele homem, encontro, entre vários elementos que os meus olhos o transformavam num paradigma de perfeição, **uma lembrança longínqua do fogo, como se já tivesse sido experimentado pelas chamas. [...] o aspecto de boneca que Inácio apresentava, sua pele semelhante à louça experimentada, era do fogo que ele o extraía. Não sei por que essa idéia bizarra não me causava nenhum susto.** Farto de caminhar, regressei afinal para casa. Toda a escuridão do mundo parecia se ter concentrado na minha alma. 'Não direi uma palavra a ninguém', pensava. '**Armar-me-ei com meu punhal** e, se insistirem, tirarei a vida de alguém'. Eram esses meus planos finais (CARDOSO, 2002, p. 99, grifos meus).

Já o nome de Lucas Trindade abarca referências mais cristãs. O Trindade sugere a Santíssima Trindade — O Pai, O Filho e O Espírito Santo —, reforçando a ligação com Lucas, autor do Terceiro Evangelho do Novo Testamento. Lucas, o autor bíblico, recebeu por missão escrever a história do nascimento, vida e morte de Cristo representando-o como defensor dos pobres, dos fracos e dos excluídos, principalmente crianças e mulheres. As menções a elas são inúmeras e exultantes, conta sobre episódios da vida de Ana, de Isabel, das acompanhantes dos apóstolos, de Maria, de Marta de Betânia, e destaca Maria, mãe de Jesus. O evangelho segundo Lucas valoriza a mulher e sua participação na vida de Cristo. Assim como Lucas Trindade, de Lúcio, tem como principal função contar uma versão dos fatos que redima Stela de todos os

erros e a pinte como santa. Ele próprio é considerado santo por Rogério. As ligações de Lucas com a tradição bíblica, imbuído da missão de matar Inácio e vingar a sua boa e bela Stela, colocam-no ainda mais antagonístico ao seu inimigo, pois Inácio é a figuração do demoníaco, conforme veremos a seguir, num outro traço da presença do estranho na novela de Lúcio Cardoso.

O nome de Stela também está vincado pela experiência do narrador. Além de sua relação com estrela, objeto brilhante, com luz própria, inatingível e celestial, conotando a admiração que essa mulher desperta em seus observadores, Stela também guarda o anagrama de tela. E é, justamente, a representação de Stela num quadro pintado por Lucas que causará forte impressão em Rogério. Soma-se a isso a sonoridade do nome Stela indicando EX-TELA, e remetendo ao surto de Inácio destruindo a fachadas o quadro, última imagem da mãe do narrador.

A passagem do retalhamento do quadro também indica (“Seu furor era tão insensato, tão idêntico ao meu”) outro recurso igualmente desenvolvido em *Inácio* e que é marca do estranho: o duplo. Rogério se vê ora como duplo da mãe, ora como duplo do pai, e frequentemente visualiza os parentes multiplicados. A própria natureza do duplo permite a Rogério espelhar-se na mãe e no pai, pois é justamente a capacidade de, ao mesmo tempo, ser idêntico e diferente ao “original”, que torna o duplo fascinante, provocando reações extremas, se concordarmos com Kepler (1972).

Além do retrato, Stela está multiplicada nas diferentes versões de Lucas (Stela como doce e meiga dona de casa injustiçada), Violeta (Stela como a prostituta mais cruel do Rio do Janeiro) e Inácio (Stela adúltera), em seu corpo morto, além de ecoar em Violeta e Duquesa, quando estas querem se fazer passar pela mãe de Rogério. Outro indício da duplicidade entre Stela e Rogério é a semelhança entre seus olhos, como insistem Violeta e Lucas. Aliás, Lucas é quem mais sente a presença de Stela em Rogério e passa a perseguir o jovem como forma de aliviar seu luto pela mulher amada. “Gosto de seus olhos. São exatamente os dela, sabe? E é tão bom poder encontrar ao menos um raio de luz do que nela foi

vivo!” (CARDOSO, 2002, p. 80<sup>4</sup>).

