UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

CLÉBER DUNGUE

Os espaços na prosa de Lúcio Cardoso

Versão Corrigida

São Paulo
2019

CLÉBER DUNGUE

Os espaços na prosa de Lúcio Cardoso

Versão Corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Cleusa Rios Passos

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A939t Autor, Nome do
Título do trabalho acadêmico: subtítulo sem negrito
/ Nome do Autor ; orientador Nome do Orientador. -
São Paulo, 2015.
219 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Sociologia. Área de concentração:
Sociologia.

1. Normalização da documentação. 2. Publicações
acadêmicas. 3. Teses. I. Orientador, Nome do,
orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): CLEBER LUIS DUNGUE

Data da defesa: 16 / 09 / 19

Nome do Prof. (a) orientador (a): CLEUSA RIOS PINHEIRO PASSOS

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18 / 11 / 2019

Cleusa Rios P. Passos
(Assinatura do (a) orientador (a))

DUNGUE, Cléber. **Os espaços na obra em prosa de Lúcio Cardoso**. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

A minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Cleusa Rios Passos, primeiramente, pela generosidade de ter me aceitado como orientando, sem que meu trabalho se vinculasse diretamente à Literatura e Psicanálise, mas sim à Teoria Literária. Segundo, pela convivência no grupo de pesquisa, que muito tem contribuído para meu crescimento intelectual e, acima de tudo, pela compreensão que ela sempre demonstrou tanto com relação a questões acadêmicas quanto pessoais.

À Profª Drª. Glória e à Profª Drª Elizabeth que muito contribuíram para a mudança de rumos da pesquisa.

Ao Prº Drº Marcos, à Profª Drª. Glória e à Profª Drª. Andréa por aceitarem participar como membros titulares da Banca julgadora de minha Tese de Doutorado.

À Prª Drª Simone Rossinetti, à Prª Drª Marta Cavalcante e à Prª Drª Suely Corvacho por aceitarem participar como membros suplentes da Banca julgadora de minha Tese de Doutorado.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa de doutorado que contribuiu em muito para a realização desta pesquisa.

Aos membros grupo de pesquisa Literatura e psicanálise.

Ao quadro de funcionários do DTLLC que sempre me atendeu de forma prestativa, eficiente e educada.

Aos meus amigos de trabalho que, mesmo distante, sempre continuaram me escrevendo e me apoiando em todos os momentos. Em especial para Adelaide, Elisangela, Sandra e Jane, enfim, a todos que fazem ou fizeram parte do Núcleo Pedagógico e que sempre me acompanharam desde minha entrada no doutorado.

Ao desembargador Gutemberg da Mota e Silva pela gentileza, pelos artigos originais e pela entrevista concedida.

A Elaine pela leitura crítica de parte do texto.

A Clarice, primeiramente, pela amizade, e em segundo lugar por ter lido todo o texto ajudando na correção.

A Tieko que foi, é e sempre será uma das pessoas mais importantes e inspiradoras que conheci na vida.

À querida Ana que me ajudou na hora do sufoco com o abstract.

A Ronnie pela ajuda, pela paciência e por tudo que me ensinou.

Sonho: minha casa de Belo Horizonte. A rua já não era a mesma, havia um intenso tráfego, e eu quase fui esmagado pelos carros em disparada. Um guarda mulato mostrou-me “214? É ali”. A casa havia sido destruída, em seu lugar estavam levantando outra. Prometi a mim mesmo apanhar, como lembrança, uma pedra antiga entre os escombros.

CARDOSO, Lúcio, (1957)

[...] quinze dias antes de morrer, o quadro da primeira comunhão, *o ladrilho emoldurado que em outros tempos fez parte do chão da cozinha da Rua Paraíba, 214, em Belo Horizonte, onde viveu metade da sua infância*; os três quadros bordados por Vanessa sobrepondo-se à estante, tudo no mesmo lugar, tal como ele amou.

CARDOSO, Maria Helena, (1973)

RESUMO

DUNGUE, Cleber. **O espaço na prosa de Lúcio Cardoso**. 2019. 260 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Por que o espaço? Por trás dessa pergunta, há uma ideia simples: a de que, no conjunto da obra em prosa de Lúcio Cardoso, esse elemento, sobretudo a ideia de casa, corresponde a uma potente imagem literária. Nos romances do autor, a maior parte das vezes, as construções, de um modo ou de outro, remetem à noção de decadência e ruína. Esse processo, que indica uma ação do tempo sobre os lugares e as coisas, não deixa de apontar ainda para a fragilidade humana: semelhante às habitações edificadas pelo autor mineiro, seus personagens também parecem caminhar sempre rumo a um destino trágico. Isso talvez fique mais enfatizado, em vista do radicalismo, no último livro lançado em vida pelo escritor, o qual traz, na abertura, uma espécie de mapa do lugar onde a história se desenvolverá. A partir dessa intrigante imagem (planta da Chácara dos Meneses), começamos a pensar a configuração do espaço em *Crônica da casa assassinada*, imaginando como ele poderia iluminar o entendimento dos textos anteriores. Com isso, estabelecemos um roteiro de leitura que perpassa pelos espaços dos cinco romances publicados em vida por Cardoso (de 1934 a 1959).

Palavras-chave: espaço; casa; obra; roteiros de leitura, Lúcio Cardoso, prosa brasileira.

ABSTRACT

DUNGUE, Cleber. **Space in Lúcio Cardoso's prose**. 2019. 260 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Why space? Underlying this question there is the simple idea that the category of space, above all the notion of home, corresponds to a potent literary image in the prose fiction works by Lúcio Cardoso. Most of the times in his novels spatial constructions refer to decay and ruins. This process indicates the action of time upon places and things, besides pointing out human frailty. Like the housing created by the author from Minas, his characters also seem to always lead to a tragic destiny. This may be more emphasized in the last book published during the life of the writer due to its radicalization. Its opening presents a kind of map of where the story takes place. From this intriguing image (the floor plan of Chácara dos Meneses) we begin to think of the space configuration in *Crônica da casa assassinada* imagining how it can enlighten the comprehension of the previous novels. We then establish a reading trajectory throughout the space of the five novels published by Cardoso during his life period (from 1934 to 1959).

Keywords: space; home; work; reading script; Lúcio Cardoso; Brazilian prose.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	13
2.	MALEITA: NO INÍCIO DE TUDO ERA A CASA.....	35
3.	DESLOCAR E DESCREVER: O ATO DE CAMINHAR COMO FORMA DE APREENSÃO DO ESPAÇO EXTERIOR	44
4.	DA CABANA DE FOLHAS DE BURITI À CASA DE ADOBES GROSSEIROS	48
5.	A CASA COMO LOCAL DE ENCONTRO	54
5.1	PRIMEIRO ENCONTRO: CASA DO ANJO GABRIEL	56
5.2	SEGUNDO ENCONTRO: NA CASA DO FEITICEIRO	63
5.3	ÚLTIMO ENCONTRO: DE JOAQUIM CONSIGO MESMO	65
6.	SALGUEIRO: A CASA E O MORRO	71
7.	DA REUNIÃO À DISPERSÃO: UM MODO DE ESBOÇAR MAPAS	77
8.	A TOPOGRAFIA INFERNAL DO SALGUEIRO.....	85
9.	DESCER O MORRO: UM CAMINHO DE DEGRADAÇÃO E MORTE	92
10.	O INFERNO SOBE O MORRO.....	96
11.	A LUZ NO SUBSOLO: DOS MOCAMBOS AOS CASARÕES	104
12.	DE UMA GEOGRAFIA IMAGINÁRIA A UM ESPAÇO TRÁGICO	110
13.	O MUNDO DE CARDOSO: UM ESPAÇO ANCORADO NA CONSTANTE DA RUÍNA	117
14.	A CASA COMO ELEMENTO SIMBÓLICO	123
15.	A RECONFIGURAÇÃO DA CASA NO TEXTO	131
16.	DO SÓTÃO À ADEGA, AS ESCADARIAS QUE LEVAM À MORTE	138
17.	O JARDIM, A SALA O QUARTO: ESPAÇOS DE ABISMO E MORTE.....	149
18.	DIAS PERDIDOS: UM PRIMADO DO TEMPO SOBRE O ESPAÇO?	166
19.	DOS POSSÍVEIS SENTIDOS DO ABISMO	172
20.	A CASA EM SILÊNCIO: O SENTIMENTO DO SEPULCRO	182
21.	MORRER É ESVAZIAR A CASA DE NOSSA PRESENÇA.....	194
22.	O ENCONTRO COM UMA CASA ASSASSINADA.....	198
22.1	UMA CASA DE ROMANCE?	212
23.	UMA POÉTICA DO ESPAÇO: AS METÁFORAS DA RUÍNA.....	221
24.	A TENSÃO ENTRE SEGREDO E CURIOSIDADE	231
23.1	O OLHAR CURIOSO COMO FORMA DE VIOLAÇÃO DO ESPAÇO PRIVADO	240
25.	O TRAÇO E A LETRA: ESCAVAR E RECORDAR	247

23.1 ENTRE A PLANTA E A CASA DE LÚCIO CARDOSO	257
26. OS ESPAÇOS DA RESSUREIÇÃO: SALA, QUARTO, PORÃO E TEXTO	262
28.1 A RESSUREIÇÃO A PARTIR DA FIGURA DE NINA.....	266
28.2 A RESSUREIÇÃO DA PERSPECTIVA DE ANA	273
28.3 A RESSUREIÇÃO DE UM MORTO-VIVO	284
CONCLUSÃO	296
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	300

1. INTRODUÇÃO

OS ESPAÇOS NA OBRA DE LÚCIO CARDOSO

Sonho, sonho incansavelmente a minha casa de Ibicuí. Vejo-a plantada de eucaliptos, à beira-mar; vejo-a não muito distante da linha férrea, clara ao sol de um domingo. Vejo-a de tantas formas diferentes, que ela se mistura ao meu pensamento a todas as casas que vi e ambicionei nesta vida. Que casa é esta, onde será a “minha” casa? Existirá, eu verei um dia? Não será um sonho disperso entre tantos outros nomes que desejei – Paquetá, Coroa Grande, Valença, Itaipu, Teresópolis, Resende, Mangaratiba... – e que se esfumam uns após outros, sem que eu tenha possibilidades de atingi-los?

CARDOSO, Lúcio, *Diários*, setembro de (1952)

Ao ler o conjunto da obra em prosa de Lúcio Cardoso, não se pode deixar de notar a importância que determinados espaços representam para sua escrita. As casas do mundo material, que tanto o fascinavam, parecem concorrer com as edificações puramente verbais que ele vai criando e destruindo em seus romances, novelas e demais escritos que compõem sua produção: casas e cidades “prisoneiras do papel em branco, feitas de palavras¹”. Talvez, por isso, ele declare, em 1950, quando visitava uma velha fazenda no interior de Minas:

[...] foi em Minas Gerais, nos becos e vielas de suas cidades mortas, que vi se erguer mais alto e mais cheio de grandeza o espírito de nossa gente. Todo esse passado é como estrume que alimenta o porvir; a terra estua ao poder desses fermentos e a alma, tanto tempo oculta, irradia uma fosforescência miraculosa e nova. Não há dúvida, neste casarão brasileiro há um tom de grandeza indescritível; quem quer que tenha vivido aqui, encarna hoje essas raízes sem as quais é impossível criar um sedimento de povo ou de nação. A legenda que o acompanha, e que faz a gente ingênua guardar distância dele ou traçar o sinal da cruz à sua simples lembrança, é o prestígio que mantém de pé e que o transforma em um monumento vivo: o caráter de uma possível raça se estrutura ao longo de suas colunas semiderrocadas, e o que se vê de suas velhas janelas, é a paisagem conquistada da terra que se exprime por meio dessa voz que desafia o tempo. (CARDOSO, 2013, p. 297).

A descrição retoma tanto a imagem dos casarões de *A luz no subsolo* quanto antecipa a configuração da casa dos Meneses. Além de apontar para duas características importantes na obra de Cardoso: “as construções que assumem a forma de monumentos vivos” e “uma voz que é da terra e que desafia o tempo”. Em vista dessa e de uma série de outras referências, que tratam não só de imagens espaciais, mas também do processo de transfiguração nos limites do texto literário, para uma primeira compreensão de como as construções surgem no imaginário do autor e são deslocadas para o plano da escrita, bastaria percorrer com algum cuidado seus *Diários*.

¹ CARDOSO, 2013, p. 226.

Neles, nos inteiramos, sem muita dificuldade, de que o escritor era fascinado “pelos povoados pobres e mais sem interesse”²; pelas sedes de antigas fazendas desmanteladas, pelas cidades abandonadas, pelos cemitérios em ruínas, mas afirma, especialmente, sentir-se obstinado por casas. Mais precisamente, ele reitera sua fixação por uma morada que sempre buscou, mas que parece nunca ter encontrado, ao menos nos domínios da *realidade vital*³. Embora tenha se empenhado ostensivamente em muitas visitas a diversas residências, localizadas nas mais diferentes regiões de Minas Gerais e Rio de Janeiro; tal como descreve em um trecho emblemático localizado em outubro de 1952:

Ainda procurando a famosa casa que não apreço nunca, estive ontem em Paquetá. Opressiva, gordurosa atmosfera: o próprio mar tinha alguma coisa de lasso, de sujo, de conspurcado – e era visível que esta impressão vinha dos seres humanos que enchiam a paisagem, tão pobres, tão feios que chegava a ser humilhante. (CARDOSO, 2013, p. 403)

Para além desses inumeráveis fragmentos que tematizam o espaço e, sobretudo, a casa os quais foram escritos ao longo de quase vinte anos, pode-se levar em consideração outras anotações, conforme a feita em 1953. Nela o escritor afirma: “Todos os meus livros, eu os fiz à margem de minhas paixões, quando minhas paixões é que deveriam viver à margem dos meus livros” (CARDOSO, 2013, p. 409). Embora saibamos que o escritor seja, antes de tudo “um fingidor⁴”, não se pode negar os pontos de contato entre a prosa e os *Diários* de Cardoso⁵. Escritos que parecem atuar ora como suplemento de ordem teórica, ora como continuidade de suas narrativas.

Talvez, as tentativas frustradas de encontrar uma casa que atendesse à permanente ruminação mental, a qual tanto o obstinava, tenham fomentado um imaginário profícuo. Isso teria permitido, ao menos nos domínios da criação ficcional, que o autor pudesse investigar os interiores inquietantes das construções, nas quais a riqueza psíquica dos personagens se amalgama aos ambientes de clausura, de agonia e de morte.

Ao encontrar um ponto de conexão das imagens obsedantes com a palavra, Cardoso parece ir revelando, pouco a pouco, não apenas a relação de proximidade entre a vida e a obra,

2 CARDOSO, 2013, p. 413.

3 A expressão é de Antonio Candido (2010, p. 09).

4 Alusão ao texto “Autopsicografia” de Fernando Pessoa.

5 Segundo Andréa de Paula Xavier Vilela, nos *Diários* de Cardoso haveria inúmeros trechos que falam de um modo particular de ver as coisas, o mundo e a escrita. Esse modo, do ponto de vista da pesquisadora “implica a lembrança e de como suas atmosferas, paisagens e personagens estão contaminados por esse olhar: E esse olhar da lembrança é, principalmente, o olhar da infância.” (VILELA, 2007, p. 43).

mas também como a topografia imaginária, que persiste em seu pensamento se transfigura em escrita literária. Motivado por uma dessas imagens perturbadoras, surgiu a ideia inicial desta pesquisa.

Em *Crônica da casa assassinada* (1959), logo nas primeiras páginas do livro, somos arrebatados por três elementos impactantes, todos interconectados pela noção de espaço: o título, a epígrafe e um desenho da Chácara dos Meneses. Foi a partir deste último que surgiram as primeiras indagações (uma certa topografia do desejo). Por que um romance teria na página de abertura uma imagem com destaque para a planta baixa de uma casa? Qual a importância desse espaço desenhado pelo próprio autor na dinâmica da narrativa? Em seguida começamos a nos perguntar: por qual razão o título enfatizava o assassinato dessa morada? Como o signo de Lázaro morto, anunciado na epígrafe, dialogava com os espaços da casa e do texto?

Depois de ler e fazer algumas anotações no próprio livro, sentimos a necessidade de conhecer toda produção em prosa do escritor. Durante esse processo, percebemos que a ação narrativa, nos romances de Cardoso, parecia se centrar mais nos espaços fechados que nas paisagens abertas, ou nos locais de circulação pública. Embora isso não ficasse tão evidente nos dois primeiros textos, já em *Maleita* se podiam encontrar casas em processo de ruína com seus interiores angustiantes, protegidas, menos pelas frágeis portas de folhas de buriti, que por um meticuloso código de conduta⁶. Espaços que retornariam reconfigurados em *Salgueiro*. No morro, mesmo diante da precariedade dos barracos, a porta fechada impede, em certa medida, o olhar curioso de penetrar no ambiente interior, fazendo da casa um lugar de certa intimidade⁷, retomando o que víamos no final do primeiro romance.

Em vista desses apontamentos iniciais, surgiu a primeira forma de organização metodológica da pesquisa, qual seja, de se pensar o espaço dos textos de Cardoso a partir da leitura de *Crônica da casa assassinada*. Invertendo, assim, uma possível visão evolutiva da

⁶ Segundo Ronaldo Vainfas, em “Moralidades brasileiras: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista” (1997, p. 226), as “cafuas miseráveis [...] cobertas com capim e com folhas de palmeiras, e tendo por piso o solo de terra esburacada”, acabavam reduzindo a “privacidade rigorosamente a nada”, pois os espaços internos desse tipo de morada eram ainda indivisos e muitas vezes sem porta, tal qual as malocas indígenas. No texto de Cardoso, contudo, não caberia uma afirmação tão categórica, haja vista que o interior das primitivas construções sempre resguarda algo do olhar curioso do protagonista. Mesmo sem porta, há um código de ética que precisa ser respeitado: não se entra sem permissão na casa de um caboclo. Nesse sentido, todo espaço habitado, em maior ou menor grau, preserva a intimidade de seus habitantes. O protagonista só entra nas cafuas, no momento da epidemia de varíola para retirar os corpos dos mortos ou os doentes terminais, mas, para fazê-lo, precisa violar as portas e o código estabelecido.

⁷ Cabe lembrar que intimidade é usada ao longo dessa leitura no sentido de *intimus*, ou seja, do mais afastado, do mais recôndito, do secreto, das relações que envolvem o habitar. Não se restringindo, portanto, aos domínios da sexualidade. Esse aspecto é importante, pois se fosse limitado a uma única esfera semântica, o significado que pretendemos dar ao vocábulo e, conseqüentemente, ao texto ficaria comprometido.

obra. Vale destacar que, mesmo considerando a importância dos locais públicos e dos ambientes coletivizados de *Maleita* e *Salgueiro*, já é possível encontrar ali, claramente configurada, uma dinâmica de relações (morador/morada) que se dá nos espaços internos da casa. Assim, o estudo desses dois romances, reatualizado pela leitura de *Crônica da casa assassinada*, tornou-se uma porta de entrada para entendermos os mecanismos espaciais que operam do primeiro ao último livro de Cardoso. Como argumenta Franco Moretti em *Atlas do romance europeu 1800-1900* (2003): “cada espaço determina, ou pelo menos encoraja, sua própria espécie de história” (MORETTI, 2003, p. 81, grifo do autor).

Partindo desse e de outros pressupostos, começamos a considerar, na obra de Cardoso, qual seria a função desempenhada pelos interiores funestos e secretos, onde o olhar público quase nunca penetra. Nesse caminho, sem dúvida, contribuíram para a leitura tanto os romances quanto as novelas⁸. A apreensão do conjunto dos textos em prosa possibilitou reconhecer, entre outras coisas, como a questão espacial e suas nuances perpassam a produção estética do autor. Com isso, pudemos começar a pensar nos pontos de contato que existiriam entre os textos escolhidos para leitura. Mesmo sem deixar de ver a relevância desse expediente na configuração das novelas, foi preciso fazer um recorte para a composição do *corpus* de pesquisa, aqui circunscrito aos cinco romances publicados em vida pelo autor: *Maleita* (1934), *Salgueiro* (1935), *A luz no subsolo* (1936), *Dias perdidos* (1943) e *Crônica da casa assassinada* (1959).⁹

Após percorrer as diferentes construções edificadas pela ficção do escritor, percebemos nelas um possível caminho de leitura: ainda que diversificado em sua constituição, o espaço poderia indicar um ponto de partida para a análise dos textos. Independentemente, de o autor ter ou não engendrado-os a partir desse eixo, é notável a recorrência de uma variedade de formas arquitetônicas em suas histórias. Os lugares angustiantes, de expiação e morte, perpassam toda sua obra em prosa. Quase sempre em processo de desmantelamento ou de ruína, a casa em Cardoso, em vez de simplesmente proteger os personagens das intempéries ou ser um local de apaziguamento e aconchego, converte-se, na maior parte das vezes, em um lugar de tensão e de conflitos.

Nesse contexto, as relações internas (do indivíduo consigo mesmo e com o que é de dentro) e externas (do ser com o outro e com tudo que pertence ao fora) tendem a ser tensionadas

⁸ *Mãos vazias* (1938), *O desconhecido* (1940), *Inácio* (1944), *A professora Hilda* ((1946), *Anfiteatro* (1946), *O enfeitado* (1954).

⁹ Apesar da diversidade e da amplitude que o *corpus* possa representar, ressaltamos que o propósito foi ater-se unicamente à questão espacial e, em torno dela, encontrar e explorar linhas de força (que aqui chamaremos de constantes) estruturadoras das obras de Cardoso, as quais, ao serem reiteradas a cada novo romance, mudam também a lógica interna do texto.

ao máximo. No primeiro exemplo, há uma interdependência dos moradores com o espaço habitado; no segundo, a relação se mantém, mas a questão se amplia, compreendendo também o entorno das residências e as áreas mais distantes como as estradas e, em alguns casos, até as cidades próximas ou mesmo distantes.

No processo de análise e interpretação do espaço, buscamos dar ênfase ao elemento casa, pois, em suas múltiplas versões, ela e seus congêneres são os componentes que mais se repetem na produção do autor, formando uma espécie de inventário do habitar. Em seus romances, é possível encontrar uma série de variações arquitetônicas e linguísticas que vai da choça, feita de folhas de buriti, à arquitetura complexa da casa-grande. Nessas construções, o interior, ou cada um de seus cômodos, aparece dotado de determinadas funções e características semântico-simbólicas que, dependendo das relações estabelecidas com o espaço circundante e com os habitantes, impregnam de modo intenso o texto literário. Há ainda construções adjacentes, localizadas do lado de fora, e áreas mais abertas, por exemplo, jardim, quintal, estrada, cidades, sítios e fazendas que, geralmente, atuam como força tensiva.

Diante dessa diversidade de espaços e construções, que surgem a cada novo texto, o rigor arquitetônico perde parte de seu potencial, em função da fantasia que se vai criando em torno da palavra casa. Sendo assim, a determinação que se exige para o estudo desse elemento está pautada tanto na busca de similaridades quanto na de diferenças. Ao notar a repetição exaustiva de determinadas constantes¹⁰ comuns à morada, no conjunto da obra do autor, a pergunta que se coloca é: o que faz da casa uma potente imagem literária?

Nesse sentido, cabe aqui uma advertência ao leitor: este trabalho busca se aproximar da metodologia adotada por Borges, Franco Moretti, Didi-Huberman, entre outros, cuja organização está pautada na ideia de Atlas. Por isso, não é de se estranhar o surgimento de “espaços e tempos heterogêneos que não param de se encontrar, de se confrontar, de se cruzar ou amalgamar”. Segundo o filósofo francês, para se poder perceber as “relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias”, não se pode dissociar o trabalho

¹⁰ Para tratar de determinados aspectos do conto, seja ele fantástico, dramático, ou humorístico, Júlio Cortázar percebe que há em todos eles certas “constantes temáticas”. Elementos que Leyla Perrone-Moisés chamará de “topos” ao analisar “*The Strange Higt House in the Mist*”, de Lovecraft. O que importa ressaltar é que para ambos os autores há alguns elementos ou certas “constantes” nos contos, que, guardando alguma cautela, podem ser deslocadas para outros domínios dos estudos literários. Pautado no princípio da repetição, os chamados “elementos invariáveis” não são exclusivos apenas do conto, mas podem ser verificados também em novelas, romances, poemas entre outros escritos. Para além da “constante temática”, de Cortázar, a qual já representa um ganho para interpretação de autores como Cardoso, interessa ainda mais a função desempenhada por esses princípios, segundo Cortázar, a de criar uma “atmosfera peculiar” que contribui ou determina a “qualidade d[a] obra de arte”. Assim, traindo, em certa medida, os limites impostos pelo pensador argentino, importa destacar que a noção de “constantes” pode, sem duvida, contribuir para a leitura não apenas de contos, mas também de novelas e romances, que se pautam por determinados elementos recorrentes.

de pesquisa “de um contínuo *repor em jogo* o que vemos.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 54-55). O fragmento é esclarecedor e sintetiza muito da metodologia que dispomos para ler os romances de Cardoso. Esse esclarecimento é fundamental para que o leitor não confunda nossa escolha com o método enciclopédico, para o qual encontramos, em Diderot e d’Alembert (2015, v. 2. p. 158), a seguinte definição: “A palavra *enciclopédia* significa *encadeamento de conhecimento* [...] a finalidade de uma enciclopédia é reunir os conhecimentos dispersos pela superfície da Terra [...]”. Importante notar a evidente diferença, enquanto o Atlas trabalha com objetos heterogêneos buscando encontrar entre eles relações insuspeitas, a Enciclopédia busca reunir, encadear, por em ordem. Nesse caso, entre eles estaríamos diante de dois procedimentos diametralmente opostos.

Em vista dessas e de outras indagações, começamos por delimitar o tema desta leitura, tal qual o entende Leyla-Perrone Moisés, a partir da ideia de “imagens obsessivas”¹¹. Assim buscamos pensá-lo, como “uma célula semântica”¹². Ao ser reiteradas, essas imagens contribuem, em meio à (de)sordem¹³, para se pensar em uma noção de conjunto. De certo modo, começamos por perguntar quais elementos espaciais são recorrentes na prosa do autor. Se estamos falando de casas e de suas expansões, o que nelas se repete, independentemente da sua constituição? Com base nesses, e em outros questionamentos, buscamos demarcar o caráter não linear da prosa do Cardoso¹⁴, pois a cada novo livro o espaço se reconfigura e se renova mantendo apenas algumas constantes comuns. Diante dessas observações, a hipótese que surge

¹¹ Em a *Falência da crítica*, Leyla-Perrone Moisés observa que “O tema de uma obra literária apresenta um duplo aspecto: ele pode ser entendido como fonte, ponto de partida, referente, ou como formador e modalizador das estruturas da obra. Assim, quando procuramos o tema de uma obra, podemos chegar a seu ponto de partida – *as imagens obsessivas de um autor* ou de uma época, ou ao seu ponto de chegada – *o modo como o tema se apresenta numa obra particular, como ele a estrutura e a modula, como, enfim, ele ajuda a fazê-la.*” (PERRONE-MOISÉS, 1972, p. 105, grifo nosso). Em vista desse procedimento, partimos da noção de “imagens obsessivas” (casa/espço), para pensar de que modo elas se apresentam nos romances de Cardoso, ou seja, qual importância da categoria espacial na configuração, na estruturação e no arranjo das narrativas. De que modo a casa (espço) se converte em uma forma estética.

¹² PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 104.

¹³ Do ponto de vista do tema, desordem tem sentido aqui de ruptura, de perturbação da ordem regular. Isso equivale a pensar que os romances de Cardoso não seguem uma estrutura ordenada. Espacialmente, ele transita entre os estados de Minas e Rio de Janeiro; o campo e a cidade; o aberto e o fechado, o alto e o baixo, o grande e o pequeno, o coletivo e o individual. Contudo, dentro dessa heterogeneidade, permanece aquilo que Perrone-Moisés chama de “imagens obsessivas”, especialmente no que se refere à constituição do espaço interior. Assim, desordem não significa, de modo algum, desvalorização, mas um modo de dar forma a um conjunto.

¹⁴ Ainda que apenas toque na questão espacial, a pesquisa de doutorado Elizabeth Cardoso, que resultou no livro *Feminilidade e transgressão*: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso, ao incluir em um mesmo *corpus* de leitura a novela (*Mãos vazias*) e o romance (*Crônica da casa assassinada*), busca desfazer as frágeis fronteiras que, segundo a visão mais tradicionalista, separariam esses dois gêneros textuais. Além disso, ela já aponta para a possibilidade de uma leitura não evolutiva da obra ao contradizer a posição de Mario Carelli de que as novelas seriam um ensaio para a escrita de *Crônica da casa assassinada*.

é: as construções primitivas do primeiro romance do escritor já continham algo das habitações que encontramos nos livros posteriores e vice-versa.

Segundo o crítico Ludovic Janvier, “não é talvez por acaso que a tragédia moderna, a partir de Kafka, se expresse sobretudo em termos de espaço” (JANVIER, 1972, p. 26, tradução nossa¹⁵). Essa proposição, com efeito, encontra ressonância no percurso de enunciação que vai de *Maleita* a *Crônica da casa assassinada*, livros em que a residência ganha uma dimensão expressiva fundamental para a organização da narrativa e se constitui, muitas vezes, como o espaço que dá forma à terrificante encenação da agonia dos personagens diante da morte.

Nesse sentido, podemos dizer que a abordagem da perspectiva espacial deve ser vista como um procedimento de leitura pertinaz, pois a fortuna crítica revela que esse aspecto ainda foi pouco explorado até o presente momento. Apesar de, nos últimos anos, terem se multiplicado, no meio acadêmico, os estudos sobre a obra do escritor mineiro – tal como mostram, por exemplo, a consistente bibliografia organizada no final de *O riso escuro ou o pavão de luto* (2001), das *Poesias completas* (2011) e dos *Diários* (2013) todos de responsabilidade de Écio Macedo Ribeiro –, a maioria se detém apenas na análise e interpretação de *Crônica da casa assassinada*. A diversidade de debates que esse romance pode suscitar (o diálogo com outros textos/ autores, a loucura, a doença, a introspecção, o feminino, o sagrado e o profano, a recepção crítica, a memória, entre tantos outros), talvez tenha contribuído para que a leitura do espaço, sobretudo, nos livros anteriores tenha sido ainda pouco explorada.

Não por acaso, são raros os trabalhos dedicados a tratar do tema como um aspecto central na obra em prosa de Cardoso. Quando passamos a isso, as pesquisas se rarefazem. Um dos que inclui no *corpus* não apenas um, mas três romances é Carlos Roberto da Silva, em *A estetização da doença na ficção de Lúcio Cardoso* (2016). Apesar de não tratar especificamente do espaço como representação simbólica, o estudioso busca ressaltar a importância de determinados lugares para ambientação das doenças em *Maleita*, *Salgueiro* e *Crônica da casa assassinada*. Em *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa* (2009), a pesquisadora Teresa de Almeida tangencia certos aspectos espaciais da obra em prosa de Lúcio Cardoso na comparação com autores como Dostoiévski e, evidentemente, o próprio Julien Green. Importante observar que, mesmo de modo breve, ao falar do espaço, ela não deixa de atentar para a singularidade da casa e de seu caráter enclausurador.

¹⁵ “No es casualidad por ello que la tragedia moderna, a partir de Kafka, se exprese en términos de espacio.”

Em *Do romance ao filme: um olhar sobre Crônica da casa assassinada* (2016), Londina da Cunha Pereira de Almeida dedica um dos capítulos de sua tese para tratar das potencialidades simbólicas do espaço. Entre outros levantamentos, ela analisa a relação de oposição que haveria entre o pavilhão e a casa dos Meneses, a qual, para ela, poderia ser entendida como um espaço inviolável, subordinado a regras e valores mantidos pela tradição na figura de Demétrio¹⁶; já, no pavilhão, teríamos um local destinado às transgressões e às relações pecaminosas, como o suicídio, o adultério e o suposto incesto, que influenciará não apenas na configuração física dos personagens (Nina, Ana e André, por exemplo), mas também psíquica deles.

Antes dessa tese, no livro *Espaços de memória* (2002), resultado de uma dissertação de mestrado (1997), Marta Cavalcante de Barros se dedica à análise de certos locais da Chácara (o jardim, a casa, o porão) com base, sobretudo, nos estudos fenomenológicos de Gastón Bachelard e em alguns pressupostos psicanalíticos freudianos. A pesquisadora dá destaque aos lugares onde ocorrem as ações narrativas, explorando a dimensão simbólica e a relação com a memória dos narradores. Ela chega a fazer alguns apontamentos sobre a tensão estabelecida entre o dentro e o fora da casa, mas, em seguida, abandona a questão espacial para tratar mais especificamente da temporalidade, aspecto que, segundo ela, seria o sustentáculo do relato memorialista sobre a história dos Meneses. Roberta Alina Boeira Tiburi, também fortemente fundamentada nos estudos bachelarianos, realiza uma pesquisa intitulada *Atmosfera de paixão e tempestade: as dimensões do espaço ficcional na Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso (2013). Ela mesma afirma que seu trabalho tem por objetivo analisar de que modo “o espaço interior das personagens se reflete nos ambientes pelos quais elas transitam, assim como a maneira com que os espaços habitados contribuem para a construção de sua identidade” (TIBURI, 2013, p. 06).

Ao se tratar do espaço na obra de Cardoso, não se pode deixar de citar a pesquisa de Cássia dos Santos, *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada* (2005). Nela, a estudiosa se propõe a analisar o processo de criação do livro, publicado em 1959, por meio dos estudos comparativos com os escritos originais, que estão sob a responsabilidade do Instituto Rui Barbosa, situado no Rio de Janeiro. Nesse percurso, a pesquisadora atenta também para a importância que o espaço da imaginária

¹⁶ Apesar de a afirmação se justificar em parte, cabe ressaltar, a título de exemplo, que uma das cenas mais impactantes do romance, narrada por André, acontece no quarto de Nina (dentro da casa dos Meneses), quando o corpo da protagonista já se encontra em adiantado estado de deterioração. Ver o capítulo (38), intitulado: “Continuação do diário de André (IX)”. Trecho em que o personagem relata sua última experiência sexual com Nina, que ele chama de seu “único encontro com a morte”. (CARDOSO, 2013, p. 419-428)

Vila Velha exerce sobre parte da obra do autor. Para tanto, Santos faz uma distinção entre a primeira cidade ficcional, criada por Cardoso para ambientar *Dias perdidos*, e a segunda, circunscrita ao contexto de *Crônica da casa assassinada* e o *O viajante*. Com isso, seu estudo perpassa por três romances importantes do autor mineiro, ressaltando as nuances que fazem do mesmo topônimo dois lugares diferentes. Por fim, mas não menos importante, são os estudos de Andréa de Paula Xavier Vilela: *Olhar sobre uma casa escrita: a poética de Lúcio Cardoso no romance Crônica da casa assassinada* (2002), dissertação de mestrado e *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida* (2007), tese de doutorado. Trabalhos em que ela analisa, entre outras coisas, os espaços em branco na obra do autor. De uma perspectiva pictórica, Vilela enfatiza, especialmente, um quadro denominado *Ressurreição de Lázaro* (1958), comparando-o ao poema, “A voz de Lázaro” (1938), e o romance *Crônica da casa assassinada* (1959), que retoma o tema do ressuscitado na epígrafe.

Embora abram caminhos para a interpretação do espaço, sobretudo, no quinto romance de Cardoso, esses estudos não o enfocam o espaço como eixo condutor das análises críticas, pois os autores optaram por abordar outros aspectos – todos muito válidos, decerto –, o que só reforça o caráter plural da obra do escritor e a abertura para diferentes linhas de pesquisa.

A disposição para o recorte analítico, em torno dos marcadores espaciais na ficção de Cardoso, encontra-se, com mais frequência, em artigos que em teses e dissertações. Em “Espaço de transgressão” (1996), por exemplo, Consuelo Albergaria busca estabelecer relações entre a configuração geográfica mineira e as tradições de uma sociedade fechada e conservadora que insiste em se manter isolada. Em determinado momento do texto, ela argumenta: “[...] tipos e lugares fechados, como fechada é Minas por suas montanhas” (ALBERGARIA, 1996, p. 681). A transposição dessa “mineiridade” estaria subordinada à invenção de um espaço simbólico que se daria por meio da escrita. Conforme lemos: “Sendo que um espaço simbólico se subordina à ideia de totalidade, partimos de pressupostos de que sua organização se dá na e pela linguagem: é da análise de seu discurso que se pode atingir o cerne da mineiridade” (ALBERGARIA, 1996, p. 682). Tal interpretação também se encontra em “A simbologia do espaço de *Crônica da casa assassinada*” (2012), de Claudeci Rodrigues Bueno. Já em “O desencontro de duas cidades: uma leitura de *Salgueiro* de Lúcio Cardoso”, publicado em 2008, Glória Regina Carvalho de Souza aborda a dicotomia que se estabelece entre o morro e a cidade. Embora, do ponto de vista espacial, a finalidade seja discutir questões mais voltadas a aspectos sociológicos que propriamente literários, isso fica perceptível na conclusão do artigo: “O romance *Salgueiro* cumpre sua função de denúncia social, ao dramatizar as subcondições de habitação e as vivências sofridas por uma parte da população que é marginalizada por não

possuir meios econômicos para pertencer ao grupo dominante.” (SOUZA, 2008, p. 104).¹⁷ Ainda que não trate dos romances, mas sim da trilogia *Inácio*, *Baltazar* e *O enfeitado*, o artigo de Cristiano de Jesus Rosa, analisa aquilo que ele denomina de “A monstruosidade do espaço em Lúcio Cardoso” ao abordar os locais urbanos na obra do autor.

No entanto, nesses e em outros textos que vão na mesma direção, não há pretensão de maior aprofundamento da investigação do espaço como elemento transformador do texto literário. Especialmente, porque, ao tratar de um único romance, ou, em outros casos, de considerar deles apenas um fragmento, não colocam em jogo a noção de conjunto da obra. Com isso, deixa de se perceber certos matizes que surgem em consequência das reconfigurações, os quais podem ser apreendidos por meio de um percurso de leitura mais amplo.

Em nosso caso, ao transitar de *Crônica da casa assassinada* a *Maleita*, e também na ordem inversa, a tentativa, com efeito, é perceber, entre outras coisas, como os elementos espaciais atuam na configuração de cada texto. A partir disso, podemos começar a pensar se seria possível, com base em associações e montagens, circunscrever os diferentes livros de Cardoso em um conjunto ou projeto literário.

Dessa perspectiva, as cidades, chácaras, vilas, estradas e ruas, mas sobretudo a casa (imagem obsessiva) atuaria como um elemento fundante na constituição da obra em prosa do escritor mineiro. Sendo assim, sua importância deve ser considerada não apenas em *Crônica da casa assassinada*, mas ao contrário, essa dinâmica das relações espaciais começaria já com seu primeiro romance, *Maleita* (1934), que ganha outra dimensão a partir da leitura dos textos posteriores. Trilhando por um caminho diverso, que não coloca em primeiro plano questões sociais, marcantes em alguns romancistas da década de 1930, como Jorge Amado, Raquel de Queirós e Armando Fontes, entre os mais conhecidos, nosso propósito é abordar o livro de estreia sob outro olhar.

Para tanto, antes de tudo, importa ressaltar que, em Cardoso, a representação realista do espaço sempre cede lugar à fantasia. Deslocamento que ora ocorre de modo escancarado¹⁸, ora dissimulado¹⁹. O mundo material é transfigurado em uma espécie de geografia imaginária, em

¹⁷ Ressaltamos que não cabe sistematizar aqui todas as oscilações de linhas temáticas e teóricas, ou vinculadas ao termo “espaço” no âmbito dos estudos críticos da obra de Lúcio Cardoso, mas ressaltar que nas pesquisas de maior fôlego (teses e dissertações) raramente esse elemento aparece como foco principal da análise. Mesmo quando o suporte teórico e a linha de interpretação adotada levam à constituição de caminhos de pesquisa diferentes do adotado aqui.

¹⁸ A constituição de Vila Velha de dois modos diferentes.

¹⁹ Em *Maleita* (1934), parece que estamos diante de um ambiente realista. Haja vista que o livro está pautado em uma aventura que reproduziria parte da vida do pai do autor. Contudo, consciente ou não, os espaços de Cardoso parecem mais se afastar que se aproximar da *realidade vital* com a qual dialogam. Mesmo nesse primeiro livro, isso ocorreria por um processo de deslocamento da ordem natural para a ficcional. O rio São Francisco de Cardoso,

que espaços se convertem em um “domínio semiótico em torno do qual” os personagens se movimentam, e o “enredo se organiza” (MORETTI, 2003, p. 15).

Embora ele declare, em seus *Diários*, ser fascinado pelas cidadezinhas e fazendas do interior de Minas Gerais e apresente os problemas sociais desses lugares, sua produção literária está voltada para a imersão no *intímus* tanto dos espaços interiores, especialmente os funestos, quanto do indivíduo. Para tanto, passou boa parte de sua vida investigando a intimidade alheia e a sua própria. Segundo Hamilton dos Santos, “refugiado num quarto, escrevendo, escrevendo, escrevendo, escrevendo sempre.” (1987, p. 72). Adepto também das deambulações em volta do próprio aposento, o autor de *A luz do subsolo* escreve em seu diário que “As viagens, sim – as feitas no próprio quarto. São as únicas que, em absoluto, não nos decepcionam.” (CARDOSO, 2013, p. 419). Essa transposição de uma experiência íntima para o plano da escrita, sem dúvida, acaba reverberando na sua ficção²⁰.

Em *A invenção do cotidiano* (2013, p. 203), Michel de Certeau e Luce Giard, asseveram que os espaços privados devem ser protegidos “dos olhares indiscretos, porque cada um sabe que o mínimo apartamento ou moradia revela a personalidade de seu ocupante”. As idiossincrasias que envolvem o habitar acabam criando um forte vínculo e, por conseguinte, uma identificação entre o morador e a morada, transformando certos espaços da casa em portadores de histórias. Logo, não é difícil perceber como um lugar habitado por uma mesma pessoa, durante certo tempo, pode revelar muito sobre o perfil psíquico de seu ocupante.

segundo seu próprio pai, correria ao contrário. Talvez por evitar verbos que determinassem a direção das águas e das embarcações (subir/descer), o autor instaure uma certa confusão ou ambiguidade a esse respeito, procedimento comum em seus textos. O ato que pode parecer uma simples distração, também aponta para uma espécie de espelhamento entre realidade e ficção, demarcando (ou borrando) com isso as fronteiras entre o real e o imaginário. O texto do desembargador Gutemberg da Mota e Silva, publicado em homenagem aos cem anos do autor de *Crônica da casa assassinada*, traz a informação. Segundo o articulista, a irmã do escritor [Maria Helena Cardoso] dizia que [Joaquim Lúcio Cardoso, pai de Lúcio], orgulhoso, costumava brincar com o filho: “Lúcio, ó Lúcio. Você pôs o São Francisco correndo ao contrário”. (GUTEMBERG, MagisCultura Mineira. No. 7. Abril de 2012. Independente se está ou não colocado ao contrário, o mais importante é o efeito de contraste causado pela leitura em alguém que conhecia tão bem o espaço que ambientava a história (em vez de se deparar com uma reprodução do acontecimento, o pai encontrava na leitura uma imagem de fantasia). Dessa forma, não seria preciso esperar pela famosa Vila Velha de *Dias perdidos*, tendo em vista que qualquer espaço criado por meio da escrita, via de regra, já seria um material convertido para aos domínios da ficção.

²⁰ Em seus *Diários*, Cardoso vai muito além da simples transcrição de cenas cotidianas. Em muitos momentos, ele realiza uma espécie de transfiguração. Nesse sentido, o texto que lemos pode ampliar e também obscurecer a relação estabelecida com o conjunto de sua obra em prosa. Basta lembrar que a frase em destaque dialoga com um livro de Xavier de Maistre. Romance que já aparecia citado no prólogo da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Ali se pode ler o seguinte: “‘Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo.’ Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garret na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode dizer que viajou à roda da vida.” Nesse caso, a obscuridade pode ser estabelecida a partir de uma simples, mas complexa pergunta: dentro dos domínios ficcionais, qual a relação entre o quarto de Maistre e os de Cardoso?

O ambiente, nesse caso, torna-se parte constitutiva do próprio indivíduo. Depois de algum tempo vivendo em um mesmo local, podemos nos confundir com nossa própria habitação, tornando-nos parte dela, tal como ela se torna parte constituinte de nosso ser. Basta lembrar de como nos mantemos apegados a(s) nossa(s) casa(s) de infância, essa íntima relação do humano com o espaço, não se pode dizer se consciente ou não, foi percebida e explorada por Cardoso, ao longo de sua obra em prosa de diferentes modos.

Por isso, uma casa, ainda que não mais exista como abrigo, pode resistir e permanecer viva, nas lembranças de quem nela morou, como uma potência imaginária sempre ativa. Esse espaço de memória que permanece atuante, em algum momento esteve amalgamado ao ser que ali viveu. Mesmo se, por acaso, seja destruída, ela pode continuar ocupando um outro lugar, invisível e presente, na fantasia de quem ali encontrou o seu *habitat*. A intimidade, nesse caso, surge como uma forma de fazer com que os restos e os fragmentos soltos de uma velha habitação ganhem vida sem, necessariamente, a residência existir por inteiro. A esse tipo de morada não nos unimos apenas por bons e belos sentimentos, mas também pelo sofrimento, medos infantis, dissimulações, raiva, rigidez familiar, enfim, por tudo aquilo que recordamos e, de algum modo, damos vida por meio de nossas histórias. A literatura de Cardoso parece perscrutar, um a um, esses recantos obscuros, nos quais se esconde a íntima violência de cada ser.