Citando as pesquisas de Otto Rank, Freud (1919) estabelece a associação entre o duplo e o estranho, afirmando que a duplicidade primeiro surge como negação da morte, para depois anunciá-la. Vendo a mãe em todas as partes, Rogério a faz viva e se mantém vivo. Para descrever os meandros psíquicos da visão do duplo, Cesarotto (1996, p. 122) articula que “perante a ameaça de aniquilação, esta operação potencia uma sobrevivência fictícia, não obstante o inevitável. A duplicidade é a tentativa ilusória de superar, pela via do excesso, o nada ao que somos condenados”.

No entanto, durante toda a novela, Rogério nega essa aparência similar ao feminino (repúdio da castração?) e deseja ser como o pai. Ele afirma seu plano de tornar-se um Inácio e perfaz o ritual de transformação. Providencia vestimentas, passa a beber e a frequentar os mesmos antros, e quer repetir a mesma marca registrada de Inácio: rir de tudo, “rir positivamente dentro da comédia; rir com crueldade e consciência, rir até o último dia, até o dia do Juízo Final...”, explica o filho ao pai, quando este pergunta o que “lhe agrada tanto na minha pessoa?” (p. 112). Nesse sentido, uma cena curiosa é o primeiro encontro entre Rogério e Lucas. Ambos esperavam encontrar Inácio, ou no mínimo alguém muito parecido com ele. Depois de refeitos da mútua decepção, Lucas sentencia ironicamente: “Talvez que dentro de cinco anos o senhor se assemelhe ao que eu imaginava. As pessoas se corrompem tão depressa!” (p. 41).

Percebe-se que a configuração do duplo é importante no desenho do livro de *Inácio*. Talvez por isso esteja presente até na organização do enredo. A narrativa sobre o (des)encontro familiar dos Palma está dividido em 21 capítulos e se dá nos múltiplos de sete — número cultuado por sua mística e envolto por milenares “coincidências”, sete pecados capitais, sete livros do Velho Testamento, sete sacramentos, para ficarmos em poucas referências

---

4 Doravante, todas as vezes que uma referência à novela *Inácio* aparecer no corpo do texto, esta virá entre aspas, mas, para evitar repetições, não haverá indicação da edição, que será sempre a de 2002, da Civilização Brasileira.



ao número na tradição católica, à qual Lúcio Cardoso não era indiferente. Então, temos na sétima parte da novela a cena na qual Rogério revê a mãe e, no capítulo 14, ele encontra o pai pela primeira vez. A multiplicação do número sete é mais um jogo de espelhamento de atos e personagens criando duplos, um eficiente elemento gerador de *unheimlich*.

Cabe ressaltar que dez anos depois, com a publicação de *O enfeitado*, várias relações especulares entre os membros da família Palma são estabelecidas, dando continuidade ao jogo de duplos iniciado com *Inácio*. Em 1944, Rogério procura Inácio; em 1954, Inácio busca Rogério por toda a cidade do Rio de Janeiro. Na primeira novela, Rogério vive em pensões e Duquesa, a proprietária usurária, é marcante com sua configuração sinistra; em *O enfeitado*, Inácio também vive em uma pensão barata administrada por duas irmãs, Cecília e Malvina. A estranheza do lugar e de suas proprietárias incomoda Inácio, que discorre detalhadamente sobre o ambiente e as figuras da pensão para caracterizar o alto nível de estranheza que o cercava. Enquanto Rogério é perseguido por Lucas, que o ameaça de morte, Inácio é igualmente encurralado por Sargento. No livro de 1944, a busca de Rogério por Inácio o levou até Stela, que termina por ser sua outra obsessão, junto com o reencontro com o pai; em 1954, a procura por Rogério leva Inácio até Adélia. A moça toma o lugar de Rogério nas ideias diabólicas de Inácio. Aqui ressalta-se a centralidade do feminino nos destinos dessas personagens.