Diante disso, a pergunta que fica é: como a casa pode mobilizar a escrita? Para Marguerite Duras, por exemplo, ela não funciona apenas como abrigo e proteção, mas como elemento essencial de sua produção literária. O silêncio da morada é produtor de sentidos, inclusive de morte, que a escritora transfigura no ato poético de produzir livros. Em *Escrever*, ela confessa: “Eu me fechei – eu tive medo também, é claro. E depois eu amei esta casa. Esta casa se tornou a casa da escrita. Meus livros saíram desta casa. Desta luz também, do parque. Desta luz que reverbera no tanque. Precisei de vinte anos para escrever isso que acabei de dizer” (1994, p. 16).

Com um olhar semelhante ao de Duras, voltado para os espaços internos da casa, mas sem desprezar suas áreas externas, começamos a pensar o primeiro romance de Cardoso, após ler *Crônica da casa assassinada*, voltamos aos demais romances com o olhar específico para as questões espaciais. Publicado em 1934, por exemplo, *Maleita* narra, conforme se sabe, a fundação da cidade de Pirapora por Joaquim “um construtor perdido no sertão mineiro” (BOSI, 2006, p. 441). Contudo, antes de se edificar as novas casas, é preciso lembrar que, quando o

herói chega ao lugar, já encontra ali um vilarejo, cujas habitações (cafuas) podem ser descritas como primitivas²¹, as quais ele persiste em suplantar.

Em vista disso, buscamos observar como se configura a relação dentro/fora que o protagonista estabelece com essas moradias e a tensão criada entre esses dois espaços, realçando que, desde o primeiro romance, o interior da morada desempenhava importantes funções narrativas. Para tanto, fizemos questão de frisar que, apesar de se tratar de um romance marcado por deslocamentos externos,²² os encontros e desencontros decisivos ocorrem dentro e não fora da casa. Esse aspecto, ainda que pareça irrelevante, segundo os estudos bakhtinianos (*cronotopo*), significa um marco definidor na história do romance. Curiosamente, embora guarde traços “regionalistas”²³, *Maleita* já aponta para certas constantes de intimidade, ainda que de modo incipiente, elas serão demarcadoras da obra do autor. Esse traço, é notório, especialmente, no que se refere à última cena²⁴ do livro. O ambiente de solidão em que Joaquim se encontra contribui para promover um princípio de *sondagem interior*²⁵.

Levando em consideração a leitura de *Crônica da casa assassinada*, é possível afirmar que a casa já ganha, desde o livro de estreia, um significado singular. Nela se dão os encontros e desencontros; confundem-se os destinos dos personagens, a gestão do tempo e do espaço exterior/interior; ali se estrutura a relação de tensão entre dentro/fora, a qual inclui, especialmente, o modo dos caboclos e do forasteiro interagirem com as habitações primitivas (choça) e as novas construções (casas de adobe feitas por Joaquim).

Ao estudar as afinidades entre moradores e as moradias, não podemos deixar de remeter às pesquisas de Joseph Rykwert, para quem há inúmeros sentidos associados à “cabana primitiva”. Em *A casa de Adão no paraíso* (2003, p. 216), o arquiteto elabora a hipótese de que, desde os tempos primevos, a casa já não podia ser entendida apenas “como um refúgio das intempéries, mas como um volume” que Adão “poderia interpretar em função de seu próprio corpo”. Com isso, a morada já seria “uma exposição do plano paradisíaco”, no centro do qual a criação de Deus se encontrava. Ou seja, nessa perspectiva, a primitiva construção imaginária²⁶ deixaria de ser um simples elemento realista para se converter em um “volume simbólico” a ser

²¹ FREYRE, 1971, p. 36-37.

²² Consideramos deslocamento tanto o longo percurso, realizado por Joaquim de Curvelo até Pirapora, quanto os pequenos movimentos, executados pelo protagonista chegar ao vilarejo.

²³ BUENO, 2006, p. 204.

²⁴ Ao final da narrativa, depois de esperar, em vão, Randulfo (inimigo do herói), para um duelo que não acontece, Joaquim adormece vitimado pela febre da malária. Nesse momento, ele começa a devanear. Durante o delírio, o protagonista parece tomar consciência de que a queda da cidade, recém-construída por ele, também representava seu próprio fracasso como herói, pois no dia seguinte ele abandona o lugar.

²⁵ A expressão é de Alfredo Bosi. (2006, p. 464).

²⁶ Dizemos imaginária, pois não existe, nem mesmo no texto bíblico, nenhuma referência à suposta *Casa de Adão*. Desse modo, até mesmo para estudo de Joseph Rykwert ela se configura apenas como possibilidade simbólica.

interpretado em função da relação estabelecida com o corpo daqueles que a habitam. Aspecto que veremos reaparecer, de modo mais bem definido, no final de *Salgueiro*, segundo romance de Cardoso.

Com base na reinterpretação do texto de Rykwert, Roland Barthes retoma e amplia, em *Como viver junto* (2013), o sentido de casa como “volume a ser interpretado”. O semiólogo procura dar novos significados aos estudos do arquiteto, acrescentando três outros paradigmas de casas primitivas, todos originários dos textos bíblicos: a *Arca de Noé*, o *Tabernáculo do deserto* e o *Templo de Jerusalém*. Barthes parte dessas construções mais amplas para tratar, em seguida, mais especificamente, do quarto e dos múltiplos sentidos que esse lugar passou a representar no imaginário das mais diversas sociedades. Espaço das relações conjugais, da cena primitiva, local da intimidade e da solidão²⁷.

Seguindo essa mesma linha interpretativa, podemos perceber que o quarto em Cardoso será transfigurado, ganhando sentidos diversos. Dentro do campo dos afetos, ele pode se tornar um local de fechamento, de solidão e até mesmo um ambiente propício às violações. Mas, sem dúvida, o que mais ressalta, em seu livro, é uma certa violência implícita que há nas atividades que envolvem esse espaço íntimo e, sobretudo, como ele se converte em um *locus funebris*: lugar dos corpos agonizantes, dos moribundos e dos mortos. Nesse momento, desviando-se da ideia de um espaço de união, ele se torna local de separação, de esvaziamento ou, conforme lembra Michel Schneider, em *Mortes imaginárias* (2005, p. 202), o lugar da última palavra, do último sussurro pronunciado ao pé do ouvido. De um vazio duplo: da palavra e do corpo.

Tal ponto nos interessa particularmente, pois tem a ver com outra conjectura, a saber, a casa (em processo de ruína) que passa a abrigar não apenas os vivos, mas também a morte e os mortos. No conjunto da obra, o quarto será o local privilegiado dos moribundos (homem, mulher, criança) que ali convalescem e morrem. Diante do desespero, os personagens são tomados por um sentimento de vazio que não mobiliza significados religiosos ou transcendentais, mas, em alguns momentos, um impulso à escrita. Da casa ou do quarto como sepulcro, há, na maioria dos casos, algo do morador que permanece como restos de fala, um sussurro, um balbúcio, uma palavra mal dita e, sobretudo, um vazio que não pode mais ser preenchido.

²⁷ Pautado no conceito de *idiorritmia*, (viver junto ou contra-solidão), Barthes afirma que ato de fantasiar não é dialético. Portanto, “não é contraditório querer viver só e viver junto” (BARTHES, 2013, p. 09). Assim, o quarto, para ele, seria um lugar privilegiado do imaginário. A solidão desse espaço permitiria que o indivíduo encontrasse um ritmo próprio e pudesse viver à parte das normas e regras coletivas, que sujeitam o indivíduo a padronizações.

Como ressalta Helena Carvalhã Buescu em “A casa e a encenação do mundo” (1999, p. 33), é dentro da casa “que a semantização da fronteira é colocada, é dentro dela que as divisões simbólicas ocorrem, é dentro dela que os mortos encontram os vivos...”, ou, no caso de Cardoso, nós vivos, quando lemos seus romances, encontramos os mortos. Nesse universo fechado, ou semifechado, em que se cruzam diferentes histórias, os vivos da ficção também se depararam com a morte e/ou com os mortos, pois parece haver algo de sombrio que recobre as construções do autor. Com isso, os sentidos mais tradicionais atribuídos a casa – de ambiente feliz, local de conforto e segurança, em que o indivíduo encontraria proteção e aconchego, ou seja, um *locus amoenus* e solar – são sobrepostos por um espaço de tensão em que as práticas de habitar se tornam sempre algo incômodo e perturbador.

Cardoso explora, especialmente, o lado mais obscuro das habitações: as moradias em processo de dismantelamento ou ruína, as escadarias subterrâneas, os corredores e cantos sombrios, as salas obscuras, os quartos fechados, os sótãos e porões recobertos de mofo que parecem levar sempre a um único lugar: à morada dos mortos (*Sub-Solos*). Desse modo, sua ficção comporia aquilo que nomeamos de espaço trágico²⁸ e funesto, a partir de imagens perturbadoras que atormentam os personagens e incomodam os leitores.

Apoiados na ideia de reincidência e retomada de determinadas constantes norteadoras, diríamos que a casa constitui uma imagem literária, no conjunto de sua obra em prosa. No entanto, como se percebe, não se trata de qualquer espaço, sobretudo, de qualquer casa. Dentre esses elementos podemos demarcar: o fechamento, a ruína, o silêncio, o abismo, o funesto, que, por serem elementos dinâmicos, sinalizam uma prosa em processo de espacialização.

Por isso, não causa estranheza que nas primitivas construções de Pirapora já se encontrassem delineados os principais operadores da ruína (dismantelar, apodrecer, silenciar, converter a casa em espaço de morte). Aspectos relevantes tanto para a releitura do primeiro

²⁸ Ainda que haja pontos de contato com o gênero grego, o trágico em Cardoso é de outra ordem. Nos textos do autor mineiro, existe um processo de rebaixamento ou apequenamento que ocorre tanto com relação ao conteúdo quanto com à forma. O modo de composição não é mais em verso e sim em prosa. As situações, os espaços, a duração as ações, tal qual o ‘destino’ dos personagens, são todos outros. Tudo pertence a uma realidade mezinha ou a um contexto burguês (aristocracia rural decadente). Mas isso não é aleatório. Ao contrário, Cardoso não só se mostra consciente como favorável a essa “degradação” (e a outras, supostamente). Em uma espécie de estudo sobre a tragédia, ele retoma e comenta brevemente os textos de Nietzsche a respeito do tema. Depois de retomar alguns aspectos que, provavelmente ele considerava tão importantes, a discussão se encaminha para uma espécie de conclusão. Nesse momento, Cardoso cita a frase de Nietzsche: “Eurípedes representa a degradação da tragédia grega”. Não para concordar, mas sim para refutá-la: “Mas com Eurípedes ou com outro, essa degradação era inevitável. E como ela era também um problema de inocência perdida, não poderia haver reversão.” (CARDOSO, 2013, p. 80). Com isso, percebe-se que, para o escritor mineiro, haveria um “estado de tragédia” que acompanharia as mudanças históricas, pois o trágico seria algo inerente homem. Se por um lado, o modelo grego não permanece; por outro, determinadas características continuam atuantes nos mais variados textos, tal como vemos aparecer nos seus romances.

romance quanto para o estudo do espaço interno (e externo) da morada, nos livros posteriores, a começar por *Salgueiro* (1935), segundo romance do autor.

Publicado um ano depois de *Maleita*, o texto, como lembra Luís Bueno, já aparece estruturado como “um romance psicológico” (2006, p. 205), mas ainda se encontra preso a “um arcabouço que poderia ser de romance social” (2006, p. 206). Do ponto de vista do crítico: “Trata-se de um universo aparentado do trágico, uma espécie de Tebas vivendo sob a desgraça causada por algum erro”. Para Bueno, este “estado trágico” não advém “da ação isolada de algum indivíduo, mas da postura geral de rebaixamento espiritual, a *hybris* sendo substituída pelo maior dos pecados, prefiguração do inferno cristão propriamente dito, que é o distanciamento voluntário de Deus.” (BUENO, 2006, p. 275).

Sem deixar de apresentar um quadro social (um certo mapa da miséria²⁹), Cardoso sobrepõe a simbolização ao realismo do morro: um Salgueiro convertido em inferno, estabelecendo, assim, um jogo de deslocamento por meio do qual os espaços do romance (interior/exterior) ganham uma nova reconfiguração semântico-simbólica. Nesse contexto, a casa, em vez de proteger, torna-se um ambiente opressor. Pequenos e mal edificadas, os barracões do morro estão sempre sob a ameaça ruir a cada nova intempérie. Como declara o narrador, ao revelar o pensamento de Rosa: “No fundo de tudo, ódio pelo Salgueiro, pela sua miséria, pelos seus casebres arruinados [...]” (CARDOSO, 2007, p. 239). Mais que um estado de abandono, a ruína aparece como uma condição permanente dos barracos e da vida de seus moradores. Com isso, passamos a um outro “domínio semiótico”, do espaço sertanejo ao morro carioca, mas ainda assim algo permanece: mesmo mobilizado por outras motivações, a constante temática da ruína reaparece, na forma da degradação do corpo pela prostituição, da doença (tuberculose), do assassinato e da morte que continuam operantes. Sem falar nos deslocamentos dos personagens pelo morro infernal por causa da ruína da casa/família.

Com relação ao espaço interno da morada, uma das primeiras diferenças, em comparação a *Maleita*, é que, nesse segundo romance, os personagens começam a história do lado de dentro da casa para, só depois, saírem perambulando pelo morro. Com isso, o leitor é colocado, desde a primeira cena, no interior de um local opressor, escuro e degradante que, de início, acolhe/oprime dois corpos doentes (da neta e do avô). Ambos sem nenhuma perspectiva

²⁹ Historicamente, cabe destacar que a ocupação dos morros advinha de um projeto de urbanização que visava “sanear” o centro da cidade do Rio de Janeiro. No início do século XX, as autoridades locais tentaram imitar o modelo urbanístico francês, banindo os cortiços do centro da cidade. Desalojadas, as pessoas não buscaram a periferia para se instalar, como se esperava, mas se alojaram nos morros, o que gerou, a princípio, certo desconforto na classe alta, pois os miseráveis continuavam próximos.

de vida em relação ao mundo exterior. A situação piora quando Rosa³⁰ chega de fora invadindo com violência o barraco e o núcleo familiar. Ela irá desencadear a dispersão da família que protagoniza a história (Marta, Manuel, Veva, José Gabriel e Geraldo). Esses personagens serão expulsos da precária residência e terão de enfrentar do lado de fora do Salgueiro.

Ao percorrê-lo, eles irão, pouco a pouco, semelhantes ao herói de *Maleita*, apreendendo, criando e apresentando aos leitores uma espécie de mapa do lugar. Nesse processo, configuram-se novas formas de habitar (sempre tensionadas entre o dentro/fora). Tal como no romance de estreia, aqui, os encontros e desencontros continuam a ocorrer no interior dos minúsculos e insalubres barracos, sempre frios e molhados.

Em termos toponímicos, vale sublinhar que o inferno em *Salgueiro* é vertical. Portanto, nele, tanto descer como subir significa o terror do encontro com a morte. Todo o lugar parece ser dominado por um sentido ou sentimento funesto, que comanda o destino trágico comezinho dos personagens. Semelhante a um espaço abismal e antropomorfizado em que tudo se perde, o inferno do morro consome um a um a maioria dos personagens que compõem o núcleo narrativo.

Para Mário Carelli, ainda que a escolha do tema, “a vida de um morro do Rio de Janeiro”, pertença ao “realismo social”, Lúcio Cardoso, na verdade, “dá a *Salgueiro* uma dimensão simbólica que ultrapassa os limites da observação das condições de vida de uma família dividida e esmagada pela miséria” (1988, p. 156). E ressalta que, “sobretudo, além das vicissitudes humanas, ele quer atingir a causa última desse inferno e desses destinos trágicos”. Que, talvez, possa ser entendido, tal qual argumenta Bueno, como a ausência de Deus.

Se a condenação está ligada ao “pecado”, os polos extremos do morro (baixo/alto) simbolizam a última escala desse inferno do qual falam Carelli e Bueno. Isso fica claro no percurso executado pelos personagens Marta e José Gabriel. Enquanto ela desce às zonas do baixo meretrício; ele, por sua vez, sobe ao topo, universo dos excluídos – lugar dos ladrões, doentes, aleijados, degenerados. Buscando mostrar que no morro não há saída nem aos que sobem tampouco aos que descem. Em virtude desses deslocamentos, analisamos o percurso desses dois personagens, enfatizando seus roteiros e as moradas que surgem nos trajetos de ambos.

Quando pensamos no trânsito dos moradores pelo morro, nota-se que, tal como em *Maleita*, determinados expedientes espaciais continuam operantes do lado de fora das minúsculas habitações. Essa característica, comum ao primeiro e ao segundo romance, sofrerá

³⁰ Como um ser violador, Rosa chega invadindo o barraco, trazendo de fora o barulho, a desmedida, os excessos e a violência do morro.

uma mudança significativa com a publicação de *A luz no subsolo* (1936). Nesse terceiro livro, há um movimento de contração do espaço, por meio do qual muito do que ocorria do lado externo da casa será deslocado para dentro dela. Aqui, não apenas os encontros e desencontros, mas a maior parte dos acontecimentos narrativos acontecerá no interior das construções ou em suas dependências, haja vista a mudança significativa que aparece no plano arquitetônico: as construções de caráter primitivo (cafuas e barracos) cedem lugar aos grandes casarões assobradados. Daí a importância de buscar textos que tratem do cruzamento da arquitetura com a literatura.

Nesses novos ambientes, existem certos demarcadores arquitetônicos que evidenciam, especificamente, a mudança da cabana para a casa, os quais também podem ser encontrados, com certo rigor, no plano da escrita de *A luz no subsolo*. Com isso, o autor não só introduz um novo espaço narrativo, mas também um modo diferente de estruturar o texto literário. À medida que a obra do autor se desenvolve, as construções se tornam mais complexas, dividem-se internamente, ganham novas dimensões. Desse modo, Cardoso começa a explorar faces cada vez mais sombrias e funestas da morada, entre outros, os quartos fechados, os subsolos, os porões. Essa significativa diferença (divisão interna da casa), em relação às edificações dos dois primeiros livros, indica um ponto de inflexão na obra do autor mineiro.

Se nos atemos especificamente ao casarão que ambienta a narrativa, é notória a mudança que ocorre em seu interior. Embora alguns espaços internos, como quarto e sala, já aparecessem, eventualmente, nos livros precedentes, no romance de 1936, eles recebem outra configuração. Em *Maleita e Salgueiro*, esses ambientes não estavam separados da casa por paredes tampouco por portas e chaves. Com isso, eles não permitiam a total privacidade de seus ocupantes, não possibilitavam o fechamento – fator indispensável para se intensificar a aproximação entre o morador o espaço habitado e consolidar a noção de intimidade. Para entender o efeito dessa diferença no texto, é fundamental compreender a divisão da casa, “lugar total”, onde ocorria a sobreposição de funções: lavar, cozinhar, comer, dormir, entre tantas outras coisas; e a sala, corredor, cozinha, banheiro, e, especialmente, o quarto que, dissociado da casa, não se confunde mais com ela. Cada um desses novos espaços ganha funções específicas e as atividades passam a ser realizadas quase todas dentro e não fora da casa. Funda-se, assim, uma simbologia própria em torno desse espaço privado. Segundo Barthes, ao falar especificamente do quarto, haveria uma dissociação demarca uma diferença tanto histórica quanto simbólica, a qual está pautada pelo estatuto da *idiorritimia*, que poderia ser entendido como “Casa contra-solidão” (2013, p. 95-113).

Em vista desses apontamentos, nesse terceiro romance, buscamos, entre outros aspectos, analisar dois espaços: o pequeno café da cidade, marcado pela ideia de uma topografia do estreito e da profundidade³¹, e o casarão dos protagonistas, Madalena e Pedro, assinalado por imagens do abismo.

Enquanto no terceiro romance a tensão opera na posição vertical, (alto/fundo), em *Dias perdidos* (1943), ela parece se configurar mais no plano horizontal, entre o dentro e o fora da casa. No quarto romance, pelos próprios termos anunciados no título, fica sugerido que o tempo encaminharia uma das linhas de força do livro. Como um mecanismo invisível que opera incessantemente, a temporalidade parece agir de modo acelerado sobre os personagens enquanto eles estão entregues às preocupações diárias. No entanto, seria possível pensar em uma narrativa que se constituísse apenas de tempo, desconsiderando as potencialidades do espaço?

Se, como o título indica, os dias foram perdidos (daí a função da escrita de recuperá-los), o espaço, ao contrário, mostra-se menos instável na imagem de uma pequena casa, em torno da qual a narrativa se organiza. Um lugar de fechamento, de silêncio e, sobretudo, de morte.

Como lembra Mônica Figueiredo, em *No corpo, na casa e na cidade*: as moradas da ficção, “foi na ocupação dos espaços que a humanidade escreveu boa parcela de sua existência, e é pelos escombros destas construções – sejam elas túmulos, ruínas ou marcas perdidas em mapas antigos – que se pode tentar remontar o tecido chamado memória” (2011, p. 13). Contudo, alerta a autora, “a memória se constrói sempre no discurso, lugar em que as rasuras e os silêncios querem dizer muito mais que qualquer texto contínuo.”. Similar à observação de Figueiredo, é pela escuta cuidadosa do silêncio produzido por sua morada que a protagonista Clara chegará a uma das mais belas imagens do livro.

Ainda que toda a residência seja percebida como uma espécie de última morada pela personagem, o espaço mais significativo da construção, em termos de intimidade, com efeito, é o quarto. No romance de 1943, esse lugar passa a ser explorado em todo seu potencial simbólico. Nele, respectivamente, três personagens, Camilo, Jaques e Clara permanecerão até o total aniquilamento. Importa ressaltar que nesse processo de agonia, a voz dos moribundos vai desaparecendo pouco a pouco, fazendo com que a palavra dê lugar ao absoluto silêncio que só a morte revela. Em razão disso, nossa análise recai sobre o espaço interno da casa e sua relação com os corpos dos moradores. Detemo-nos, especialmente, sobre o quarto, esse local

³¹ Cabe esclarecer que quando usamos termos como fundo, profundo, subterrâneo, soterrado, entre outros, estamos circunscrevendo o sentido dessas palavras ao contexto arquitetônico, arqueológico ou topográfico.

do encontro amoroso que é convertido, no livro, em um *locus funëbris*, lugar que, em determinados aspectos, parece se aproximar dos romances anteriores, ao mesmo tempo em que antecipa cenas de *Crônica da casa assassinada*.