Outro exemplo é a cara de boneca, de cera, que Rogério identifica no pai que se repete nele, quando Inácio o reencontra e o observa rapidamente, antes de sua fuga: “Vi que se tratava de um rosto pálido, um desses rostos de cera que as madrugadas compõem em longos meses de trabalho e intimidade” (CARDOSO, 2002, p. 225). Durante toda a sua narrativa, a qual ele chama de confissões e memórias, Inácio insiste em ver semelhanças entre ele e o filho e afirma constantemente que Rogério é uma prolongação de sua vida. “Esse filho que eu próprio abandonara, este ser que nascera da minha carne e que eu deixara entregue ao anonimato das ruas, continuaria a minha legenda” (CARDOSO, 2002, p. 228). Como um autêntico duplo, Rogério deveria viver por e como Inácio. “Quero

o seu coração, quero o seu coração vivo e quente, com todas as energias da mocidade” (CARDOSO, 2002, p. 277). Mas mesmo Inácio reconhecia que a verdadeira semelhança de Rogério era com Stela: “No entanto, devo explicar que não é comigo que ele se parece, e sim... com ela” (CARDOSO, 2002, p. 240). Por fim, se repete a escrita memorialística e confessional, em ambas as novelas, primeiro Rogério narra suas experiências, depois Inácio.

## 2. A ESTRANHA FAMÍLIA DE ROGÉRIO

Quando Rogério, com 19 anos, reencontra a mãe, ela está morta. O jovem não esperava vê-la e choca-se com a cena. Stela é o que estava esquecido e não deveria emergir, mas veio à tona. Seu surgimento inesperado é uma versão literária do retorno do material recalcado, definição psicanalítica de estranho: “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão” (FREUD, *O estranho*, 1919/1996, ESB, Volume 22, p. 258).

A associação do feminino com o estranho se dá no âmbito da alteridade.<sup>5</sup> Trata-se aqui da mulher como o elemento que nega, que está em desacordo, apontando constantemente a necessidade e a existência de uma outra via.

Para Rogério, a condição materna de outro desconhecido e esquecido é tão intensa que o reencontro com Stela é um choque, algo nunca esperado, ao contrário do reencontro com o pai, constantemente em seu horizonte. É esse não pensar e não falar sobre Stela, até o reencontro promovido por Lucas, que permite a analogia com o material recalcado e a maneira como o primeiro encontro

---

5 Pensando a questão do *estranho* e a feminilidade, Neusa Santos Souza afirma: “Norma de um lado, feminino do outro. A norma é sempre o masculino, o fálico, o adulto, o europeu. O feminino é o excedente, a desmesura, o que não se deixa reduzir, o que, com a norma, não tem medida comum” (SOUZA, 1998, p. 160).

se dá — sem ser esperado e com a mãe defunta — ambienta a experiência do estranho “como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz” (FREUD, *O estranho*, 1919/1996, ESB, Volume 22, p. 258, citando Schelling).

A visão do cadáver, por si só, já garante a sensação de estranheza e grande perturbação para os vivos. Cesarotto considera que “um cadáver exemplifica como o mais familiar pode-se tornar exótico. Trata-se de um corpo humano, certamente, mas a ausência do sopro vital o converte em algo diferente” (CESAROTTO, 1996, p. 119). Um cadáver de mulher e da própria mãe estimula ainda mais inquietação, pois condensa o começo e fim da vida numa única imagem. Já Freud evocará a lembrança do órgão sexual feminino como “estranhamente aflitivo”, pois representaria a “entrada para a antiga terra natal” (FREUD, *O estranho*, 1919/1996, ESB, Volume 22, p. 250). E Kristeva observará que uma mulher morta presentifica, simultaneamente, o último ato e a origem de tudo, visões que “nos absorvem e nos constituem para nos afligir quando voltam” (KRISTEVA, 1994, p. 194).

Sobre os aspectos dos desvãos femininos percorridos por todos nós na hora de vir ao mundo, cabe notar a configuração do espaço, formado por corredores labirínticos, frestas e buracos, para abrigar o reencontro de Stela e Rogério.

Ao chegarmos diante de uma das portas — uma das inúmeras portas que davam para o corredor [...] Achei-me de súbito num quarto exíguo, ainda pior iluminado do que o corredor e mobiliado apenas com uma cama de ferro, um banco de madeira e um cavalete de pintor [...] reinava em toda a casa um perfeito silêncio [...] Tentei distinguir algum som, mas realmente nada se ouvia. Aproveitei então a oportunidade para examinar o quarto mais detidamente. Na verdade, não se tratava de um quarto, mas de um simples desvão, como existem tantos em casas antigas e excessivamente grandes, resultado sem dúvida de um traçado não muito exato, e que é utilizado para depósito ou despensa. Aquele não servia para coisa alguma, pois, além de muito estreito, era excessivamente escuro. [...] Olhei para cima: de fato, a uma certa altura, via-se um pequeno orifício, rasgado sobre um papelão que devia encobrir uma fenda ou

outra coisa parecida. [...] Alcancei o pequeno buraco com dificuldade e olhei: no princípio não distingui nada, pois o quarto estava envolto em quase completa obscuridade. Mas fui me acostumando aos poucos e, afinal, percebi que se tratava de um aposento maior do que aquele que eu estava [...] Mas o que prendeu minha atenção, e quase me arrancou um grito involuntário, foi o fato de que, sob uma luz excessivamente baixa e coberta com um papel verde, estava uma mesa onde repousava um cadáver. [...] Acompanhei o homem e, ganhando de novo o corredor, fomos para diante de uma segunda porta, sem nenhuma dúvida a do quarto em que se achava o cadáver. Estava apenas cerrada, pois Lucas empurrou-a mansamente, convidando-me a entrar, com um gesto. Um cheiro adocicado e estranho de flor de laranjeira estonteou-me no primeiro instante. Além do mais, eu não via coisa alguma, pois a luz baixa como que fazia incidir toda a sua parca claridade sobre a morta coberta com um lençol (CARDOSO, 2002, p. 51-54).

O vocabulário escolhido — portas, frestas, escuridão, corredor, passagem — reedita o nascimento pelo avesso, o retorno à casa primeira. O sentido contrário está não apenas na direção, mas também na finalidade, pois o término do transcurso não leva à vida de um filho, mas a uma mãe morta.

Diante do corpo da Stela, Rogério fica incrédulo. “Realmente, parecia-me um sonho, um prolongamento da febre que me devorava durante tantos dias. Sem dúvida, vogava num oceano sem formas. Mas não, a realidade estava ali, uma tremenda nítida realidade” (p. 56). O susto de estar frente a frente com o familiar inesperado criou uma cisão. “Um corte cinde o tempo, estabelecendo um ‘antes’ e um ‘depois’. A partir daqui, o que era entranha torna-se estranho” (CESAROTTO, 1996, p. 116).

A partir desse ponto, Stela assume a figura de uma espécie de ser sobrenatural, ludibriadora da morte e possuidora de alto poder de manipulação e destruição. Afinal, ela parece viva nas descrições de Inácio, Lucas e Violeta.

Os poderes de vencer a morte e de assumir várias personalidades diferentes durante a vida são creditados aos vampiros, conhecidos

pela sensualidade transgressiva e irresistível (CARROL, 2000, p. 245), assim como Stela: “vivíamos todas abafadas pelo sucesso de Stela. Quando entrava na sala, ninguém mais olhava para nós. Parecia um astro, cintilava coberta de jóias [...] Sua alma era um caos onde reinavam apenas frieza e egoísmo” (p. 76).

O encanto de observar Stela era tão devastador que diante de seu quadro, Inácio, não satisfeito em abandoná-la sem recursos e de relatar a versão do adultério para seu filho, decide destruir também a tela em que Stela estava projetada. Seu ódio pelo ato transgressor da mulher (suposto adultério) não cessa enquanto não faz Stela desaparecer. Cohen (2000, p. 33) ressalta que o extermínio do monstro é justificável segundo seu poder de destruição. Ora, a fúria de Inácio testemunha a força de Stela e de sua insatisfação.

Mas se habitualmente, nos contos sobre vampiros, é o homem quem inicia a mulher à vida eterna condenada às trevas, em *Inácio* o roteiro se inverte, pois foi Stela quem converteu o marido ao mundo dos mortos-vivos. Com seu ato transgressor, metaforizado pelo adultério, Stela expulsa Inácio Palma de seu paraíso burguês e o transfigura em demônio.