Se no texto os dias foram perdidos e alguns dos principais personagens, no final da história, estão mortos, há um retorno que os faz ressurgir fantasmaticamente diante do leitor, no exato momento em que abrimos o livro. Nesse sentido, o quarto romance de Cardoso não deixa de ser uma atividade de escrita que já se aproxima, em certa medida, das proposições de Michel Schneider quando o psicanalista faz a seguinte invectiva: “E quando eles [leitores] tiverem aberto o livro, os fantasmas virão a seu encontro” (SCHNEIDER, 2005, p. 12). Esse aspecto que começa a ser delineado em *Dias perdidos*, ganha, com efeito, outra elaboração, no romance publicado em 1959.

Considerado pela crítica o livro mais representativo de Cardoso, em *Crônica da casa assassinada*, as marcas do tempo estão apagadas, rasuradas ou são imprecisas. Diferente do que ocorre em *Dias perdidos*, não há uma sequência de fatos encadeada temporalmente. O livro se encontra fragmentado em cinquenta e seis capítulos, distribuídos de modo não cronológico. Sabe-se que há uma procura por um passado disperso, esfarelado ao longo de um período apenas parcialmente definido. Com as devidas diferenças, semelhante ao que ocorre em Proust, em *Crônica da casa assassinada* também estamos em busca de um tempo perdido. O leitor, além de não poder se localizar seguramente por meio de uma diacronia ordenadora, precisa imaginar uma nova paisagem constituída sobre a anterior, pois há uma espécie de soterramento do passado arruinado o qual retorna tanto pela ação dos narradores quanto pela do organizador.

Supõe-se que o trabalho dessa figura anônima seja responsável por apagar ou rasurar as marcas cronológicas, a fim de evitar uma sobreposição de datas, já que os textos dos dez narradores pertencem a épocas distintas, ou talvez nem mesmo ele possa precisá-las. Se o tempo se encontra rasurado, o espaço, aparentemente, estaria bem demarcado, haja vista que o romance começa com um desenho da Chácara dos Meneses (grupo familiar protagonista).

Como uma espécie de mapa (topografia imaginária), a imagem traz em seu centro a planta baixa de uma construção que supostamente teria abrigado a família nos domínios da ficção. Dizemos, supostamente, pois, ao longo da leitura, notamos uma série de assimetrias entre a planta (traço) e o texto (letra), característica que permite pensar em diferentes possibilidades interpretativas. O espaço do romance, mostra-se dinâmico e complexo, demandando sempre novos sentidos relacionados tanto à finitude da casa quanto a dos próprios moradores. Dessa perspectiva, os três elementos que abrem a narrativa (título, epígrafe e

imagem) mostram-se relevantes para a análise do espaço. Por isso, eles funcionarão como porta de entrada para a interpretação de algumas cenas do romance.

Além desses três componentes, também consideramos a individualidade de cada cômodo, sua relação com as demais partes da casa e o grau de importância que cada espaço interno desempenha, em relação aos habitantes, na estruturação do enredo. Quarto(s), sala(s), corredor(es) são lugares privilegiados na configuração do espaço ficcional. Eles representam funções específicas na lógica interna da narrativa, mas podem mudar de acordo com cada morador. Por isso, debruçamo-nos com mais atenção na relação deles com determinados personagens: Nina, Alberto/André, Ana e Timóteo. Nesse processo, não podemos deixar de notar a importância exercida pelos locais exteriores, como o jardim, o Pavilhão e os porões, locais, tais como a casa, de transgressão, de violação das leis morais e também de ruína e morte, que interferem diretamente na estrutura do enredo.

Em *Crônica da casa assassinada*, observamos como os ambientes mais isolados e sufocantes da casa parecem se abrir ainda mais ao íntimo: a morada e seus espaços privados se conectam à memória, às lembranças, ao pensamento e à imaginação de todos os personagens-narradores, mas, em alguns casos, isso se dá, especificamente, por meio de um processo de “escavação” como eles mesmos afirmam.

Os espaços destinados a preservar os segredos e a intimidade da família também irão funcionar como um tema gerador da escrita, ao se oporem à curiosidade violadora que ora vem de fora, ora de dentro, criando, assim, um permanente estado de tensão. Além disso, a imaginação dos curiosos, que anseiam por novidades, trabalha em função da disseminação das fofocas sobre os Meneses, por toda a região.

Mesmo com essas investidas, muitos segredos se mantêm sem respostas, inclusive para os moradores e para os leitores, pois a Chácara possui uma espécie de rede de proteção (cerca, portas, janelas e, sobretudo, o silêncio dos moradores) que impede o olhar curioso de avançar os limites do privado. Aspecto que reflete em um romance pautado pela constante do secreto. Deve-se notar, ainda, que mesmo a relação entre o habitante e o local habitado se constitui de maneira pouco harmônica, pois Cardoso vai criando não apenas uma tensão entre o dentro e o fora, mas também no interior da Chácara.

Mesmo que haja essa angústia atravessando o livro de ponta a ponta, alguns personagens parecem alimentar a expectativa de fazer ressurgir, de trazer de volta aquilo que amam/odeiam: contra as forças adversas, há uma tentativa perene de se conectar a essa casa de feição monstruosa e/ou a seus mortos. Diante desse cenário, a metáfora da ressurreição (com todas suas reservas) ganha forma ao ser deslocada do plano religioso para o da escrita, no gesto que

sai em *continuum* do vazio deixado pelo ser desaparecido para a página do texto (escrita que nomeia a ausência).

A atmosfera de enclausuramento e decomposição, que perpassa toda a história dos Meneses, evoca, por certo, a figura de Lázaro, já anunciada na epígrafe do romance, não a de um Lázaro que volta à luz do dia, mas daquele que permanece dentro do espaço sombrio da morte, de um corpo perdido e decomposto. Por um lado, não há saída nem esperança na ressurreição da carne (pois é de corpo e carne que tratam os textos de Cardoso). Como enuncia Ana a Padre Justino: “o que está morto não ressuscita mais nem do lodo e nem da infecundidade.” (CARDOSO, 2013, p. 286). Mas, por outro, André afirma, dirigindo-se a um possível leitor que lhe perdoem a “exuberância de detalhes” ao descrever sua última relação sexual com Nina.” (CARDOSO, 2013, p. 427). Nomeando algo que já deixou de existir, que já está morto, cujo poder da palavra se limita apenas a apontar para um vazio uma ausência.

Diante dessas e de outras formulações, seria possível pensar na importância que a imagem da casa (e os demais espaços) significa para a elaboração da obra de Cardoso. De como ela, em suas diferentes formas, pode representar um ponto de conexão entre os heterogêneos romances do autor, em vista das constantes temáticas que participam da estruturação dos textos e conduzem seus desdobramentos no plano da escrita.

2. **MALEITA: No início de tudo era a casa**

O castelo nada mais é que um amontoado de casas de aldeia.

BLANCHOT, Maurice, (1987)

Em vista das tensões criadas em torno da casa, desde seu primeiro romance, não surpreende que, no imaginário arquitetônico de Lúcio Cardoso, a morada, para além de um propósito funcional (abrigo das intempéries, lugar de encontros e desencontros), também possa ser pensada como um elemento simbólico. Um volume a ser interpretado³² a partir das relações estabelecidas com seus moradores. Em suas múltiplas versões, a casa e seus congêneres formam uma espécie de inventário do habitar na obra do autor. Nos seus textos, encontramos uma infinidade de variações tanto arquitetônicas quanto linguísticas para este elemento: cafuas, choças, palhoças, cabanas, casebres, taperas, barracos e barracões, velhos casarões de fazendas, morada simples de cidades interioranas, sobrados de aristocratas falidos, casas-grandes arruinadas, apartamentos minúsculos, cafés, hotéis, prostíbulos, hospitais, quartos de pensão, pavilhão, sótãos, porões³³, entre outros logradouros, para ficarmos apenas nos textos que compreendem o *corpus* desta pesquisa.

Se passamos do exterior para o interior da morada, esse catálogo ganha uma infinidade de subdivisões: quartos, corredores, salas, despensas, sótãos, porões, escadas, cantos, cubículos e uma série de outros cômodos, cada qual dotado de determinadas funções e características semântico-simbólicas, que impregnam de modo profundo o texto literário, o qual, por sua vez, abre-se a inúmeras possibilidades hermenêuticas. Há ainda os edifícios – pavilhão, barracão, adega, farmácia³⁴, igreja, oficina – e áreas contíguas a casa – jardim, quintal –; além das ruas, estradas, dos campos e cidades.

Pautados pela ideia de trancamento, a maioria desses espaços, em geral destinados ao acolhimento do indivíduo, tornam-se, na maior parte das vezes, um *locus* de solidão e de aprisionamento. Com isso, são capazes de despertar a angústia e o desespero nos habitantes, pois comumente entre morador e morada se estabelece uma espécie de conexão (em que a

³² A expressão, como já foi dita, é de Joseph Rykwert.

³³ O sótão aparece com dupla acepção na obra do autor, ora como uma habitação independente da casa, ora como um cômodo anexo a ela (*A luz no subsolo*). O café e o hospital, por sua vez, entram na categoria de moradias porque assumem, ainda que provisoriamente, essa função.

³⁴ Na obra de Cardoso, assim como é típico de cidades do interior, a farmácia se localiza na parte da frente do terreno e a casa do farmacêutico nos fundos: *Dias perdidos* e *Crônica da casa assassinada*. Já com as oficinas, geralmente, ocorre o inverso: a casa fica na parte da frente, enquanto o barracão com as ferramentas ou máquinas localiza-se na parte dos fundos do quintal: *O viajante*.

afetividade está presente). Como ressalta Helena Carvalhão Buescu (1999, p. 33), em “A casa e a encenação do mundo”, é dentro da morada “que a semantização da fronteira é colocada, é dentro dela que as divisões simbólicas ocorrem, é dentro dela que os mortos encontram os vivos...” Os acontecimentos importantes ocorrem, no caso de Cardoso, com efeito, do lado de dentro ou em seu entorno. Nesse universo fechado ou semifechado, muitas vezes, o mesmo ambiente que abriga os vivos também acolhe os mortos. Esse é um aspecto importante da obra do autor: mais que um tempo, os personagens têm um espaço de morte e geralmente é a mesma casa onde vivem.

Aqui uma questão se impõe: independentemente da configuração que receba, a morada em Cardoso nunca aparece como um lugar de apaziguamento. A arquitetura primitiva de *Maleita*³⁵ (1934) já aponta para a exploração de uma face sombria funesta desse espaço, aspecto que será retomado e aprofundado, à medida que o autor escreve novos textos, mas se tornam mais perceptíveis se lidos da perspectiva de *Crônica da casa assassinada*.

No livro de estreia, o reduzido interior das cafuas será escolhido pelos moradores menos para celebrar a vida que para esperar a morte. Minúsculos, abarrotados de toda sorte de objetos, recoberto de mofo pela umidade, é nesse lugar inóspito, mas ao mesmo tempo familiar, que os caboclos, tão ligados à terra e ao rio, recolhem-se, infectados pelo vírus da varíola, para agonizar e morrer.

Em *A invenção do cotidiano*: morar, cozinhar, ao discorrer sobre os modos de habitar os pequenos espaços, Michel de Certeau (2013, p. 206) observa que há uma relação de (des)proporção entre a ínfima dimensão das habitações e o excedente de material, acumulado

³⁵ O livro narra a saga de Joaquim, uma espécie de herói fracassado que sai de Curvelo, acompanhado da esposa Elisa e de um grupo de trabalhadores com a missão de transformar o povoado de Pirapora em uma nova cidade. Contratado por uma empresa de fiação de tecidos da família Meneses, a Cedro Cachoeira, ele teria a obrigação de estabelecer o comércio na região, instalar um porto comercial e construir casas, onde existia apenas uma vila de casebres de palha. Tal empreendimento mudaria drasticamente a vida do lugar. Tudo começa com a chegada de trabalhadores vindos de outras regiões, pois Joaquim se torna inimigo do chefe local. Com isso, tem início sua empreitada. A nova cidade surge como uma espécie de oposição às cafuas dos caboclos, que Joaquim chamava de “restos de quilombo” ou de “taperas”, sempre no sentido depreciativo. Sua intenção era suplantá-los o velho vilarejo pelas novas casas feitas de adobe e telhas. Mas o que se vê, ao longo do romance, é bem o contrário. Passadas as dificuldades iniciais, quando o lugar já se encontrava em plena ascensão, a nova cidade que crescia sem controle é tomada por uma epidemia de varíola (apesar do livro se chamar *Maleita*) que se dissemina rapidamente, matando a maior parte da população. Em virtude do medo da contaminação, Pirapora se torna um lugar isolado que se arruína rapidamente. Com o porto fechado, enchentes e a morte se espalhando por todo espaço (sobretudo dentro das pequenas moradias), os que sobrevivem à doença começam a morrer de fome, ou envenenados pela ingestão de raízes tóxicas. Por isso, passada a epidemia, Joaquim começa a ser ameaçado de morte pelo antigo chefe e feiticeiro do lugar, Randulfo, que se tornara seu inimigo desde sua chegada. Então ele sai em busca de ajuda e consegue fazer com que os barcos voltassem a atracar no porto de Pirapora. Contudo, o herói já se encontra envelhecido e marcado pela força destruidora do espaço sertanejo, o qual havia tirado a vida de sua esposa Elisa (morta pela maleita). Agora, começava a manifestar nele os primeiros sintomas da doença. Com a população apoiando Randulfo, seu maior inimigo se torna chefe e delegado do lugar. Doente e envelhecido, Joaquim se vê obrigado a abandonar sua casa e voltar para Curvelo. É posterior a esse momento que ele narra a história que lemos.

pelos seus donos. Para o filósofo, existiria uma espécie de compensatória obtida pela ideia de acúmulo que geraria o efeito de privacidade, pois quanto mais exíguo o espaço próprio se torna “mais ele é entulhado de aparelhos e de objetos. Diríamos que é preciso densificar este lugar pessoal, material e afetivamente, para tornar-se o território onde se enraíza o microcosmo familiar, o lugar mais privado e mais caro”.

Pensando no contexto de *Maleita*, pode-se afirmar que, sem dúvida, a morte requer privacidade. Basta lembrar que, tradicionalmente, o corpo morto é fechado em um esquife e/ou colocado no fundo da terra. Ali ele permanece na quietude de sua última morada, protegido do olhar de todos — ou, da nossa parte, os colocamos bem distantes para que possamos estar privados do terrível espetáculo da decomposição. Talvez, para os caboclos de Pirapora, a minúscula moradia já se aproximasse desse lugar de acolhimento. Nesse *locus* “acanhado”, onde se amontoavam “cabaças, peles de antas e de ariranhas, cornos de bois, bexigas cheias que tinham o privilégio de espantar o sujo” e uma série de outros objetos sem valor material. Os caboclos provavelmente encontravam ali a tranquilidade exigida para agonizar e morrer. Borrando ainda mais os limites entre a morada dos vivos e a dos mortos, a pequena habitação atulhada de objetos sem valor pode remeter a uma versão popular dos suntuosos túmulos egípcios, nos quais eram depositados o corpo com todos os tesouros do morto que o acompanhariam na eternidade³⁶.

Diante desse primeiro exemplo e em vista da importância que a morada assumirá, nos romances posteriores do escritor mineiro, podemos pensar a casa como uma imagem literária obsedante que será retomada e reelaborada a cada novo texto. Contudo, não se trata de qualquer casa. Apesar da variedade arquitetônica, todas as residências podem ser aproximadas por certas marcas comuns (constantes). Contrariando, em certa medida, a tese apresentada por Gaston Bachelard, de que a morada evocaria “imagens de um espaço feliz”³⁷, Cardoso explora o lado mais sinistro das habitações: as escadarias e os corredores sombrios, as salas obscuras, os quartos fechados, os sótãos e porões que parecem levar sempre a um único lugar: à morada dos mortos.

Não é de se admirar, portanto, que, considerada a relevância do espaço, já no primeiro romance, a imagem que demarcasse o encontro do protagonista com seu destino (Pirapora) fosse justamente a de uma casa. Sem dúvida a precária residência que se interpõe no percurso

³⁶ Cabe lembrar que as pesquisas de Rykwert, indica, entre outras coisas, que para determinados povos primitivos haveria uma “associação entre os mortos e seus tipos de habitação.”, ou seja, o sarcófago imitava a casa em uma espécie de miniatura. (RYKWERT, 2003, p 197-198).

³⁷ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, Selo Martins, 2008, p. 19.

do narrador delimita não apenas um espaço geográfico, mas também circunscreve um limite narrativo. O herói que sai de Curvelo, chega ao seu destino não está mais perdido. Ele encontra seu objeto de desejo e também se encontra geograficamente. Os fantasmas³⁸ que o importunavam no caminho desaparecem (ou melhor, serão substituídos por outros).

No plano discursivo, as dúvidas e interrogações (incertezas) dão lugar à certeza da descrição. A rua malconformada substitui as curvas do caminho e a claridade da vila (aberta) afasta a completa escuridão da mata (fechada), que tanto atormentava o herói e sua esposa. A casa, com efeito, circunscreve o fim do tempo da viagem e marca o tempo novo: o da edificação da cidade. Assim que chega a Pirapora, o único pensamento Joaquim gira em torno da realização de seu projeto. Não por acaso, o tema gerador será reiterado de diferentes modos no primeiro e segundo capítulos do livro: “construir, fazer uma cidadezinha”; “fazer casas”, “construir prédios”³⁹. O narrador parece trabalhar aqui no sentido de convencer tanto os moradores quanto o leitor da validade de seu propósito. Contudo, ele próprio se trai, confabulando em segredo seus desejos de destruição, aqueles não expostos aos moradores, mas (sem saber?) compartilhados com o leitor:

Bem sabia que a vida em breve transformaria aquele ermo, que a cidade nasceria lentamente sobre as taperas escuras. E as cafuas, abandonadas nas margens das estradas, desapareceriam diluídas na poeira dos caminhos. Pirapora sumia como uma paisagem indecisa que o tempo deslustrasse; uma fumaça brotava do solo e outro Pirapora, remoçado, como os caminhos trilhados pelos carros de boiadeiros, tremia no fundo indeciso da minha memória. (CARDOSO, 2005, p. 27)

As categorias de oposição, uma das bases estruturais do romance, estabelecem uma tensão que se instaura com a chegada de Joaquim: velho/novo; morte/nascimento. Ainda que se trate de referências temporais, não se pode deixar de perceber que tais relações estão amparadas em uma dicotomia espacial: cidade (clara)/taperas escuras. Isso aponta para a indissociabilidade do tempo/espaço no contexto do romance: tal oposição sugere que a substituição das taperas pela cidade marcaria não apenas um projeto bem-sucedido, mas também a passagem de um tempo “primitivo” para um tempo novo, de modernização do lugar.

Nos limites da narrativa, é difícil não perceber a relação que a arquitetura primitiva estabelece com a ideia de um tempo arcaico. Ao tratar da questão cronológica na obra de Octávio Paz, Lúcia Fabrini Almeida faz algumas observações que, deslocadas para o contexto do romance, podem contribuir para situar melhor essa arquitetura dentro dos domínios

³⁸ Tanto Joaquim quanto Elisa são perseguidos por visões fantasmagóricas e demoníacas, advindas principalmente do espaço que os cercam e da imagem de um homem acometido de maleita que fica pelo caminho.

³⁹ (CARDOSO, 2005, pp. 22,30,31)

primevos. De acordo com a ensaísta, essa categoria temporal estaria caracterizada pela fixidez, nela: “A vida social é a-histórica porque ignora a sucessão e as mudanças. No tempo primitivo as variações ameaçam a coesão social. Logo a regularidade garante a sobrevivência do grupo.” (ALMEIDA, 1997, p. 24).

Ora, é precisamente essa manutenção do tempo mítico (do eterno retorno) que aparecerá tanto nas práticas socioculturais do povoado (modo de pescar; de lavar as roupas; de andar nus, de plantar, de se divertir – rodas de dança) quanto na configuração e na preservação das moradias, cujo aspecto tanto incomoda Joaquim. Como descreve o narrador em determinado ponto do relato: “a palha do teto amarelecia e, antes que apodrecesse completamente, os homens encomendavam aos carreiros novas partidas de folhas verdes” (CARDOSO, 2005, p. 79). Há nesse gesto de refazer o telhado a cada ciclo das estações chuvosas (tempo regido pela natureza) uma espécie de ritual. O evento se dá lembrando uma cerimônia, que em determinados contextos, também pode motivar festas ou encontros, como é comum em comunidades onde as tradições são mantidas inalteradas.

A indisposição à mudança fica bem demarcada se observarmos que o povoado dispunha de material mais nobre (areia do fundo do rio) para a construção de casas de adobe, que comporiam estruturas permanentes, oferecendo moradias mais seguras e confortáveis. Contudo, a população do lugar continuava a construir e a morar nas precárias cafuas, iguais às que seus ancestrais habitavam⁴⁰.

Essa relação dos moradores com a morada remete a uma proposição de Rykwert, (2003, p. 216) quando ele trata dos inúmeros sentidos associados à “cabana primitiva”. Em determinado momento de sua pesquisa, o arquiteto postula a hipótese de que, desde morada de Adão no paraíso, a casa já não podia ser entendida apenas “como um refúgio das intempéries, mas como um volume que ele [Adão] poderia interpretar em função de seu próprio corpo e que, ao mesmo tempo, fosse uma exposição do plano paradisíaco em cujo centro ele se encontrava”

Rykwert argumenta que a casa, mesmo em sua representação mais rudimentar, pode ser deslocada do plano funcional para o simbólico. Similar ao que ocorre em *Maleita*. Ao permanecerem morando nas suas choças de palha à margem do Rio São Francisco, sem dúvida, há nessa decisão uma relação simbólica estabelecida entre os moradores e suas casas. Nesse

⁴⁰ Isso se justificaria, segundo Almeida (1997, p. 24), pelo fato de que, no tempo primitivo, a mudança pode representar a morte. Trocar as cafuas de palha por casas de adobe romperia com o passado preservado dos caboclos (de origem africana e indígena). A introdução dos elementos perturbadores da ordem (o estrangeiro, o porto, a cidade nova) trará como consequência a devastação do povoado e a morte de boa parte da população (a epidemia de varíola chega pelo porto). Não é por outra razão que Randulfo irá acusar Joaquim de ser o responsável pela doença e pelas desgraças que havia se abatido sobre o lugar.

sentido, as cafuas deixam de ser somente um espaço, ainda que precário, de proteção e se convertem em “um volume a ser interpretado em função dos corpos que elas abrigam” e, sobretudo, pelo que elas representam para a sociedade local.

Pode-se dizer que existe um gesto de resistência por parte dos caboclos em continuar habitando seus mucambos feitos de palha de buriti, que, por sua configuração (pequenos e atulhados de objetos), dizem muito da organização social do grupo. Algumas das principais atividades dos antigos moradores (lavar, pescar, cozinhar, comer, dançar e também as funções fisiológicas como as relações sexuais) caracterizavam-se pela noção de coletivo e/ou de exterior. São todas realizadas, geralmente, do lado de fora das moradias e muitas delas em coletivo. Aspecto que repercute na expressão cultural do grupo e destoa da ideia de Joaquim que queria vestir os caboclos, acabar com as festas noturnas, colocar banheiros, ou seja, impor um novo *modus vivendi*.