A cuidadosa configuração de Inácio como ser satânico estabelece diálogo com o tema do demoníaco, presente na tradição literária mundial. Para mencionar os mais emblemáticos, pode-se lembrar Le Sage (*O diabo coxo*, 1707), Goethe (*Fausto*, 1806), Dostoievski (*Irmãos Karamazov*, 1866), além da recorrência temática do mal nas obras de Bernanos, Baudelaire, Julien Green, Nietzsche e Kierkegaard, aliás leituras realizadas por Lúcio Cardoso. No pós-guerra, poder-se-ia citar Thomas Mann (*Doutor Fausto*, 1947), Fernando Pessoa (*Primeiro Fausto*),<sup>6</sup> Paul Valéry (*Mon Faust*, 1946), Orson Welles (*Time runs*, 1950), Julien Green (*O inimigo*, 1954) e Guimarães Rosa (*Grande sertão: Veredas*, 1956). Em *Inácio*, não podemos esquecer que Lúcio Cardoso, tradutor de *Drácula, o homem da noite* (1897), de Bram Stoker, e de *O livro de Jó* (Velho Testamento), essa

---

6 Pessoa iniciou sua escrita do *Primeiro Fausto* em 1908 e a estendeu até a década de 1930. A primeira publicação de 90 poemas dessa obra aconteceu em 1952, por Eduardo Freitas da Costa, primo do poeta, mas a edição brasileira do pesquisador Duílio Colombini, de 1986, alargou a obra para 231 poemas (PESSOA, 1986).

tradição é retomada.

Inácio é um tipo de agente de Satã, aquele que, embora inserido no rebanho dos fiéis, secretamente trama para a sua perdição (NOGUEIRA, 2002). Algumas de suas características, como o poder da adivinhação e realizações mágicas, sua vestimenta peculiar, sua juventude eterna ou o fato de ser inominável ou o de contaminar as pessoas que o cercam com uma forte sensação de frio, permitem a inserção de Inácio no quadro das personagens que representam o Demo.<sup>7</sup>

O certo é que suas possibilidades causavam-me uma singular fascinação, isto é, sua facilidade, seu poder de arrancar as coisas do vazio, de produzir tudo como um feiticeiro com sua varinha, como alguém que faz explodir um fogo de artifícios... Devo declarar também que, nele, uma das qualidades que mais me impressionavam era a sua capacidade de transfiguração [...] (CARDOSO, 2002, p. 109).

Tais habilidades perturbam o narrador desde o começo da novela, alimentando dois desejos antagônicos de Rogério: o anseio e o temor em relação a Inácio. O jovem pensa que Inácio reaparecerá e desenvolve uma digressão sobre o possível reencontro, lançando mão da linguagem mágica e misteriosa que envolve Inácio, como, por exemplo, sua estranha capacidade de adivinhação, a existência de uma “época exata” para o seu retorno e o fato de ele não simplesmente voltar, mas “aparecer”, “reaparecer”:

Por um momento, a pergunta passa rápida pelo meu pensamento: se era ele, realmente, como tinha descoberto o meu endereço? Como podia estar ali naquele minuto, sem ninguém para lhe informar ao menos quem eu fosse? Não haveria um engano em toda essa história? A Duquesa não estaria sendo vítima de uma ilusão? Ora, durante esses últimos tempos eu tinha pensado muito na sua pessoa — revia-o mesmo constantemente, e, poucos dias antes de me

---

7 Cabe ressaltar que em 1922/1981, OCBN 3, Freud dedica um texto (“Una neurosis demoniaca en el siglo XVII”) sobre a frequência do pai ser substituído pelo demônio na fantasia dos filhos.

levantar, no momento exato em que começara a levantar os meus planos, pensara comigo mesmo: **‘Estamos na época exata. Ele não pode deixar de aparecer, e precisamente neste momento’.** Por que era a época exata, não o saberei explicar. Como tantas outras coisas, apenas sentia, sem conseguir localizar as raízes dessa estranha intuição. Tudo me dizia, realmente, que ele estava para fazer seu reaparecimento. [...] se fosse realmente ele, estaria vestido do modo pelo qual eu sempre o imaginara, com a roupa com que sempre o vira nos meus sonhos. Homens daquela espécie jamais se vestem de maneira diferente (CARDOSO, 2002, p. 34, grifos meus).

Interessante notar que para ter certeza de que era Inácio, Rogério pergunta sobre as roupas da visita. Duquesa responde, e ele chega à conclusão de que não é o pai. Essa questão da importância das roupas de Inácio, e de sua aparência física, encontra eco na tradição literária sobre Satã. Originalmente, Satã era o anjo mais belo, mas com a queda do céu, o ex-mensageiro de Luz se transformou numa criatura disforme. Os desenhos dos monges medievais contribuíram muito para a sedimentação dessa imagem. Na literatura pré-romântica, o diabo é portador de uma deformação e de vestimentas peculiares: pés fendidos, pernas curtas, manco, roupa escarlate. No romance de Le Sage, 1707, *O diabo coxo*, o demo vem figurado com pernas de bode, rosto comprido, queixo pontudo, tez amarelada e escura, nariz de suíno, olhos em chamas, além de bigode, boca e lábios que em tudo lembram um animal horrendo.

Mas, a partir do século XIX, a imagem de Satã muda. Já Goethe, em seu *Fausto* (1806), apresenta um Mefistófeles vaidoso e tão bem-apegoado para o Diabo, que passa até pelo dissabor de não ser reconhecido pela bruxa, no capítulo “A cozinha da bruxa”. É o próprio Mefistófeles quem explica sua aparência diferente do “normal”:

A cultura, outrossim, que lambe o mundo, à roda,/ Tem-se estendido sobre o diabo;/ O nórdico avejão já não está na moda; / Onde vês garras, chifres, rabo?/ E quanto ao pé, que não dispenseo, sinto/ Que em público me faz de mal visto e de intruso;/ Eis por que, como mais de um fidalgo

distinto,/ Há tempos panturrilhas falsas uso (GOETHE, 2004, p. 257).

Já Thomas Mann, em *Doutor Fausto*, de 1947, faz Adrian receber a visita de um refinado e intelectualizado Satã, no Capítulo XXV, dedicado ao pacto. Sendo assim, desde o Diabo com panturrilhas, teremos toda uma linhagem de demônios mais elegantes e até abstratos. À guisa de exemplo, no Brasil, Guimarães Rosa, em *Grande sertão: Veredas* (ROSA, 1984), não se sabe, à semelhança de Riobaldo, se o Demo existe e nem se fizeram o pacto. Na novela, Lúcio Cardoso, além de conferir importância ao figurino da personagem demoníaca,<sup>8</sup> empresta a essas vestimentas algo de escandaloso e exagerado, que parece querer ironizar quem as usa.

E o que mais me espantava é que se vestia exatamente como eu imaginara: um terno xadrez, excessivamente gaiato para um homem comum, e já fora da moda. Tinha um talhe todo especial, apertado na cintura como roupa dos antigos janotas. No bolso, um lenço branco escandaloso voava ao vento como uma enorme rosa desabrochada sobre o incrível costume de xadrez (CARDOSO, 2002, p. 85).

Esse Diabo, de aparência moderna, acaba corporificando outro aspecto relevante para os escritores que trabalharam com o mal: a representação do homem moderno e sua degradação. Conforme citado anteriormente, vários autores do pós Segunda Guerra Mundial vão abordar Fausto (do ponto de vista de sua estreita relação com Mefistófeles) como a representação do homem moderno, individualista, obcecado pelo desejo de dominar o mundo e de pactuar com o mal para conseguir seus objetivos (WATT, 1997), à maneira de Inácio e do próprio Rogério (que, na verdade, visa se tornar um Inácio).

A estranheza de Inácio não se limita às roupas. Com cara de boneca e estilo dândi, ele acumula habilidades mágicas, como não

---

<sup>8</sup> Rogério repete várias vezes observações, dúvidas e comentários sobre o modo de Inácio se vestir (p. 35, 46, 47, 85, 100 e 110) e ele próprio se sente mais poderoso e próximo de realizar seu plano após comprar roupas novas, p. 71 e 72.



envelhecer, assumindo forma imortal.<sup>9</sup>

— Vamos — disse Lucas —, pois tenho medo de não me controlar. Nem sabe você de que poderes é dotado esse demônio!

— Não acredito nos seus poderes — respondi eu, mais para atizá-lo do que mesmo por dar crédito às minhas palavras.

— Não? Pois há vários anos que não me abandona, que me persegue dia e noite, sem descanso. Até em sonhos me aparece. E como zomba de mim, como se ri, como bebe e vive satisfeito, esse monstro! E sempre o vi assim com essa fisionomia que jamais envelhece, com o mesmo olhar e a mesma cara de boneca! (CARDOSO, 2002, p. 86-87).