No entanto, basta perceber que um dos versos, cantados nos batuques⁴¹, sugere que dentro de casa não se pode fazer o que se faz fora: “Batuque na cozinha/ sinhá não qué/ tição caiu/ queimou o pé/ Batuque no beco/ tá fervendo.” (CARDOSO, 2005, p. 82-83). Para eles não seria possível viver completamente isolados do grupo, fechados em uma casa de adobe, tal qual viviam Joaquim e sua esposa Elisa. Não há entre eles esse apego a casa.

Quando o narrador, imbuído de um desejo civilizador, obriga todos a ficarem dentro de suas moradas à força do tronco e do chicote, ao andar pela cidade à noite ele declara: “As cafuas fechadas não davam o mínimo sinal de vida. [...] O silêncio era tão grande que Pirapora parecia uma cidade de mortos.” (CARDOSO, 2005, p. 90). Imagem significativa essa de uma “cidade de mortos”, pois ela antecipa a futura ruína do lugar: as palhoças se converterão justamente nesse espaço funesto, onde os caboclos se amontoarão para morrer contaminados pela varíola que chega pelo rio.

Importa destacar que nessas construções primitivas, a intimidade não está ainda consolidada, mas já se pode vislumbrar um certo princípio de privacidade a partir, por exemplo, do fechamento das portas: Joaquim caminha pelas ruas, mas não consegue apreender nada do que ocorre no interior das cafuas. Há uma clara disputa que não é só espacial, mas de poder. Quem circula pelas áreas externas da cidade, domina, quem se tranca é dominado.⁴² Nessa

⁴¹ Festas noturnas e orgíacas, em que os caboclos se reuniam em torno de uma fogueira. Seminus, eles bebiam, dançavam e cantavam ao som das sanfonas.

⁴² Ainda que de uma perspectiva antropológica/social, a descrição de Roberto DaMatta a respeito dessa divisão entre os dois espaços é esclarecedora: “Quando digo então que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas

lógica, as cafuas passam a funcionar como uma extensão dos corpos de seus moradores, um “esconderijo”⁴³, no qual eles, em determinados momentos da vida (leis impostas por Joaquim) são obrigados a se apartar do grupo.

Para Gilberto Freyre (1971, p. 65), os mucambos de palha funcionariam, diferente das construções em alvenaria, como uma “habitação caracteristicamente primitiva”, que por sua simplicidade extrema, contrasta fortemente com a casa europeia de pedra, tijolo, telha, azulejo, vidro e soalho”. Conforme entende o polímata brasileiro, a pequenez do mucambo também pode se deslocar do campo da habitação para o estético: “nessa sua pequenez está uma de suas graças. Um dos característicos não só de sua economia como de sua estética, em contraste com a economia e a estética da casa-grande, do sobrado grande, da casa de pedra-e-cal.” (FREYRE, 1971, p. 70).

Incapaz de compreender o outro e muito menos a cultura do outro, a posição adotada por Joaquim, em relação ao modo de vida dos moradores do povoado, lembra algo dos cronistas de viagem do período da colonização. Para ele, Pirapora “Trazia marcado, como selo racial, o ar bizarro dos quilombos em balbúrdia, hoje aqui, amanhã ao deus dará, sempre fugitivos. E sob aquela aparência de negros, a influência mais ou menos viva das tabas indígenas, restos de um barbarismo cuja força a brutalidade da terra não deixara morrer” (CARDOSO, 2005, p. 13-14). Do ponto de vista de Joaquim, a construção primitiva era algo pernicioso que se interpunha como obstáculo à realização de seu projeto. Por isso, persiste seu desejo em suplantá-la por novas casas.

Sem dúvida, há aqui, como naquela época, duas visões de mundo organizadas por valores contrastantes: uma com a qual o narrador se identifica, a do homem “civilizado”, e a outra, que se manifesta para ele como uma expressão do “primitivo” ou “barbarismo”. Essa tensão, que atravessa todo o romance, parece estar ligada a uma constante arquitetônica que poderia ser decomposta a um grau mínimo, chegando-se à síntese: casa primitiva (feita de palha) /casa nova (construída com adobes).

Exemplo disso é que essa força de oposição, que tanto incomoda o narrador, também aparece representada no plano narrativo na multiplicação e variação de termos depreciativos, para se referir às residências dos caboclos: cafua, tapera, cabana, rancho, choupana, taba,

de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas.” (DAMATTA, 1997, p. 14).

43 Segundo as pesquisas de Gilberto Freyre, “Na construção de casa popular mais simples é que a influência dominante e é ainda a africana ou a indígena. Tanto que a denominação de casa desse tipo que mais se generalizou no Nordeste foi a africana: mucambo ou mocambo. Ou seja uma palavra quimbunda, segundo o Sr. Renato Mendonça, formada do prefixo um+Kambo, que quer dizer esconderijo.” (FREYRE, 1971, p. 65).

casebre, choça, resto de quilombo, palhoça. Substantivos que, às vezes, vêm acompanhados de adjetivos como sujo, escuro, pequeno, intolerável, pegajoso.

Ao contrário, para se reportar às construções feitas por ele, os termos são: casas, prédios, armazém; caracterizados como novos, brilhantes, brancos, grandes, amplos, abertos, entre outros. Diante do relato e da posição adotada por Joaquim, torna-se claro que, na sua perspectiva, seria preciso que o antigo vilarejo desaparecesse, para, em seu lugar, erguer-se outra cidade, regida por um novo tempo e uma nova ordem: centrada no comércio e subordinada aos interesses econômicos.

Se no contexto do livro, como se vê, a ideia de casa está indissociada do signo da devastação, não é de se admirar que o projeto de Joaquim estivesse predestinado ao fracasso, desde sua idealização. Aliás, isso já estava assinalado nos presságios funestos e nas imagens demoníacas que atormentavam a ele e a sua esposa Elisa, antes de chegarem a Pirapora. Vaticínio ou não, fato é que, tempos depois, ela ficaria doente e morreria de malária. Logo após a fatalidade, o projeto de Joaquim seria completamente arruinado, em consequência da epidemia de varíola que dizima boa parte da população da cidade. Abandonadas, as casas sem seus moradores se convertem em estruturas vazias e desmanteladas, apontando para um tipo de arquitetura que reapareceria nos romances posteriores de Cardoso. O cenário catastrófico e vazio, deixado como um rastro de devastação da doença, é descrito não apenas por meio de recursos que suscitam imagens, mas também por um forte apelo a palavras que evocam os odores da putrefação:

Ocaso.

A estrada quieta, batida de sol. Bois pacíficos ao longe, magros e tristes. Aniquilamento. Casas vazias, móveis quebrados, animais apodrecendo ao sol, inércia, morte.

Urubus nos galhos secos, graves, soturnos.

Silêncio...silêncio.

Um ou outro menino amarelo, amarrando pedaços de carne podre em tocos de lenha para pegar urubus.

As portas arruinadas, tombadas para fora, a palha dos telhados furada e apodrecida, as cercas arrebitadas, os roçados invadidos pelo mato. Os gatos famintos, longos, cheirando os portais vazios.

Morriam os derradeiros doentes. As sepulturas improvisadas, como bocas fartas, abriam-se pelas últimas vezes.

A epidemia desaparecia.

Começava a fome.

[...]

Os vapores não paravam ainda e cidade alguma recebia gente de Pirapora. Ficavam prisioneiros da terra destroçada, espiando a água estéril e o mato impiedoso. (CARDOSO, 2005, p. 165)

O quadro descritivo se apresenta de tal modo desolador que temos a impressão de estar diante não apenas de corpos e construções apodrecendo, mas também de um espaço que

se corrompeu como um ser doente. Contribui para isso a variação e a combinação de palavras que conduzem à manutenção da ideia de morte, ruína e putrefação: aniquilamento, vazias, quebrados, inércia, morte, secos, graves, soturnos, silêncio, amarelo, podre, urubu, arruinadas, tombadas, furada, apodrecida, arrebentadas, invadidos, famintos, morriam, doentes, sepulturas, epidemia, fome, destroçado, estéril.

A sequência descritiva que lemos forma um quadro que, sem dúvida, aponta para o cenário funesto e para a imagem de uma cidade morta que, metaforicamente, estaria "apodrecendo", aspecto reforçado pela noção de um lugar quase orgânico feito de palha, madeira e areia retirada do fundo do rio. Esse retrato lutuoso, ao mesmo tempo em que retoma um acontecimento passado (a peste que dizimou a população), também prenuncia outra catástrofe: uma grande enchente invadiria as choças, na parte baixa do terreno, arruinando ainda mais o local. A sequência de calamidades que atingem Pirapora, além de demarcar a queda da cidade, também caracteriza o fracasso do herói civilizador.

A imagem da cidade em ruínas reaparece ainda uma outra vez, no caminho de Joaquim, quando ele sai de Pirapora em uma pequena embarcação, a fim de encontrar ajuda para a população, a qual, passada a epidemia de varíola, estava sucumbindo de fome e morrendo de intoxicação.

No caminho até Januária, ele para antes em São Romão. Ali ele se depara com outro espaço destruído: "já era noite quando avistamos a cidade. Ruínas, que outrora haviam sido a comarca de um grande território. (...) o vulto de um casarão velho, com janelas reforçadas por barras de ferro. A hera agarrava-se às pedras deslocadas e os morcegos voavam por todos os cantos. Era a velha cadeia, atestando um passado de opulência. O portão já não tinha fechos e rangia batido pelo vento." (CARDOSO, 2005, p. 180). A beleza da descrição e a sensação provocada pela imagem do casarão (cadeia) em ruínas parecem reafirmar o destino trágico do herói, que tem o caminho marcado pelas construções em processo de degradação.

Em uma imagem, que se aproxima da completa devastação, tão característica dos espaços desabitados, as ruínas de São Romão atuam como reflexo da condição de Pirapora, remetendo assim à visão que Joaquim terá em breve, ao voltar para casa. Do navio no qual retorna (Saldanha Marinho), ele tem uma imagem panorâmica da cidade destruída que havia deixado dias antes: "Novamente meus olhos reviam Pirapora. Novamente eu aspirava aquele ar impregnado do cheiro de peixe e do perfume das flores de maracujá. As mesmas palhoças destroçadas, o mesmo vento batendo o capim crescido nas cercas." (CARDOSO, 2005, p. 189). Se comparada à descrição que foi feita de São Romão, os recursos são bastante similares. A posição do narrador é semelhante, o ponto de vista também o é, o quadro não é idêntico apenas

pela constituição arquitetônica: “as palhoças destroçadas” destoam das “Ruínas, que outrora haviam sido a comarca de um grande território”. (CARDOSO, 2005, p. 179). Contudo, não se pode deixar de notar que ambos os espaços estão marcados pelo signo da destruição e da morte, tal como o será, em certa medida, o percurso de Joaquim e uma das constantes nos futuros romances de Cardoso.

3. Deslocar e descrever: o ato de caminhar como forma de apreensão do espaço exterior

Com data especificada, a história contada por Joaquim começa no ano de 1893. Por certo, o desafio inicial do herói de *Maleita* incorre em completar o percurso que separa Curvelo de Pirapora, demarcando pelo “passo cansado das bestas⁴⁴” que eles montavam. Dos primeiros sete dias de jornada nada sabemos, pois a história começa a ser contada ao entardecer do oitavo dia, quando o grupo que acompanha o narrador Joaquim já se encontra abatido pelo desânimo e pela fome. Isso acontece, entre outros motivos, porque o caminho pelo qual eles andavam não era em linha reta. O roteiro estava constituído de desvios que exigiam decifrações: “Desconheci a trilha. Tive pressentimento de que me desviara. Talvez nos achássemos muito longe do São Francisco... Talvez... Os guizos tilintavam sempre. O caminho desaparecia em curvas bruscas.” (CARDOSO, 2005, p. 09). Nesse processo de se perder e se achar, há um saber que aproxima a viagem da expedição, pois, ao se deslocarem, Joaquim e seu grupo se propõem a encontrar um lugar desconhecido: o vilarejo de Pirapora.

Ocorre que, antes de chegar ao seu destino, há obstáculos por vencer: a trilha fechada, a solidão da mata, o clima de pesadelo que o ambiente selvagem impõe e, sobretudo, a incerteza do próprio trajeto. O resultado dessa união entre percorrer o caminho e pensar auxilia o herói a lidar não só com os obstáculos empíricos, mas também com os fantasmas criados pela atmosfera onírica ao entardecer na mata: “sentia algo vago toldar-me o espírito, como um pressentimento mau. Não conseguia libertar-me da sensação de ameaça que vinha do mais escuro do mato, brotando das touceiras que emergiam as cabeças desordenadas.” (CARDOSO, 2005, p. 12).

Mesmo estranhando a trilha, ou pressentindo que se desviava do caminho, Joaquim segue adiante. A ação de deslocar se torna, assim, um ato simbólico para a narrativa, pois o enredo vai se estruturando à medida em que o narrador avança em seu percurso. O lento movimento do chefe e de seu grupo pela mata, uma atividade aparentemente inócua, à qual não se costuma

⁴⁴ CARDOSO 2005, p. 11.

atribuir muito significado ou valor, aqui se converte numa condição de vida para os personagens e fator indispensável para que a história avance. Sem comida, com um crescente desânimo, sob a influência do “cansaço e da solidão” e “aquele cheiro úmido de mato, aqueles recortes ásperos de galhos nus, davam uma penosa impressão.” (CARDOSO, 2005, p. 09). Sensação confirmada na imagem ameaçadora que surge com o rio: “Parecia uma coisa viva, rolando na areia da praia, diferente da calma que guardava no centro, como a lâmina incendiada de uma faca.” (CARDOSO, 2005, p. 12).

Em *Passagens*, Walter Benjamin faz uma distinção entre a mitologia das ruas da cidade e do caminho. Na sua perspectiva, este se constituiria, desde suas formas mais primitivas, como um espaço de solidão e errância, local dos nômades, daqueles que não se fixam, enquanto aquelas estariam marcadas pelo terror da “monotonia fascinante”:

Para compreender a ‘rua’, é preciso fazer uma distinção entre ela e o antigo ‘caminho’. Os dois são completamente diferentes no que diz respeito a sua natureza mitológica. O caminho traz consigo os terrores da errância. Um reflexo deles deve ter recaído sobre os líderes de povos nômades. Ainda hoje, nas voltas e decisões incalculáveis dos caminhos, todo caminhante solitário sente o poder que as antigas diretrizes exerciam sobre as hordas errantes. Entretanto, quem percorre uma rua parece não precisar de uma mão que os aconselhe e guie. Não é na errância que o homem sucumbe à rua; ele é submetido, ao contrário, pela faixa de asfalto, monótona e fascinante que se desenvolve diante dele. A síntese destes dois terrores, no entanto – a errância monótona –, é representada pelo labirinto. Antiguidade. (BENJAMIN, 2007, p. 560)

Guardadas as diferenças contextuais, o que nos interessa da proposição de Benjamin é a ideia de uma “mitologia do caminho” em relação à “da rua”, uma vez que o percurso executado por Joaquim perpassa por territórios análogos. Portanto, comecemos recordando que, em mais de um momento do percurso dentro da mata, lugar dos “terrores da errância”, ele se sente perdido.

A história começa exatamente com a descrição de um homem que, “devorado pela maleita”, perde os sentidos e é deixado pelo caminho (duplo sentido de perda), reforçado pela ideia de que ele fica acompanhado de outro membro do grupo. No momento em que o narrador decide prosseguir a viagem, sua esposa pergunta se Pirapora ainda estaria longe. Para não se declarar perdido frente à esposa e aos homens que o acompanhavam, prefere mentir. Diante da enfática pergunta de Elisa, “Ainda está longe?”, ele titubeia: “Retornei à realidade. Quase media minhas palavras, num esforço de mentir: Nada... Dentro em pouco estaremos lá.” (CARDOSO, 2005, p. 08).

Sobre essa afirmação, uma análise do ponto de vista espacial, evidencia que o advérbio de lugar *lá* (Pirapora) mostra-se, de início, em oposição a um *cá* (a trilha no meio do mato). Entretanto, a oposição se anula, ao pensarmos que ambos os vocábulos são dêiticos, vazios de

significado geográfico, já que deveriam retomar uma referência espacial a partir de onde os personagens estão, mas eles também se encontram perdidos. Assim, a designação se neutraliza, tanto o *lá* quanto o *cá* se convertem em lugares indefinidos para narrador e leitor. Como lembra Michel de Certeau (2014, p. 163), existe um paralelismo entre a enunciação linguística e a enunciação do caminhante⁴⁵, equivalente a dizer que o *lá* se encontra em conjunção com o sujeito do enunciado. Nesse sentido, se o discurso de Joaquim é um engodo, o *lá* também se torna um não lugar para o leitor. Ambos, personagem e discurso estão perdidos.

Ao tratar da “errância”, Benjamin destaca um aspecto importante vinculado a ela: a sensação de terror. A percepção do narrador de estar perdido evoca imagens fantasmagóricas na forma de devaneio que o ameaçam: “Nem saberia explicar a razão daquele receio do mato. Assim de longe, as touceiras sobressaindo do cerrado igual, eram como figuras extraordinárias, que se agachassem para nos saltar em cima”. Cabe ressaltar aqui que, mesmo se tratando de um romance em que os traços exteriores parecem predominar, já se pode perceber um início de *sondagem interior*⁴⁶, configurada a partir da operação do devaneio: “Ao trote calmo, as rédeas caíam e meu pensamento voava”. (CARDOSO, 2005, p. 09). Curiosamente, esse mecanismo será retomado quando os personagens forem deslocados para dentro da casa, nos textos posteriores do autor. Por meio de um expediente de espelhamento, coloca-se o espaço circundante em sintonia com a paisagem interiorizada do indivíduo, produzindo, com isso, sensações de angústia, aprisionamento, solidão, terror e desespero. Tal arranjo aponta, já no início do primeiro romance, para a criação de ambientes opressores, angustiantes e de solidão.

Em vista dessa fusão do espaço exterior com uma certa introspecção, por um lado, a “errância” evoca o fantasiar aterrorizante, por outro, ela também permite idealizar o objeto buscado. Assim, mesmo de posse de informações negativas sobre o lugarejo⁴⁷, Joaquim insiste em idealizá-lo, sobretudo para convencer a esposa a seguir viagem: “Pirapora não é nenhuma tapera... Lugar novo, você verá.” (CARDOSO, 2005, p. 11). Ainda que a imagem se mostre pouco convincente, Elisa⁴⁸ segue tentando acreditar que irá encontrar uma espécie de *locus*

⁴⁵ Ainda que o percurso fosse feito sobre o lombo de bestas, podemos tomar emprestada a ideia de caminhar, pois o que está em jogo não é o meio, mais sim o efeito que o deslocamento causa. Ou seja, o percurso permite a observação cuidadosa do espaço circundante e sua simbolização. “Aquela aventura me despertava estranhas sensações.” (CARDOSO, 2005, p. 09). Já não se trata de pura descrição da natureza, mas sim de um “estranhamento” diante do caminho que se transfigura em signos e presságios funestos. Uma linguagem figurada que o narrador tenta interpretar enquanto se desloca.

⁴⁶ A expressão é de Alfredo Bosi e será retomada ao longo desta leitura

⁴⁷ “Rumávamos para um lugarejo desconhecido naquela época. Era verdade que alguém dava notícias de Pirapora. Os aventureiros e os comboieiros perdidos falavam em cafuas e na maleita que devastava. Porém, os Meneses, comerciantes em grosso da cidade de Curvelo, escutaram coisas melhores.” (CARDOSO, 2005, p. 10).

⁴⁸ Uma figura que, aliás, parece ter saído de um folhetim romântico. Jovem, submissa, calada, delicada, macérrima e, sobretudo, doente.

amoenus, com uma “choupana bonitinha”, mas, ao cruzar o limiar que separa a mata da vila, para sua decepção e de Joaquim, eles se deparam com um *locus horrendus*.

Mesmo sem saber ao certo o que buscava, o encontro com Pirapora se torna decisivo para o herói e para a narrativa. Tendo em vista que seu intuito era edificar uma cidade, ele precisaria, sobretudo, de espaço para começar a realizá-lo. De acordo com a perspectiva do narrador, poderia se dizer que há algo de mitológico em encontrar um vilarejo perdido, no meio do mato, que só pode ser descoberto seguindo um roteiro descontínuo e errante: não se trata de percorrer um trajeto programado. Portanto, perder-se faz parte da procura; é o tempo da “errância” que permite à imaginação os devaneios e o fantasiar. Infelizmente, quando encontram o objeto procurado, ele é incontornável. Não há modo de se desviar da imagem, tampouco se livrar dela, talvez isto os angustie muito mais que estarem perdidos na mata.

Depois de um inquietante percurso de oito dias, “O cerrado baixara completamente” e “A terra surgia, inóspita e miserável.” (CARDOSO, 2005, p. 13), diante dos olhos de Joaquim. Com isso, irrompe à sua frente não só a entrada em um novo espaço, mas também uma imagem de resistência engendrada a partir da construção, que se opõe diametralmente ao seu projeto de cidade nova.

A morada que lhe salta à vista pode ser entendida como uma representação enigmática do lugar: “uma cabana humilde feita de folhas de palmeira de buriti”. Do interior da reduzida habitação, emoldurada por uma “porta imunda”, surge à sua frente a figura de uma “crioula vestida de saia branca e camiseta de cor” que dá aos recém-chegados, “com um gesto largo de mão”, o sinal de boas-vindas: “Uai gentes, pode chegá!”, diz a mulher com espontaneidade.

Mas, depois de informar a direção da casa onde o protagonista se instalaria com sua esposa, indicando as coordenadas do percurso a ser executado, dentro do povoado, a moradora bate a porta, feita de palha de buriti trançada, encerrando-se dentro do espaço privado. Gesto similar será compartilhado pelos demais habitantes do lugar. Nesse caso, embora se trate de habitações rústicas, a porta fechada parece resguardar algo da privacidade dos moradores. Trancando-se dentro da precária residência, a mulher já aponta para um gesto de resistência que se converteria numa contínua tensão entre os caboclos e o forasteiro, que perduraria por toda a narrativa.

4. Da cabana de folhas de buriti à casa de adobes grosseiros

Passado o assombro da primeira imagem, o olhar do narrador vai se acostumando à estranheza do lugar, e o grupo começa a seguir em frente. Pode-se dizer, com relação ao deslocamento que há uma mudança significativa a partir desse ponto. Se o caminho de Curvelo a Pirapora esteve marcada pela doença, pelo terror e pela noção de “errância”, tudo muda quando o protagonista cruza o limiar do povoado. Liberto momentaneamente das preocupações e dos fantasmas que o perseguiam pela trilha, ao entrar na estrada larga que se converterá “em uma espécie de rua.” (CARDOSO, 2005, p. 13), Joaquim pode se dedicar à investigação topográfica e sociocultural do lugar. Considerando as diferenças contextuais, aqui não se pode falar em “monotonia”, como diria Benjamin sobre a cidade tão conhecida do pedestre, uma vez que o narrador é um estrangeiro, para ele tudo é novidade e desconhecimento. Por isso, ao entrar no povoado, seu primeiro impulso é se situar no espaço. Para tanto, ele se dirige à moradora desconhecida, a qual o posiciona geograficamente, evitando com isso que ele e seu grupo deambule pelos caminhos tortuosos da povoação⁴⁹.

Seguro da direção da casa em que iria morar, o narrador pode se dedicar a outras tarefas: a descrever e a apreender tudo que o cerca. Tal como considera Merlin Coverley, na apresentação de seu livro *A arte de caminhar* (2014, p. 13), “o ato de andar [ou de se deslocar] assume um papel altamente significativo, na verdade essencial, tornando-se o meio pelo qual os seres humanos aprendem a entender o mundo a sua volta, enquanto passam por ele”. Realmente, o deslocamento torna-se para Joaquim altamente significativo. Embora, mais que

⁴⁹ Ainda que haja diferenças fundamentais entre cidade e vilarejo ou povoação, estamos considerando aqui apenas um aspecto para a interpretação, qual seja, o deslocamento pelo espaço desconhecido. Contudo, a título de informação, cabe lembrar que, em termos de configuração, a cidade pode tanto se afastar quanto se aproximar da ideia de vilarejo. Semelhante ao que ocorre no português, *villa,ae* 'casa de campo, quinta, em francês, *Ville*, segundo Le Goff (1998, p. 12), “só tomará o sentido urbano apenas tardiamente, já que, [...] antigamente a palavra designava de fato um estabelecimento rural importante.” Ao tratar dessa passagem da vila para a cidade, Lima Figueiredo afirma que, no Brasil, a cidade se constituiria a partir de povoados passando por um estágio intermediário de vila. Em *Cidades e Sertões* (1941, p. 226) ele faz a seguinte observação: “Ali campos de pouso [...]. Acolá povoados caminhando para vilas e vilas com aspirações à cidade. Tudo movimento, tudo dinamismo.” Perspectiva que segue uma rigorosa visão evolucionista. No entanto, apesar de transparecer uma opinião divergente, o mesmo autor não deixa de assinalar que esse movimento pode se inverter, em determinadas situações. Nesses casos, o limiar que separaria o urbano do rural seria parcialmente apagado: “cidade tem estátuas, livrarias, “bars”, hotéis, ruas calçadas, praças ajardinadas, quartéis modernos, clubes, fábricas . . . Apesar-de tudo isto, pela manhã e à tardinha, perambulam, pelas ruas, vacas leiteiras, berrando pelos “mamões” que vêm atrás cabriolando, puxadas por um indivíduo. Francamente, este costume de uma singeleza campesina não está de acordo com o adiantamento da cidade que, em cada esquina, tem um inspetor de veículos para regular o tráfego. O contraste é chocante.” (FIGUEIREDO, 1941, p. 12).

“aprender” ele parece tentar “apreender” “o mundo a sua volta”, ou seja, assimilar mentalmente e, sobretudo, sentir-se inquieto, ao cruzar o vilarejo de um extremo a outro.

Em um primeiro contato com o lugar, o olhar atento do narrador, percorre com acuidade as residências, mas não ultrapassa os limites das portas, pois os caboclos, assim como suas casas, parecem se fechar diante da presença do forasteiro e de seu grupo. Desse modo, Joaquim se detém na assimilação dos detalhes externos que caracterizam o povoado. No caminho, ele destaca a configuração das ruas, a disposição das casas, a conformação topográfica do terreno, o tamanho do vilarejo, o tipo de arquitetura predominante, os materiais usados na construção das moradias, o comportamento dos moradores locais diante dos estranhos. Deslocar-se, para ele, torna-se um modo de conhecer e dar a conhecer ao leitor o povoado:

Rolos de fumo subiam de um forno de barro. Gatos rondavam em torno a dois tabuleiros de broas tostadas, que uma crioula puxava para fora. Na semiobscuridade, o fogo tornava-se de um vermelho intenso, esbraseando o espeto de ferro que a mulher segurava. O ar trouxe o som fãhoso de uma sanfona, misturado ao pleque-pleque de sandálias em movimento.

O grito de um boiadeiro perdeu-se ao longe. O gado gemia, nalgum curral perdido. E sobretudo o rumor da cachoeira abafava, como um surdo rolar de objetos maciços nas pedras nuas do vale. (CARDOSO, 2007, p. 14-15)

A descrição feita pelo narrador se parece com um retrato vivo do vilarejo. Aquilo que é apreendido pelos sentidos e rememorado (pois não podemos esquecer que a história é contada muito posterior ao ocorrido) passa a ser transfigurado nas suas palavras. Por meio da descrição do marido de Elisa, ficamos sabendo da dinâmica espacial: a configuração da natureza, a relação dos moradores, o que comem, o modo de cozinhar, as manifestações culturais, quais os sons que imperam no lugar, entre outras coisas.

Com sensibilidade estética para ver algo a mais nas atividades banais do cotidiano, além do simples fazer funcional, em *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, Michel de Certeau compara o deslocamento ao ato de enunciar. Para o filósofo, a cada passo percorrido, tal qual a palavra seguinte pronunciada na sequência de um discurso, um novo aspecto do espaço se apresenta ao leitor. Assim, para o historiador, um percurso, em termos figurativos, pode significar um gesto de fala, aproximando-se do ato de enunciação. Assim, à medida que Joaquim avança, ele descreve, dando certa configuração geográfica àquilo que existia para o leitor apenas em palavra ou ideia (Pirapora). Quando relata, o narrador passa a dar forma ao espaço que o cerca, transfigurando uma certa geografia imaginária em texto literário. Uma das condições necessárias para que isso ocorra é que se estabeleça um jogo entre deslocar e enunciar, procedimento utilizado por Joaquim ao entrar no povoado. Para Certeau a relação se daria da seguinte forma:

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (*o speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem como efeito uma tríplice função ‘enunciativa’: é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização da língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, ‘contratos’ pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é ‘elocução’, ‘coloca o outro em face’ do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). O ato de caminhar parece, portanto, encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação. (CERTEAU, 2014, p. 164)

Segundo a concepção do filósofo, semelhante à língua, no sistema urbanizado⁵⁰ há um conjunto de possibilidades abertas para quem transita (aqui chamaremos de roteiros). Pode-se ir por um local em que é permitido circular, ou se arriscar por onde é proibida a passagem. Seguir o caminho convencional, ou então pular muros, atravessar cercas, criar atalhos, tudo depende de uma escolha do transeunte. Desse modo, aquele que se desloca pode transformar os significantes espaciais, extraíndo de cada trajeto novas possibilidades semânticas, mudando, acrescentando, deixando de lado ou privilegiando elementos espaciais que comporiam os roteiros por algum espaço com as mínimas características urbanas.

Nesse sentido, o caminho percorrido pelo protagonista, embora com diferenças contextuais das enunciadas por Certeau, fornece uma série mínima de marcadores que fazem de seu percurso uma operação de mostrar – uma espécie de mapa do vilarejo. Conforme argumenta Certeau (2014, p. 163): “os processos do caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços (aqui densos, ali mais leves) e as trajetórias (passando por aqui e não por lá)”.

A distância geográfica que separa os dois contextos (cidade/vilarejo) não impede que tracemos um paralelo centrados na ideia de *deslocar e mostrar*. Em uma narrativa na qual abundam elementos espaciais, o simples fato de percorrer uma rua, ainda que na sua constituição mais elementar, pode significar muito. Há um saber que se constrói à medida que o narrador se desloca. Ao passo que avança em seu percurso, Joaquim também apreende informações sobre o contexto em que vivem os caboclos.

No trajeto que vai da entrada de Pirapora à casa de Tiago do Brejinho⁵¹, a audição e o olhar do forasteiro trazem muito do ato de estranhar. Seu discurso aparece então como uma alternativa e uma tentativa de dar ordem ao que ouve e vê pela primeira vez. Os elementos escolhidos, a propósito, traduzem em imagens parte da topografia do povoado, criando um

⁵⁰ Ainda que se trate de um vilarejo, pode-se perceber pelas descrições do narrador, que o lugar segue uma organização semelhante a uma pequena vila: casas emparelhadas, formando rua, viela e beco.

⁵¹ Trata-se de um nome apenas citado, mas que não aparece como personagem, porque abandonou o lugar deixando para trás a casa que Joaquim passa a ocupar.

possível itinerário de entrada para o leitor. Todavia, a descrição espacial, que começa com a simples justaposição e o encadeamento de imagens lineares, é rompida com uma metáfora que retoma o mesmo conteúdo já enunciado a partir de uma outra forma. A linguagem enigmática, a qual interrompe a linearidade do discurso e parece entravar também a leitura, fazendo com que tentemos projetar imagetivamente a cena descrita:

Uma fileira de casas, talvez uma dúzia, talvez duas ou três, margeava o rio. Adiante, subia outra espécie de rua, onde apontavam as choupanas cobertas de buriti.

O lugarejo era assim como a metade angular de uma cruz, cruz tortuosa e miserável, sobre o vermelho-roxo da terra. (CARDOSO, 2005, p. 13-14, grifo nosso)

A disposição das duas ruas constitui, para Joaquim, um desenho nos moldes de cruz angular, a haste maior contornando o Rio São Francisco (parte baixa), deixando escapar uma pequena rua (haste menor), em direção indicativa, tal qual uma seta, à parte mais alta do terreno, onde o protagonista futuramente edificaria a nova cidade, já apontando para o eixo tensional baixo/alto e para toda a simbologia, que historicamente se construiu em torno dessas duas categorias espaciais. A sequência de qualificativos em pares “tortuosa/miserável”, “vermelho/roxo” insinua a retomada da impressão inicial, sentida ao cruzar a fronteira do lugar. O primeiro par parece recuperar um atributo caracterizador da terra: “miserável”; o segundo, por sua vez, pode ampliar o campo semântico em torno da ideia de morte, ao associar o tom “vermelho/roxo” da terra ao ícone cristão da cruz e, por extensão, ao sangue derramado na crucificação de Cristo. Interessante perceber que o prenúncio trágico surge aqui a partir de um desenho do próprio vilarejo; a cruz quebrada é como se o próprio espaço, colocado em primeiro plano, já anunciasse o trágico futuro do lugar.

Não se deixando levar pelas novidades que surgem a cada passo no caminho, Joaquim continua penetrando no vilarejo. Sempre em frente, ele atenta para todos os detalhes relacionados à morada e a seus habitantes. Ele nota nos cantos escuros das portas os “caboclos que surgiam [...], pitando cachimbo ou erguendo o morrão das candeias”, a quem todo o grupo cumprimentava com respeito. (CARDOSO, 2005, p. 15). Tal aspecto aponta, desde sua chegada, para uma relação de rejeição que se confirmará no decorrer da narrativa: as portas se mostram fechadas aos forasteiros. Não se trata de espaços neutros (casa/rua), mas de lugares impregnados de significados implícitos que vão ser apreendidos pelo narrador e por nós, no decorrer da leitura.

Sem ainda encontrar o lugar que procurava, Joaquim se detém novamente para pedir informação. Dessa vez, a moradora é descrita como uma “figura [que] falava da solidão e da

tristeza do lugar”. Só então, munido de novas referências, ele finalmente caminha mais um pouco e encontra a casa onde iria residir com Elisa: “o único casebre de telha, feito de adobes grosseiros”, do povoado.” (CARDOSO, 2005, p. 14).

Até esse ponto da narrativa, é perceptível que a visão do forasteiro se limita à descrição dos exteriores das moradas e das circunvizinhanças do lugar, pois existe uma ordem subtendida que determina por onde é permitido circular, ou seja, há um percurso mais ou menos tracejado, em vista das informações das duas moradoras e do gesto dos caboclos diante das portas. Em uma situação de exterioridade, a retórica espacial se faz, conforme lembra Certeau (2014, p. 165) com a posição ocupada pelo caminhante. Um *cá* (próximo) em relação a um *lá* (distante). Diferentemente do que ocorria quando o mesmo esquema adverbial era usado e os personagens estavam perdidos na trilha: naquele momento as palavras se tornavam dêiticos vazios de significado; aqui, ao contrário, elas se tornam autênticos indicadores de lugar (*cá* = na rua ao lado da mulher informante/ *lá* = final da vila, casa de Tiago do Brejinho).

Além de demarcar um distanciamento, explícito na fala da segunda moradora anônima, a quem Joaquim pede informação, “Sabe onde é a casa do fazendeiro Tiago do Brejinho? Que largou o rancho vazio? Óia, é aquela *lá*...” (CARDOSO, 2005, p. 14, grifo nosso), o advérbio de lugar indicará também uma disjunção entre o espaço de fora (rua/percurso) e o de dentro (casa/fim do trajeto). Enquanto o exterior está caracterizado pela descrição, o interior se mostrará tipificado por certo silêncio. A porta que fecha a morada também encerra a caminhada e com ela o ato de enunciação do narrador.

Depois que marido e esposa chegam à casa onde irão viver, não é dada nenhuma informação complementar sobre o lugar. Ao se encontrar na antiga residência do referido fazendeiro, o leitor é atirado diretamente no seu interior. De repente, o percurso do protagonista é interrompido e já nos deparamos com Elisa arrumando “as coisas sem vontade, vencida pelo cansaço”, lamentando-se menos pelo estado da construção do que por ela não possuir paredes internas; apenas um “‘pano ‘americano’ grosseiro fazia a divisão” dos poucos cômodos⁵². (CARDOSO, 2005, p. 15). A constatação de que viveria em uma casa sem paredes, associada ao isolamento do lugar, assombra o pensamento da jovem esposa tanto quanto a figura diabólica do homem acometido de maleita, deixado pelo caminho, apontando para um porvir de aniquilamento: “‘era o começo. E seria sempre assim, aquela casa nua, com paredes de ‘americano’ e a vida vazia, inútil, infinitamente monótona.” (CARDOSO, 2005, p. 17).

⁵² Cabe destacar aqui a precariedade da divisão interna da pequena habitação, feita apenas com um tecido esticado no lugar de paredes e sem a presença de portas. Por isso, não se pode falar ainda em espaços de completa intimidade, mas apenas em um princípio de privacidade em formação, tal qual já havíamos nos referido antes.

Terminado o percurso, pode-se dizer que o herói, finalmente, chegou ao seu destino: “a única, portanto, a melhor casa do lugar, construída com adobes grosseiros, cobertas de telhas (e não de palha de buriti), cuja divisão interna era feita de pano”, servirá de abrigo ao jovem casal. A partir daí, não é dada ao leitor mais nenhum acréscimo sobre o tamanho, a conservação e as condições gerais da moradia. Mas há uma certeza: a constituição da casa demarca uma oposição entre o modo de morar do forasteiro e o dos caboclos. Além disso, a residência de Joaquim fica mais afastada, num ponto extremo do povoado. Cria-se com isso uma certa tensão que ocorre tanto no plano geográfico quanto no cultural, haja vista as diferenças arquitetônicas e o *modus vivendi* de cada um dos grupos (caboclos e forasteiros).

Desse ponto em diante, os encontros que decidirão os rumos do enredo passam para outra dimensão de espaço: o interior da casa. Como fica sugerido, o universo narrativo de *Maleita* parece estar embasado em um pequeno número de formas contrastantes: selva/povoado; caminho/rua; baixo/alto; primitivo/civilizado; velho/novo; aldeia/cidade; fora/dentro; aberto/fechado. A partir desses pares, cria-se uma tensão entre essas categorias, que, ao mesmo tempo, opõem-se e se complementam. A selva é extensão do povoado, o caminho é a forma primitiva da rua, o aberto e o fechado podem ser estados de uma mesma coisa (porta ou casa, por exemplo). Concluindo esse quadro, a partir desse ponto, um novo par de opostos/complementares passa a predominar nesse espaço literário do romance: o dentro/fora da casa.

Ainda que estejamos tratando de habitações pequenas e simples, não se pode negar que, inerente a quase todo tipo de morada, exista, a partir da porta (ou portão do quintal), um ponto de separação estabelecido entre o interior e o exterior, tal qual se pode perceber no contexto da narrativa. Apesar da fragilidade da constituição, a entrada pode indicar em muitos casos um impedimento, pois quase sempre se encontra fechada para Joaquim. Em vista dessa tendência, estabelece-se uma relação de tensão entre o dentro/fora; entre o forasteiro que deseja penetrar nos casebres e os caboclos que protegem uma certa privacidade e, com isso, suas moradias, pois não podemos esquecer que Joaquim desejava destruir as cafuas para construir a nova cidade. Diante da importância representada pela casa no romance, pode-se dizer que, apesar da precariedade, essas construções desempenham uma função primordial. Nelas, ou em torno delas, ocorrerão os encontros que estruturam e dão forma ao enredo

5. A casa como local de encontro

Considerando que o interior de uma residência, por mais simples que seja, exerce uma função de proteção, não é de se estranhar que ele também possa ocultar algum tipo de segredo. Esse tipo de reserva é um traço característico das construções ficcionais de Cardoso. Vale lembrar que mesmo diante da precariedade das habitações, em *Maleita*, atravessar uma porta pode não ser simplesmente passar por uma abertura feita na parede, mas ter acesso a um novo conhecimento responsável por fazer o enredo avançar. Em certa medida, pode-se dizer que esse procedimento está no horizonte das atividades do protagonista, por isso, impacta não só em seu roteiro, mas também na estruturação do texto. Reaparecendo, nos encontros de Joaquim com Anjo Gabriel⁵³, com Randulfo e, por fim, dele consigo mesmo.

Importante perceber que embora o caminho e o caminhar se mostrem como tópicos relevantes, no livro, os encontros decisivos ocorrem sempre dentro das casas, ou em suas dependências, e não na estrada. Em *Questões de literatura e estética*, ao tratar da evolução do romance histórico, Mikhail Bakhtin observa como o deslocamento (que ocorre da estrada para dentro da casa) também implica em uma remodelação da estrutura interna do enredo. Para tanto, ele começa com o estudo de textos gregos e segue, em uma linha histórica, até finais do século XIX. Nesse percurso, o filósofo russo percebe que uma mudança significativa ocorre nos romances Honoré de Balzac⁵⁴ e Stendhal. Com esses autores, surge um novo lugar para os principais acontecimentos da narrativa: “o salão-sala de visita”. No entanto, mais relevante que identificar esse novo espaço é perceber as funções por ele desempenhadas. Como adverte Bakhtin, não seria a primeira vez que esse o salão/sala apareceria no contexto romanesco, mas é com esses escritores que tal lugar “adquiriu plenitude”⁵⁵.

⁵³ Anjo Gabriel, um alfaiate com um aleijão, será um personagem importante para os propósitos de Joaquim. Ele é o único a abrir a porta de sua casa e vender alimentos ao forasteiro, no dia em que ele e seu grupo chegam cansados e famintos a Pirapora. Nesse mesmo dia, Joaquim consegue estabelecer um certo elo de amizade com esse morador. Talvez, por não ser um caboclo como os demais, o alfaiate encontre alguma familiaridade na figura do forasteiro e por isso o receba.

⁵⁴ Leitor costumaz de Balzac, Cardoso deixa em seus *Diários* uma série de referências sobre o escritor francês. Em 1953, quando se dedicava à escrita de *Crônica da casa assassinada*, por exemplo, ele declara: “Leio e releio interminavelmente Balzac, imaginando o plano do meu caudaloso romance.” (CARDOSO, 2013, p. 408). Não é de se espantar, portanto, que já em seu primeiro livro, houvesse traços, ainda que incipientes, das diferentes leituras do autor. Vide índice remissivo letra B.

⁵⁵ Nas palavras do filósofo: “Nos romances de Stendhal e Balzac surge um lugar realmente novo para a realização das peripécias do romance: o salão-sala de visita (em sentido amplo). Naturalmente, este lugar não apareceu pela primeira vez em seus romances, mas foi aí que ele adquiriu a plenitude do seu significado como ponto de interseção das séries espaciais e temporais do romance. Do ponto de vista temático composicional é aí que ocorrem os encontros (que já não têm o antigo caráter especificamente fortuito do encontro na ‘estrada’ ou no ‘mundo estrangeiro’), criam-se os nós da intriga, frequentemente realizam-se também os desfechos; finalmente ocorrem, o que é particularmente importante, os diálogos que adquirem um significado extraordinário no romance, revelam-se os caracteres, as ‘ideias’ e as paixões dos heróis.” (BAKHTIN, 2014, p. 352). Essa característica, além de tantas

Ao deslocar os encontros da estrada para a sala de visitas (do exterior para o interior), configura-se uma operação de valores opostos: ao mesmo tempo em que se diminui o espaço (do amplo e aberto para o pequeno e fechado), ampliam-se as potencialidades de representação dessa categoria espacial, na lógica interna da narrativa. Quase tudo passa a acontecer dentro da casa. Ali se criam os nós da intriga, desenvolvem-se as peripécias e o desfecho. Além disso, o que torna esse deslocamento (de fora para dentro) tão importante, segundo Bakhtin, são os seus desdobramentos. Nesse local novo, os diálogos “adquirem um significado extraordinário no romance”, revelando tudo que pode ser considerado mais importante sobre as “ideias” e as “paixões” dos heróis, característica que, na obra de Cardoso, não se restringe apenas aos protagonistas.

Em *Maleita*, por exemplo, uma das cenas mais impactantes é a de um jovem anônimo que chega da Bahia, para trabalhar na construção da nova cidade, e, na mesma noite, ele é baleado por um assassino desconhecido. Joaquim o carrega para dentro de sua casa e o coloca sobre uma esteira de palha, no espaço que seria o lugar mais íntimo da habitação: o mal engendrado quarto. O alarido da multidão do lado de fora contrasta com o silêncio do lado de dentro, que sugere a morte rápida do rapaz, cuja irmã (Maria) passaria a morar com Joaquim e Elisa. Tempos depois, Maria foge para se entregar à prostituição. Note-se que o evento (morte dentro da casa) muda não apenas o destino da irmã, mas também o da narrativa: da noite festiva se passa ao fúnebre, do fora ao dentro, da vida à morte. Mas, sobretudo, esse encontro circunscreve pela primeira vez duas metáforas importantes: a da casa silenciosa como última morada e a do vazio impenhável deixado pelo corpo morto. Imagens que serão retomadas exaustivamente na obra de Cardoso.

De modo geral, ainda que a estrada não desapareça por completo, com efeito, ela perde importância diante da casa e de seu entorno (quintal e jardim e construções adjacentes). Os casebres de *Maleita*, os barracões de *Salgueiro*, o velho casarão assobradado de Madalena, ou a velha Chácara dos Meneses, entre tantos outros, surgirão como lugares dos encontros, desencontros, de angústias, de violações e de desespero na prosa de Cardoso. Não é de todo estranho, portanto, que já no primeiro romance, na casa e em seu entorno, sejam criados os núcleos da intriga. Com isso, seu interior, em certa medida, revelará um princípio de intimidade – da morada e de seus habitantes – um modo particular de receber, de viver e de morrer.

outras, já faria de *Maleita* um romance com qualidades estéticas importantes para a composição do conjunto da obra de Cardoso.