Há aí, além da juventude eterna, a indicação direta de Inácio como um demônio. No trecho também aparece a questão da cara de boneca, que se repete durante o texto, e remete às máscaras de Satã e, por fim, faz referência a uma entidade dionisíaca que bebe, ri e vive satisfeita. Essa entidade, a exemplo da cultura popular,<sup>10</sup> impõe ao enunciador dificuldade para pronunciar seu nome. No trecho abaixo, Rogério se admira da resistência de Lucas para dizer o nome de seu pai, mas ele próprio, na maior parte do tempo, se refere a Inácio como “ele” e, diretamente, nunca como pai e raramente pelo nome próprio.

— Inácio.

Senti que ele não podia pronunciar aquele nome. Dizia a primeira letra e engolia o resto, como um soluço (CARDOSO, 2002, p. 45).

---

9 A juventude (ligada à sensualidade) é um valor presente no tema do diabólico, tanto que o primeiro pedido de Fausto, de Goethe, a Mefistófeles (pós-pacto), é de rejuvenescer. Ver cena “A cozinha da bruxa”.

10 Basta lembramos *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, no qual há mais de 50 nomes para designar o Demônio ou o “o sem-nome”.

Num outro momento, em consonância com o jogo de repulsão e atração, Rogério vive o prazer de estar em companhia de Inácio, uma presença carismática e, para ele, possuidora de poderes mágicos, por exemplo, a capacidade de “ver sem olhar”. Sua descrição de Inácio lembra um príncipe, um príncipe do mal, ou um vampiro.

O temor, a alegria e o respeito paralisaram-me. Ele devia ter-me visto de longe — curiosa faculdade a sua de ver sem olhar para objetos e pessoas —, pois voltou-se rapidamente e me fez sinal com a mão. Em seguida, sem esperar, pôs-se a caminhar rapidamente para a esquina oposta. “Meus Deus, vai fugir!”, imaginei. Mas não, não era possível que fugisse, tendo vindo ali para me procurar. Acompanhei-o a certa distância, tal como ele próprio parecia desejar. De longe, eu imaginava que ele era mais alto e mais esguio do que eu supusera. Suas roupas — aquelas roupas que um homem decente jamais usaria — eram ainda as mesmas, isto é, um terno xadrez vermelho, muito justo na cintura e muito curto embaixo. Seus pés, grandes e calçados com botinas amarelas, moviam-se com estranha agilidade. Em breve reparei em que um automóvel nos esperava à esquina. [...] de uma marca que não existe mais, Benz, se não me engano, grande como uma carruagem [...] (CARDOSO, 2002, p. 100).

Ademais, o clima de terror e medo muitas vezes deixa o entorno de Inácio com ares de inferno. Quando Rogério sente a presença do pai e foge alucinadamente, a descrição do espaço noturno, o suspense, o assovio de Inácio e o jogo esconde-aparece, criado pelas personagens, constituem a narração de um encontro fantasmagórico e monstruoso com o mal que está sempre à espreita (p. 65-67). Ao seu redor, o frio impera. Várias personagens que tiveram seu destino cruzado com o Demo relataram essa experiência frisando a sensação mordaz de frio. É o caso de Fausto, de Goethe e de Adrian, de Mann. Aqui, na cena em que Inácio planeja matar Lucas e revela toda a sua maldade, Rogério sente frio e parece

despertar para a ambígua identidade de Inácio.<sup>11</sup>

E, como aquilo se prolongasse, senti de repente um arrepio frio percorrer-me a espinha, descobrindo naquele sorriso permanente e artificial qualquer **coisa estranha** que eu não conhecia (CARDOSO, 2002, p. 134, grifo meu).

Como no trecho acima, em vários outros momentos o narrador lança mão de vocabulários próximos ao sentido de estranho, num esforço de comunicar e enredar o leitor na plena sensação de estranheza (p. 16, 27, 29, 34, 37, 59, 65, 66, 88, 100, 109, 134 e 139).