5.1 Primeiro encontro: casa do Anjo Gabriel

Logo depois de chegar a Pirapora, Joaquim pede ao cozinheiro, Bento, para sair à procura de comida. Em pouco tempo, ele volta angustiado, porque não consegue encontrar nada. Ao responder a Elisa que esperava ansiosa pelos mantimentos, ele diz: “É mesmo uma porqueira de lugar. Só gente comento do resto de matolotage. O mulato expandia-se num gesto de desanimo, eloquente. Corri tudo... Só topei batuque! Dança? [pergunta a Elisa] Nhora sim. Tocam sanfona e batem chinela.” (CARDOSO, 2005, p. 17).

Percebendo o abatimento da esposa, em decorrência das condições do lugar e da falta de comida, Joaquim sai em busca de mantimento e da oportunidade de estabelecer o primeiro contato com algum morador local. Importa destacar que, nesse momento, ele retoma um procedimento similar ao de quando chegara: deslocar e descrever. Enquanto “caminhava por uma viela mal conformada, ia investigando se encontrava algo com aparência de loja”. No seu caminho, todas as portas se mostravam fechadas. Mas, de repente, o personagem diz: “dobrei o ângulo e me achei diante de um casebre” de porta semiaberta. (CARDOSO, 2005, p. 18).

Essas informações espaciais dadas pelo narrador não são simples conteúdo narrativo. Em *A invenção do cotidiano: artes de fazer* (2014, p. 186), Michel de Certeau observa que certas descrições podem ser entendidas da perspectiva de “ações espacializantes”, pois, por meio delas, o narrador apresenta ao leitor um modo de se entrar nos lugares ou de se mover neles, e o sentido desse percurso imaginário é construído por meio das “operações de mostrar”. No caso de Joaquim, antes de adentrar no interior da casa do alfaiate, ele apresenta como fez para encontrá-la: caminhou por uma viela, dobrou o ângulo e chegou ao lugar que buscava. Depois de entrar na casa do morador local, o trajeto cessa, mas se abre um quadro estático do universo interior. Aparecem, então, as indicações do tamanho da moradia, uma aparente divisão interna, localização dos móveis e objetos e, por fim, a disposição que cada coisa ocupa no espaço.

O desejo de penetrar nos interiores das precárias residências e tentar se conectar com a vida do vilarejo já havia sido assinalado no início da narrativa: “desejava entrar num contato mais íntimo com o povoado.” (CARDOSO, 2005, p. 16). Importante realçar que o narrador não quer apenas se aproximar dos habitantes, sua pretensão recai sobre conhecer a intimidade do próprio lugar, considerando que a escolha da metonímia (substituição do local pelos moradores) não seria de todo aleatória e impensada.

Portanto, era de se esperar que, com tal objetivo em mente, ele precisaria penetrar nos interiores dos casebres. Todavia, antes de efetuar esse gesto decisivo, há que se respeitar certos costumes do lugar consolidados como normas de cortesia. Uma porta aberta, ou mesmo a

ausência dela, não autoriza por si só a pessoa a entrar em um espaço privado. Em *História da vida privada no Brasil*, Cristina Cortez Wissenbach observa que a rusticidade e singeleza dessas habitações podem esconder uma espécie de código de respeito e cortesia, que deve ser obedecido por quem pretende entrar no espaço privado do domicílio dos caboclos. Ao entrar na casa sem o prévio convite do morador, um ato de violação poderia ser instaurado.⁵⁶

Em termos de tensão, a partir das observações feitas por Wissenbach, somada à leitura de certas cenas do romance, é fácil perceber que o espaço interno, quando confrontado com o externo, tem seu significado potencializado. Ainda que, de modo geral, haja uma tendência em transformar o interior da morada na sua parte mais importante – o lugar da proteção, da intimidade, dos segredos, das decisões que mudam os rumos da narrativa –, quando se fala em dentro/fora, passamos para um eixo em que imperam, conforme lembra o arquiteto J. Teixeira Coelho Netto, “noções relativas”. Para o autor, de *A construção do sentido na arquitetura*, “quando comparados um em relação ao outro [interior e exterior], se deveria falar antes em complementação: são como as duas faces de uma moeda, e se faltar uma a moeda não pode existir”. Cabe ressaltar que, da perspectiva de Coelho Netto, a ideia de simples oposição (dentro/fora) poderia ser superada pela de jogo:

a oposição continua existindo e só pode ser superada (quer se trate de uma casa, quando se fala em interior enquanto oposto à fachada, quer se trate da oposição casa = interior versus não-casa (rua, etc.) = exterior através de um jogo dialético entre esses aspectos. Não de uma dialética concebida enquanto conflito simples, mas enquanto jogo combinatório consistente em partir simultaneamente de uma e outra dessas duas noções para superá-las ao mesmo tempo. (COELHO NETTO, 2012, p. 34)

Do ponto de vista da arquitetura, Coelho-Neto⁵⁷ propõe que interior e exterior sejam partes contínuas de uma mesma estrutura, ou seja, inseparáveis, ora sendo o reflexo um do

⁵⁶ “Por detrás da rusticidade dessas construções, faz-se presente uma série de ritos e valores de cortesia, de hospitalidade, bem como exigências de respeito. Independentemente das técnicas de construção utilizadas, da fragilidade e da transitoriedade das habitações, estava-se diante do território privativo de seu morador: ‘advertido de nossa visita, ele se levantou, e com um ar que não escondia uma certa cortesia, nos convidou a entrar. Entrar na cabana de um caboclo sem esse convite seria considerado por ele como um cúmulo de audácia, uma violação de domicílio à qual não se arriscam jamais aqueles que estão conscientes dos modos e da altivez dos mestiços’”. (WISSENBACH, 1998, p. 69). O interessante relato da historiadora esclarece muito sobre a ideia de casa independente de sua constituição. Como argumenta DaMatta, não se trata de simples espaço geográfico mas de “entidades morais” que são, além de um local de abrigo metáfora do grupo social que elas representam. Qualquer tipo de entrada abrupta, sem dúvida, significaria uma violação do espaço interno. Independente de se tratar de uma cafua ou de uma mansão.

⁵⁷ Nesse ponto, o leitor pode perceber que há uma pequena diferença no modo de pensar em relação a DaMatta. Para quem “rua” e “casa” são coisas distintas, mas que, de certo modo, também não deixam de ser complementares, a partir do momento que uma precisa da outra para significar.

outro⁵⁸, ora não⁵⁹. Para avançar sobre a ideia de oposição, o arquiteto propõe a noção de “jogo combinatório”, na qual interior/exterior atuam de modo dinâmico e tensional. Importante lembrar que, para esse autor, todas essas relações estão pautadas a partir de uma consideração determinante: a arquitetura não pode ser dissociada da ação humana de habitar e de suas interconexões com o espaço.⁶⁰

No caso de Joaquim, por exemplo, esse vínculo (ou jogo) entre as categorias (dentro/fora), começa a se estruturar no momento em que ele espreita, invasivamente, o dentro, enquanto seu corpo ainda se mantém do lado de fora. Diante da porta semiaberta de Anjo Gabriel, o olhar do narrador atravessa o limiar e invade o espaço interior antes que seu próprio corpo o faça: “a porta aberta deixava ver a figura de um homem, costurando ao clarão indeciso da vela”. (CARDOSO, 2005, p. 18). O local, que, fechado, seria inacessível ao olhar, passa a lhe fornecer pistas antes mesmo de ele transpor a entrada da residência. A porta aberta soa como um gesto de cortesia que o forasteiro esperava para penetrar na moradia.

Seguro de sua atitude, assim que se aproxima da passagem, o protagonista se dirige ao morador: “Ô de casa!”. De dentro, Anjo Gabriel, antecipadamente caracterizado de “amarelo e pequenino”, lança “para fora um olhar indefinível”. Aqui, o jogo é estabelecido todo pelos olhares que se cruzam (de fora para dentro e de dentro para fora). Diante desse cenário, o herói confabula: “Pressenti que ele me esperava, e penetrei na casa confiante, para iniciar uma conversa que eu sentia imprescindível”. Só então, ao chegar diante da porta, Joaquim recebe a efetiva autorização do dono da propriedade, antecedida de um breve cumprimento: “Olá, entra...” (CARDOSO, 2005, p. 18). Ao atravessar o limiar (termo empregado no sentido de *zona de transição*⁶¹), há um conhecimento novo a ser construído em função do contato estabelecido com o morador e com o espaço de intimidade.

Não é de admirar, portanto, que a ação de entrar seja prolongada no tempo pelo uso do verbo no gerúndio. Ainda que o verbo penetrar se ligue ao ato de transpor, ele não deixa de indicar uma atividade do olho, que é ratificada pela sequência de objetos descritos em seguida:

58 O arquiteto cita como exemplo a arquitetura gótica, na qual o exterior é o reflexo fiel do interior. (COELHO NETTO, 2012, p. 32).

59 No caso da egípcia, por exemplo, as pirâmides simples por fora guardam uma complexa arquitetura labiríntica por dentro.

60 Esse é um pensamento moderno sobre arquitetura e paisagem que passa a predominar no trabalho de arquitetos famosos, em que o interior dos edifícios mantém uma ligação direta com o exterior e não uma barreira: Vilanova Artigas, David Libeskind, Lina Bo Bardi, entre outros.

61 Walter Benjamin, nas *Passagens* (2007, p. 937, grifo nosso), destaca a diferença entre limiar e fronteira. Para o filósofo, o limiar é entendido tal qual uma *zona de transição*. Não é apenas uma passagem, como seria o caso da fronteira, mas aquele que passa, de algum modo, se transforma quando passa. Um dos fundamentos da tese de Benjamin baseia-se na análise etimológica da palavra, que em sua origem conteria os significados de mudança, transição e fluxo.

“... penetrando na saleta de chão batido. Em cima da mesa tosca, enfileiravam-se três ou quatro prateleiras vazias, cobertas de poeira e teias de aranha. Um pano de chita vermelha cobria o vulto recurvo de um baú. Na parede malcaçada sorria um Anjo da Guarda.” (CARDOSO, 2005, p. 18).

O narrador apreende, de um único relance de olhar, os poucos objetos, dando ao leitor uma noção da pobreza do lugar. Diferente do que víamos quando ele estava caminhado pela rua, onde os sentidos atuavam conjuntamente (audição, olfato), e a reunião da natureza se mostrava num movimento pleno de vida. Do lado de dentro da casa, os objetos se revelam feitos substâncias duras e fixas. Não seria absurdo, nesse sentido, pensar que, enquanto exteriormente há vida, no interior da casa, o ambiente parece apontar para morte, sobretudo, pela composição: um “Anjo da Guarda”⁶² na parede parece estar em vigília pelo “vulto sob um pano vermelho”. A imagem pode remeter a uma atmosfera lúgubre, que se concretizará futuramente, pois o forasteiro que traz no corpo a varíola para a cidade se abrigará justamente no sótão⁶³ (despensa) da casa.

Conforme se pode notar, desde o primeiro romance, parece haver, por parte do narrador, um empuxo à descrição dos espaços. Aquilo que começa do lado de fora, completa-se no interior dos casebres. Quando se acha no interior da moradia de Anjo Gabriel, seu olhar percorre detalhadamente a sala, pois, cabe ressaltar, esse é o espaço limite de visitante. Nesse sentido, a casa se mostra como um local de intimidade regulada. A exemplo do que assevera Michel de Certeau (2013, p. 203), nesse território doméstico dos gestos repetitivos e elementares “todo visitante é intruso, a menos que tenha sido explícita e livremente convidado a entrar. Mesmo neste caso, o convidado deve saber ‘ficar no seu lugar’, sem atrever-se a circular por todas as dependências da casa, deve saber principalmente abreviar sua visita”. Seguindo os preceitos de um bom visitante, Joaquim obedece a normas desse jogo implícito, que se estabelece a partir do momento que lhe é permitida a entrada na casa do alfaiate. Seu limite é a sala, e mesmo ali ele parece ter consciência de ser essa espécie de “intruso”, pois é ele quem se oferece para entrar.

Por certas razões ideológicas, quando sai em busca de alimento, mais que comida, o narrador procura por alguém de uma estirpe diferenciada, que ele, provavelmente, supõe superior à dos caboclos. Sua intenção é criar vínculos com as figuras mais representativas do lugar. Possivelmente, por isso, tanto os caboclos o ignoravam quanto ele passa pelas cafuas sem

⁶² Imagem espelhada do próprio morador, Anjo Gabriel?

⁶³ Pela descrição feita por Joaquim, a casa parece ter dois cômodos: a sala e essa espécie de despensa que também serve de dormitório.

dar a mínima atenção a elas, pois considerava os descendentes de índios e africanos semelhantes a bárbaros. Contudo, na volta para casa, talvez em virtude da fome e do cansaço, ele olha para as cafuas enfileiradas e tem uma espécie de devaneio.

Em sua fantasia, as primitivas choças adquirem vida e se tornam seres monstruosos que ameaçam devorá-lo. Em uma curiosa inversão semântica, dentro desse universo onírico, as portas se abrem não para oferecer o alimento que Joaquim buscava encontrar, mas, ao contrário, como em um gesto antropofágico, para torná-lo o objeto de sua própria procura. O narrador, nesse momento, converte-se, ainda que figurativamente, na comida dessas casas-monstros que parecem querer devorá-lo: “Outras casas surgiam, silenciosas ou perturbadas pela música. Saíam da noite, com as bocas escuras das portas escancaradas, engolindo os rumores que brotavam da terra”. A situação só muda quando ele chega a sua moradia. Nesse momento, ele declara: “Foi com alívio que cerrei a porta atrás de mim. O buriti trançado afastava-me do rio, das sanfonas, da realidade.” (CARDOSO, 2005, p. 24).

Importante observar que, ao contrário da fala do personagem, o lado de fora dá livre acesso à fantasia, enquanto no lado de dentro impera a vida comezinha: “O fogo crepitava a um canto. O caldo, temperado pela mão de Elisa, fervia com um gorgolejar bom. Abaixei-me aspirando com delícia o suave perfume da carne.” (CARDOSO, 2005, p. 24). A fala do personagem tenta negar algo evidenciando pelas imagens que ele próprio descreve. O “buriti trançado” não o afasta da realidade, mas, ao contrário, aproxima-o dela. A porta de casa o aparta da fantasmagoria das casas convertidas em figuras monstruosas. Nesse ponto, pode-se retomar aquilo que Coelho Netto enfatiza sobre o “jogo combinatório” entre interior/exterior que aqui se torna realidades especulares: o fora, aparece sendo o lugar da fantasia, enquanto, o dentro, o da vida comum do herói. Contudo, em seu discurso, ele julga ser justamente o inverso. Para Joaquim os sentidos invertidos entre exterior e interior parecem ser retomados em outra situação no final do romance.

As cafuas com suas bocas escancaradas, ironicamente, justificam a máxima do narrador: “no sertão, todas as portas estão abertas para um visitante.” (CARDOSO, 2005, p. 138). Realmente, não se pode duvidar de que elas se abram, no entanto, há que se notar que existem diferentes intenções nessas formas de abertura. Na relação dicotômica estabelecida entre os dois exemplos, enquanto uma, de certo modo, acolhe-o (a de Anjo Gabriel), as das cafuas dos caboclos parecem querer tragá-lo.

Importa lembrar que a casa zoomorfizada/antropomorfizada será uma imagem recorrente no conjunto da obra de Cardoso⁶⁴. Talvez esse seja um dos motivos que levem Fábio Lucas, em *Mineiranças* (1991, p. 10), a concluir, não sem um traço de ironia, que: “Mineiro gosta de altas prosopopeias”.

No contexto do romance, não se pode deixar de notar ainda que a porta do alfaiate é a primeira a se abrir a Joaquim, porém não é a única a surgir no percurso do herói. Da entrada de Pirapora à casa do Tiago do Brejinho, ele irá encontrar uma série delas. A primeira, como vimos, emoldura a mulher que, apesar de um gesto largo de boas-vindas, entra na cabana, fechando-a em seguida. Além dela, há ainda as portas das cabanas dos caboclos, todas protegidas pela presença de seus donos, que se colocam encostados à frente de seus mocambos, semelhantes a vigias, protegendo os interiores dos olhares curiosos dos forasteiros. Em “Variações da porta barroca”, ao estudar a função sociológica desse vão que separa o dentro do fora, sem deixar de lado a questão estética, Roger Bastide argumenta:

a porta não apenas abre como também fecha, impede a passagem, protege. É a tampa do cofre que guarda um segredo. Em casa, o homem não é mais o homem da rua, ele abandonou, despiu sua personalidade pública, profissional; o batente o defende não apenas contra o ladrão, mas também contra o indiscreto. (BASTIDE, 2006, p. 132)

Em sua análise, Bastide explora as potencialidades semânticas que foram se constituindo historicamente, em torno desse espaço (que ora se abre feito vão, ora se fecha feito barreira), cuja função é unir e separar o dentro e do fora. Em *Maleita*, ao contrário das portas barrocas estudadas pelo autor francês, nas quais a ornamentação, para além do caráter estético, desempenha também uma função sociológica, as entradas dos casebres de Pirapora são desprovidas de qualquer acréscimo ornamental. Entretanto, elas continuam representando funções muito próximas àquelas. Aqui, em uma via contrária, a constituição dos casebres não permitiria nenhum tipo de excesso de ornato. A simplicidade da casa diz também da miséria da população que se coloca exatamente no limiar dessas frágeis passagens, feitas de palha e galhos de árvore, para ver o forasteiro e seu grupo passar. No entanto, há um procedimento de recusa no fechamento das portas e no modo de se posicionar diante delas, pois ao mesmo tempo em que os caboclos olham, eles também impedem o olhar invasivo (de fora) de avançar sobre os domínios do espaço privado (de dentro).

Semelhantes a personagens emoldurados por retângulos carcomidos, os caboclos se colocam em posição de vigias. Todos são criaturas simples e anônimas do interior mineiro que,

⁶⁴ De um modo ou de outro, ela reaparece em todos os romances do autor. Ele explora, sobretudo, a composição imagética do frontispício da casa: a porta transformada em boca e as janelas em olhos.

desprovidas de qualquer monumentalidade, harmonizam-se ao ambiente decadente das construções. O corpo diante da porta, sem dúvida, corresponde a um gesto de resistência e de negação. A imagem não só reforça a ideia de obstrução, mas também deixa claro o limite imposto ao visitante. Assim, fica subentendido que a casa, mesmo precariamente construída, deve estar protegida dos estranhos e, sobretudo, dos olhares indiscretos que veem fora.

Nessa expressão singular dos moradores, de proteção do interior da morada do olhar intruso, pode-se afirmar que as casas são, paradoxalmente, um local de exclusão ou inclusão. Nelas, ou se está dentro, ou se está fora. Com efeito, trata-se de habitações cuja privacidade está internalizada pelos moradores e a entrada ao universo reservado é uma concessão feita mediante o cumprimento de determinado *ritus*, como já advertia Cristina Cortez Wissenbach.

Ao tratar dos espaços privados da morada, Michel de Certeau lembra ser o interior da casa é de tal ordem íntimo que ali seria o lugar do “corpo e da vida”. Dessa perspectiva, haveria uma liberdade de se convidar apenas quem gostaríamos que conhecesse nossa intimidade: “os amigos, os vizinhos, evitar os inimigos, o chefe do trabalho”. Ainda que se trate de um outro contexto, em parte, é isso que vemos ocorrer nesse e, sobretudo, nos romances posteriores de Cardoso, pois o interior da casa aparece sempre como esse lugar que deve ser resguardado do olhar curioso, um local de segredos.

Em *Maleita*, somente Anjo Gabriel abre a porta de sua moradia a Joaquim (seu novo vizinho), mas, notemos que ele o faz com restrições. Há, entretanto, um momento em que o narrador faz uma descrição da arquitetura dos mocambos e uma minuciosa catalogação dos objetos que se distribuem no seus exíguos interiores⁶⁵, mas o modo de se referir denuncia que não se trata de um espaço específico, mas sim de características que seriam comuns a todas as moradias: sua memória descritiva advém, certamente, das violações do espaço privado que fazia quando entrava com seus homens nos casebres para retirar de dentro deles os mortos e sepultá-los ou os agonizantes, todos vítimas da varíola, para levá-los ao lazareto⁶⁶.

⁶⁵ “A vela espetada no portal, pingava gotas que escorriam lentamente sobre os ombros nus, transitando ou dormindo sobre peles de capivara. No espaço acanhado, amontoavam-se cabeças, peles de antas e ariranhas, cornos de bois, bexigas cheias que tinham o privilégio de espantar o ‘sujo’. Bancos grosseiros de madeiras verdes, redes envelhecidas pelo uso, anzóis e redes de um lado para outro do teto, cuias quebradas, outras com plantas medicinais. A umidade e o mofo emprestavam uma tonalidade cinza aos objetos pendurados.” (CARDOSO, 2005, p. 79).

⁶⁶ “Em todas os casebres se reproduziam as mesmas cenas lamentáveis. Não se incomodavam de morrer, mas amontoados, em família, uns sobre os outros. Contaminava-se, desse modo, a família toda. Morriam como bandos de carneiros, sufocados dentro das palhoças miseráveis. Era um trabalho exaustivo a retirada dos cadáveres, aos montes, negros e sujos.” (CARDOSO, 2005, p. 155-156).

5.2 Segundo encontro: na casa do feiticeiro

Do primeiro encontro, que acontece na pequena sala de Anjo Gabriel, advém o segundo, com Randulfo, cujo casebre está localizado em um plano muito inferior ao do povoado, à margem do Rio São Francisco. Na perspectiva do alfaiate, Randulfo tinha fama de amedrontar os moradores, ameaçá-los de morte, além de ser mestre em curanderias, qualidades que faziam dele uma espécie de chefe do lugar. Importante ressaltar que a amizade funciona como ponto de contato para chegar ao morador. No dia do marcado, o líder dos caboclos surge de dentro da habitação, seguido por uma negra seminua considerada sua esposa.

Logo no primeiro momento, há um gesto de afronta direcionado, sobretudo, ao forasteiro. Em vez de pedir para que os convidados (Anjo Gabriel e Joaquim) entrassem, é o morador que sai, deixando atrás de si “a porta arrancada” e, com ela, o espaço de privacidade interditado ao forasteiro. Aqui são ignoradas as normas de hospitalidade e os ritos de cortesia, tanto que Joaquim ressalta: “a manhã estava muito quente e o mulato não nos convidava para entrar” (CARDOSO, 2005, p. 31).