Experimentar o estranho é sentir-se humano e vivo. Assim, longe dos pais por toda a existência, reencontrando a mãe morta e o pai boêmio decadente, o jovem e ambicioso Rogério, após um período internado com transtornos psíquicos, opta por narrar a história de sua família no eixo do estranho, reforçando seu não entendimento dos rumos seguidos por ele, Stela e Inácio. Tal estratégia revela também o quão doce é o lugar de quem ignora, como o narrador acentua em seu diálogo com Violeta. Depois de insistir que a mulher revelasse tudo que sabia sobre Stela, Rogério lhe pede: “Não, não, Violeta. O que quer que seja, não me fale agora, espere um pouco. Quero ainda ter a sensação deste mistério e rever, intacta, uma única vez, essa face que mal pude entrever na minha infância” (p. 75).

O sujeito que experimenta a sensação de inquietante estranheza não a descreve para desvendá-la, mas para manter o mistério, perpetuar a intriga e a dúvida, pois são sensações dessa ordem que sustentam a ilusão necessária para viver (SOUZA, 1998). É

---

11 As forças que guiam Inácio tornam-se mais evidentes em *O enfeitado*, continuação de *Inácio*. Na novela de 1954, Inácio, agora narrador, assume seu lado sobrenatural e admite ser uma espécie de pactuário, por isso “enfeitado”. Depois de violentar a menina Adélia e sentir o peso da solidão que sua vida inescrupulosa lhe oferece ao final, Inácio formula a narrativa de suas memórias e, diante da corda de seu suicídio sugerido, encontra com seu demônio: “Lá estava ele, finalmente, modelado ao longo de tantos anos de crueza e impiedade, o deus que em vão eu procurara, que julgara transmitir ao meu filho, que vivera em todos os segundos do meu pensamento, que substituíra a minha força de vontade, que me acompanhara cega e devotamente, o grande anjo escuro e terrível” (CARDOSO, 2002, p. 263).

por meio da configuração de personagens femininas como Stela e enredos como o de *Inácio* que Lúcio Cardoso revigora sua prosa, abordando problemas sociais e ao mesmo tempo desvendando e vedando os mistérios que valem a pena ser mantidos.



## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Sebastião Laércio. **Dicionário de nomes de pessoas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

CARDOSO, Lúcio. **Inácio, O enfeitado e Baltazar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARROL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Papirus, 1999.

CESAROTTO, Oscar. **No olho do Outro**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

CIXOUS, Hélène. **Prénoms de personne**. Paris: Editions du Seuil, 1974.

COHEN, Jeffrey Jerome. "A cultura dos monstros: sete teses". In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DELUMEAU, Jean. **O pecado e o medo - a culpabilização no ocidente (século 13-18)**. II volumes. Bauru: EDUSC, 2003.

FREUD, S. **ESB – Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972–1996.

\_\_\_\_\_. **OCBN – Obras completas de Sigmund Freud Biblioteca Nueva**. Madri: Biblioteca Nueva, 1981, Tomos 1, 2 e 3. Tradução direta do alemão para o espanhol de Luis Lopez-Ballesteros y de Torres.

GIRARD, René. **Coisas ocultas desde a fundação do mundo**. São Paulo: Paz e terra, 2009.

GOETHE, J. W. **Fausto – Uma tragédia** (Primeira parte). Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.

KEPLER, C. F. **The literature of the second self**. University of Arizona, Press Tucson, 1972.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (Coleção Grandes Romances).

MONTIEL, Luis. Sobre maquinas y instrumentos (II): el mundo del ojo en la obra de E.T.A. Hoffmann. **Asclépio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia**, v. LX, n. 2, p. 207-232, jul.-dez. 2008.

MOURA, Fernando Arruda. O direito de família no novo Código Civil. **Revista de Informação Legislativa**, v. 38, n. 149, p. 299-307, jan.-mar 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. 2. ed. Bauru: Edusc, 2002.

PESSOA, Fernando. **Primeiro Fausto**. 2. ed. São Paulo, Iluminuras, 1986. Org. e introd. De Duílio Colombini.

REQUENA, Gonzalez. Emergencia de lo siniestro. **Trama y fonfo**, 2, p. 51-77.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: Veredas**. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SOUZA, Neusa Santos. O estrangeiro: nossa condição. In: KOLTAI, Caterina (Org.). **O estrangeiro**. São Paulo: Escuta/Fapesp, 1998.

WATT, Ian P. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

---

**A autora é doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP) e bolsista Fapesp.**