Conforme observa Certeau (2013, p. 204), o interior da casa, como um “indicador fiel e tagarela com que sonham todos os inquisidores, da administração às ciências sociais” denunciaria muito da imagem do morador, fator que Randulfo, provavelmente, queria evitar diante da pequena comunidade e, sobretudo, de seu potencial inimigo. Convém dizer, no entanto, que o encontro ainda continua marcado pelo espaço da casa, uma vez que a residência atrai para si as áreas adjacentes, tornando-se sempre o ponto de referência, o centro em torno do qual os outros lugares se aglutinam. Prova disso é a descrição feita pelo narrador, que permite pensar em um quintal que se desdobra como um prolongamento do pequeno casebre:

Tinha uma porta arrancada e o mato rasteiro ia invadindo vagarosamente o circuito em torno da casa subindo pelos ingazeiros de folhas escuras e tomando conta do caminho rasgado até a porta. Os porcos focinhavam livremente nas fossas imundas, abertas em toda parte. Um tacho de fazer sabão, meio carcomido pelo tempo, estava aberto junto à cerca, e a colher abandonada servia de poleiro a um galo cego. (CARDOSO, 2005, p. 29)

Nesse local, onde se sobrepõem as funções de quintal, galinheiro, chiqueiro, banheiro, pomar, cozinha e, no momento da conversa, sala de visita (lugar total⁶⁷), serão decididos os passos definitivos do enredo. Ao se estabelecer um campo de tensão entre esses dois personagens, confrontam-se também duas temporalidades disjuntas: a “barbárie” e a “cultura”. Nessa parte integrante da casa (o quintal), encontram-se em disputa duas gestões diferentes do

⁶⁷ BARTHES, 2010, p. 95-102.

espaço/tempo de Pirapora. Enquanto Joaquim quer “modernizar” o lugar, transformar o resto de quilombo (tempo primitivo) em uma “cidade promissora”; Randulfo deseja apenas manter o lugar sob seu comando, independentemente, ou não, de modificá-lo. Para tanto, ele tenta convencer o forasteiro a construir as casas próximas do rio, pois desse modo conseguiria conservá-lo sob seu poder. Com isso, quando viesse uma grande enchente, as novas edificações seriam arruinadas e ele voltaria a ser reconhecido não apenas pelo posto de chefe local, mas também como aquele que, por dominar forças ocultas, teria destruído o projeto de seu opositor.

Diante de Randulfo, o forasteiro inicia a conversa expondo o propósito de sua vinda ao lugar: “tenho de construir alguns prédios, mas este negócio de terreno é uma escolha difícil. As enchentes são perigosas e creio que esta zona é uma das que mais sofrem.” (CARDOSO, 2005, p. 31). Como alguém que “transpirava esperteza”, o mulato insiste em convencer o forasteiro a mudar de ideia e construir as casas junto à margem do rio. No fim do dia, desconfiado de que Joaquim não se sujeitaria aos seus desmandos, ele vai até à casa do alfaiate (terceiro encontro) para que este dê um recado em tom de ameaça ao forasteiro: “diga aquele home, que ele não faz as casas pegado a mim, mas que pode contá com um inimigo.” (CARDOSO, 2005, p. 34). Certo de que o recado não convenceria o forasteiro, o próprio Randulfo vai até à casa de Joaquim para uma última tentativa de convencê-lo de seu ardiloso propósito, completando, assim, a sequência de quatro encontros que antecede a construção da cidade.

Ao contrário do que ocorre na visita à casa de Randulfo, Joaquim não fecha a porta a seu inimigo. Trata-se, no entanto, de uma passagem pelo limiar diferente da executada pelo protagonista, quando entra pela primeira vez na morada de Anjo Gabriel. Não está em jogo, aqui, estabelecer laços de amizade, respeito ou cordialidade, ainda que atravessar a soleira, sem dúvida, dê acesso a uma revelação: *sim* ou *não*. O *sim* significa amizade. O *não*, inimizade e possibilidade de morte. Talvez, por isso, diante da porta trancada, em vez de chamar por seu inimigo, Randulfo prefere o anonimato das “pancadas discretas”. Sem saber de quem se tratava, Joaquim certamente abriria sua casa:

Pancadas discretas estalaram de fora.

Levantei-me e abri a porta. A sanfona perdeu-se dentro da noite. Randulfo entrou, com o rosto velado pela sombra do chapéu rebuçado. Permanecemos mudos, algum tempo. Foi ele que rompeu nervosamente o silêncio.

— Vim...vim lhe pedir um oséquio...

— Fale.

O mulato fitou-me com angústia. Alguma coisa parecia prestes a saltar-lhe dos lábios e entretanto esforçava-se para ocultá-la, temendo qualquer coisa.

Tive um gesto de impaciência. Precipitou-se, como quem quer se livrar de um peso:

— Vim lhe pedir... para construir os tais depósitos junto de mim. [...] Por que teima em levantar as casas longe de mim? Não há pior lugar, é cisma. Há quantos anos moro

ali! Por oséquio, por vossemecê mesmo, construa lá! [...] Vossemecê pode contá com minha amizade. [...]
 – Não preciso da sua amizade... O senhor pensou que eu era pateta e quis enganar-me. [...]
 – Vossemecê me paga! Descadeiro sua vida!
 Recuou lentamente. [...] afastando-se. [...] Bateu a porta. Encontrei-me novamente só.
 (CARDOSO, 2005, p. 37-38)

Ao mudar o tempo e o local do encontro (mudança de *cronotopo*), muda-se também a posição discursiva. Joaquim que, no primeiro momento, chegou a concordar com a indicação do lugar onde seria construído o porto, logo que começa a trabalhar com seus homens, percebe as vis intenções de seu opositor: “João Randulfo me enganara. Naquele lugar ainda era o leito do rio, pois a terra superficial desaparecia ao primeiro esforço. Outrora a água passara por ali, fecundando a vegetação que avultava impunemente. Movi a cabeça consternado.” (CARDOSO, 2005, p. 33). Ao escolher um outro ponto do rio para a construção do porto, o herói também declarava estabelecida a inimizade entre os dois. À noite, dentro de sua casa, ele já não importa em recrudescer o discurso diante de seu adversário, que sai prometendo vingança.

Essa primeira sequência de eventos, que ocorre dentro e em frente à casa, funciona como centro organizador da narrativa. A partir dessa série é decidido que a cidade nova será construída na parte mais alta do lugar e o porto longe da casa de Randulfo. Decisão que, sem dúvida, acirra a inimizade entre os dois personagens e trará uma série de inconvenientes para Joaquim. O pacto de inimizade, que se consolida no final dessa primeira sequência, diz muito da estruturação do romance em pares tensionais (Joaquim/Randulfo; dentro/fora; baixo/alto; mata/cidade; primitivo/moderno). Nota-se ainda a promessa de um último e decisivo confronto que só ocorrerá nos últimos momentos do romance.

5.3 Último encontro: de Joaquim consigo mesmo

Com o correr dos anos, o protagonista parece perceber que não tem um único inimigo, mas sim inimigos. Nesse período, que vai dos primeiros quatro encontros à chegada da epidemia de varíola, reaparecerão as imagens das doenças, na forma de metáforas demoníacas (que o atormentavam desde de o início da viagem). Com Elisa sempre adoentada e calada, a sensação de solidão aumenta, e a figura sinistra de Randulfo intensifica a perseguição como uma espécie de sombra. Mesmo com tudo isso, Joaquim irá reconhecer que não será nem um homem e nem um ser demoníaco seu pior inimigo, mas sim o próprio ambiente que o cercava:

Novos prédios se erguiam no lugarejo. O trabalho era constante e o barulho da madeira serrada me perseguia o dia todo.

Os vapores e barcos de mercadores entravam e saíam sempre, o comércio se intensificava com o Norte do país.

Dois tormentosos anos rolaram nesse combate sem tréguas. Senti minha vida gasta pelo sertão. Tive a longínqua previsão de que ele me venceria um dia. Essa força bruta agia lentamente, mas o seu veneno era mortal.

E apesar de tudo eu armara meu braço, implantara uma vida nova naquele deserto.

Deserto?

Os vapores entravam, apitando de longe... O cincerro das mulas chocalhava nas estradas, mais largas agora, onde também rinchavam os carros de bois de outros povoados...

O rio rolava sem descanso.

Eu, entretanto, ia sentindo a sensação da solidão crescer em torno de mim. Já não bastava, para o vazio das horas imensas, a parolagem vazia e amarga dos homens carcomidos de maleita.

Sentia agora o deserto. (CARDOSO, 2005, p. 97)

Há nesse trecho um intrigante deslocamento. As profecias, que antes eram da ordem da fantasia e do devaneio, portanto do imaginário, passam a um estado de consciência: “Tive a longínqua previsão de que ele me venceria um dia”. Mesmo tendo a certeza de um futuro trágico, Joaquim parece não se abater, “arma seu braço” em um gesto simbólico de bravura, em que o corpo se eleva como arma de luta contra tudo que lhe oprime. Todavia, no momento seguinte, o heroísmo do gesto parece contradizer o estado de ânimo do narrador. Logo, o leitor percebe que o ambiente hostil circundante se conjuga com a sensação de deserto interior sentida pelo personagem. Esse expediente mostra que o dentro/fora, mesmo sendo categorias de oposição, quase sempre funcionam como pares complementares. Aqui, esses dois espaços de desertificação aparecem como reflexo um do outro. O ambiente físico é a imagem metafórica do espaço interior de Joaquim e vice-versa.

Ainda que não se possa deixar de reconhecer a ação degradante exercida pela passagem do tempo sobre o corpo e os desejos do personagem, as principais metáforas atribuídas ao seu estado de prostração, sem dúvida, referem-se à topografia: “minha vida gasta pelo *sertão*”; “implantara uma vida nova naquele *deserto*”; sentir “a solidão *crescer em torno de mim*”; “sentia agora o *deserto*”, fator que potencializa essa força imbatível do sertão contra a qual o narrador luta na certeza de que será derrotado.

Se, durante o período de ascensão da cidade, o personagem já se declara sozinho e “gasto pelo sertão”, depois da queda de seu projeto, que sabemos ocorrer em função de uma epidemia de varíola, ele se mostra ainda mais fragilizado. Vencida a doença, após meses de suplício, a figura que volta fortalecida diante dos moradores não é Joaquim, mas sim Randulfo. O próprio protagonista se dá conta de que, após a ruína de seu projeto, “a cidade ia por outro caminho, mais largo, mais claro, com forças que já não eram minhas... E eu ia ficando para trás,

estrangeiro⁶⁸ na minha própria terra...” (CARDOSO, 2005, p. 223). Nesse ponto do relato, em que o herói se vê envelhecido e fracassado, ressurge potente a figura do opositor.

Em uma conversa com Anjo Gabriel, Joaquim se inteira da situação: “vossemecê sabe da grande novidade? Não sei que percepção me fez ver algo diferente no modo de falar de Anjo Gabriel. Não, não sei de nada. O ‘nosso’ Randulfo foi feito Delegado da vila.” (CARDOSO, 2005, p. 224).

Nesse contexto de tensões e ressentimentos, surgiria o último e decisivo encontro entre Joaquim com seu inimigo⁶⁹. A casa do protagonista fora o local determinado para o suposto duelo. Mesmo avisado de que um bando de gente estava preparando sua morte para aquela mesma noite, Joaquim se recusa a fugir da cidade. Ainda que tivesse “a nítida percepção do isolamento, do desencanto na solidão do espaço.” (CARDOSO, 2005, p. 227).

Sozinho, ocorre-lhe a ideia de iluminar o interior da sua residência⁷⁰ com lamparinas, escancarar as portas para esperar, sem nenhum obstáculo que se impusesse entre o exterior e o interior da morada, deixando claro seu desprezo pelas ameaças e explícito o convite para que o inimigo entrasse. Depois de arrumada a casa, o narrador senta e espera, pois tem a vinda de seu opositor como certa. Mas “o tempo foi passando [...] Randulfo não viera... a madrugada apontava.” (CARDOSO, 2005, p. 234).

O desenlace que levaria a um trágico confronto é substituído por algo de ordem aparentemente prosaica: um homem que tem febre e se dá conta de estar doente de maleita. Ao amanhecer, o herói-fracassado toma consciência de que terá de deixar o lugar se não quiser morrer ali, abandonado. No entanto, cabe lembrar que durante a noite Joaquim devaneia. Tal atividade faz com que haja um retraimento do mundo natural (rio, mata, terra) para dentro do espaço interior da casa, que se mistura ao seu psiquismo: “percebi que a cachoeira crescia mais e desabava mesmo junto a mim e eu me sentia molhado daquela água que queimava como fogo.” (CARDOSO, 2005, p. 233).

⁶⁸ Curiosamente, essa consciência de estrangeiro não está circunscrita apenas ao universo do personagem, mas também do autor. Em seus *Diários* (2013, p. 314), Cardoso afirma: “Tudo que vivi, vivi como um estrangeiro. O bem, como o mal, sempre me pareceu um excesso, e a dor que a desordem me causa é idêntica à angústia que me vem ante as dilatadas purezas. O apito dos trens, as belas paisagens, os muros frios e altos, as casas de cimento avaro, tudo retine em mim e me faz sofrer, porque exatamente tocam no meu íntimo a corda que está sempre em desacordo com o mundo.”

⁶⁹ Joaquim é avisado por um mulato desconhecido de que estão preparando uma tocaia para matá-lo: “Querem mata mecê... Ouvi tudo... mecê deve fugi... tavam de concorde que... de tocaia...” (CARDOSO, 2005, p. 226).

⁷⁰ Notemos que uma cena exatamente inversa se configura em *A luz no subsolo*. Ao tramar o assassinato da esposa (Madalena), Pedro recolhe todas as lâmpadas e velas dos quartos e ativa no forno da cozinha, deixando a casa na mais absoluta escuridão. Dois cenários funestos, um claro outro escuro. Logicamente, a coerência aqui é estabelecida em vista do contexto de cada romance.

O fantasiar, aqui, não deixa de levar a um aprofundamento do psiquismo de que a casa em Pirapora nunca foi para ele um lugar de proteção, de alegria ou de pacificação, mas sim um *locus* de angústia, de equívocos, de solidão, de doenças e morte (o irmão de Maria morre ali, Elisa, que viveu trancada em casa, adoece e morrerá logo depois de voltar para Curvelo, ele próprio percebe, dentro do espaço doméstico, de que está doente do mal que dá título ao livro).

Na penumbra íntima do interior de sua morada – “luz indecisa, mais fraca que a da lamparina, piscou e clareou a casa” –, Joaquim deixa de ser narrador para ser ouvinte: “A minha terra, o meu povoado, tinha voz, falava, implorava.” (CARDOSO, p. 232-233). Essa conjunção do interior da casa (escuro e desolado) harmoniza-se com o mais íntimo do morador, sua solidão e sua doença. A voz da natureza que fala a Joaquim não traz nenhuma boa-nova, ao contrário, anuncia um futuro funesto, sua morte próxima, similar ao ocorrido com a esposa: “compreendi que a febre mecânica, a maleita impiedosa, trouxera para mim, naquela noite, o batuque impiedoso da doença.” (CARDOSO, 2005, p. 234). Ainda que o desfecho trágico não tenha se concretizado, ele permanece como promessa no horizonte, pois a morte está sempre rondando a casa. O interior completamente silencioso, iluminado por uma luz indecisa, parece evocar a imagem de um ambiente preparado para receber um corpo morto.

Esse pequeno deslocamento semântico, que faz do embate com o inimigo o encontro do indivíduo consigo mesmo, aponta para uma mudança singular que ocorrerá na obra de Cardoso, já perceptível em alguns personagens de *Salgueiro* e mais adensado em *A luz no subsolo*. Manejando habilmente essas forças complementares, ao encerrar o primeiro romance com uma cena em que se conjugam o interior da casa e o íntimo do morador, o escritor aponta para uma mudança que será definidora na configuração dos personagens e dos livros posteriores.

Curiosamente, a mudança que se dá no plano semântico não deixa de ocorrer também no nível sintático. O ritmo da prosa, até então demarcado pela consciência (cada coisa em seu lugar) sofre uma vertiginosa reviravolta: “*Subitamente* tudo se confundiu.” (CARDOSO, 2005, p. 233). Importante ressaltar que esse procedimento de ruptura, por meio da adição de advérbio ou locução adverbial de modo com significado de *repentino*, *de repente*, *súbito*, *abrupto*, entre outros, será uma constante na prosa de Cardoso. O contraste se torna mais evidente ainda em textos, cujo ritmo tem um andamento mais lento e sinuoso como, por exemplo, em *A luz no subsolo*.

Em relação a esse ponto, importante lembrar que, na maior parte de *Maleita*, predominam os períodos simples, os diálogos, as orações coordenadas e uma linguagem que busca reproduzir a fala dos personagens. Mas em alguns momentos, semelhantes a essa cena, em que Joaquim empreende os fundamentos de uma *sondagem interior*, vemos aparecer uma sintaxe mais

complexa. Ou seja, o autor parece ver uma relação entre as estruturas sintáticas e os meandros que envolvem a interioridade da casa e do indivíduo.

Não é por outro motivo que a única conjunção que une os termos nos quatro parágrafos seguintes passa a ser a aditiva “e”, implícita, às vezes pelo uso da vírgula, ou seja, ela demarca uma construção pautada na adição. Na con(fusão) que se forma interiormente tudo se mistura: “ouvi e vi”, “estala e rodopia”, “atordoa e relampagueia”, “indo, vindo, correndo sempre, numa loucura de braços e pernas que se confundiam”. O ritmo acelerado desse momento de angústia, que irrompe a longa espera no interior da casa, vem demarcado pelo polissíndeto. Além do “e”, repete-se também o pronome relativo “que” na união de orações adjetivas. Ambos os recursos reforçam a ideia de enredamento do corpo com o espaço. Vejamos o exemplo: “Carne *que* se confunde com o mato, *que* se integra na água, *que* se estende com volúpia no sentido do sertão inculto, corpo, alma, sangue, carne, *que* sente ardendo em si o fogo da terra esturricada e o bafejo do rio fecundante...” (CARDOSO, 2005, p. 233, grifo nosso).

É nesse sentido que o interior da casa já ganha, desde o primeiro romance, um significado singular, pois nela se dão os encontros e desencontros; confundem-se o destino dos personagens, a gestão do tempo e do espaço; ali ocorre a relação tensional entre dentro/fora; o ambiente circundante se conjuga com essa *sondagem interior*, ainda incipiente, mas sem deixar de ser potente. Além disso, não se pode esquecer, que dentro dos casebres, os variolosos encontram um lugar de repouso para a agonia da espera que antecede a morte. Ainda que estejamos falando de um romance onde aparecem aspectos externos, todos os encontros e decisões que estruturam o enredo acontecem na casa.

Precisamente por conta desse traço demarcador, pode-se retomar aqui as observações feitas por Mario Carelli em *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso* (1988, p. 153-154). De acordo com o crítico, em *Maleita*, o escritor mineiro “não se limita ao registro puramente realista; explora um sistema de imagens que anuncia já seu estilo futuro”. E acrescenta o seguinte: “mesmo que não seja perfeitamente realizado”, o romance já “contém as principais obsessões do autor – o medo, a angústia, a violência, o ódio, a visão do sangue, a presença do demônio, a convivência com o pecado e a morte”.

A essas obsessões poderíamos somar a constante da ruína, as primeiras tentativas de *sondagem interior*, o *cronotopo* da casa, o princípio de privacidade/intimidade em formação, o deslocamento como atividade imaginária (mapas), o espaço literário como criação ficcional, a tensão complementária entre pares opostos, a ruptura do discurso por meio de advérbios de modo, elementos que surgem, com efeito, a partir da leitura de *Crônica da casa assassinada*.

As observações de Carelli, sem dúvida, são sempre muito válidas para quem analisa a obra de Cardoso. Não se pode desprezar, de modo algum, sua perspicácia na advertência de pontos relevantes dos textos do autor. No entanto, uma leitura que privilegie um roteiro contrário ao apresentado por ele histórico/cronológico, talvez, possa se mostrar bastante profícuo também. Estaríamos assim diante de uma inversão de polos. Além das obsessões apontadas por Carelli, as constantes destacadas em nossa leitura, entre outras características, que podem ser observadas e apreendidas, surgem, em vista da escolha de um roteiro de análise que não é o linear, mas sim o enviesado ou o que tem como norte o último romance publicado em vida.

Assim poderíamos dizer que *Crônica da casa assassinada* faz enxergar em *Maleita* e nos demais romances, ao menos do ponto de vista do espaço, traços característicos do autor que, na ordem histórica, poderiam passar despercebidos. O casarão dos Meneses, com efeito, guarda algo daquilo que vemos nas primitivas casas de Pirapora e nas habitações dos livros posteriores: o ambiente úmido, mofado, sufocante e aprisionador, as ruínas, as doenças, especialmente, a casa como um espaço de morte e dos mortos. Muito disso já estava colocado desde o primeiro texto, mas só podemos percebê-lo, após conhecer o romance de 1959. Parafraseando Blanchot, que retoma a indignação de um topógrafo de Kafka ao reconhecer nas casas de aldeia de *O castelo*, talvez pudéssemos dizer que o casarão dos Meneses também sugira ser um aglomerado de todas as construções que compõem a obra de Cardoso, diante dessa hipótese, mais que um romance, *Crônica da casa assassinada* poderia apontar para um procedimento de leitura.

6. SALGUEIRO⁷¹: *A casa e o morro*

“Marta riscou um fósforo e acendeu a vela. Do canto, veio a tosse áspera do velho, Seu Manuel, doente do peito e atirado numa cama de trapos há muitos anos. Marta aproximou-se lentamente e colocou a luz num castiçal de folha.” Ao ser iluminado pela “chama trêmula, destacou[-se] de repente”, em meio aos restos de tecidos imundos, “o rosto fundo e enrugado do tuberculoso com os olhos muito abertos à flor da pele.” (CARDOSO, 2007, p. 09). Com essa imagem inquietante, começa *Salgueiro*, segundo romance de Cardoso, publicado em 1935. A construção da cena inicial aponta para um expediente de escrita, em termos espaciais, diferente do adotado em *Maleita*. No primeiro livro do autor mineiro, o leitor (que acompanhava o percurso do narrador-protagonista) perfazia um longo caminho até penetrar no interior da morada. Ele começava se deslocando no meio do mato, junto com Joaquim e seu grupo, posteriormente, atravessava com ele o povoado de Pirapora (apreendendo todas as informações que o espaço exterior oferecia), reconhecia a presença de certos ritos de cortesia e de hospitalidade, diante da porta fechada, para só então penetrar no interior das residências primitivas, erguidas às margens do rio São Francisco.

Ao contrário do que acontece no romance de estreia, em *Salgueiro*, o narrador em terceira pessoa já inicia o relato dentro do espaço doméstico, sem cumprir nenhuma norma de cortesia antes de entrar. Com essa atitude invasiva, ele também precipita o leitor diretamente dentro do ambiente interno e mal iluminado da casa, colocando-o diante de uma cena estática, que mais parece um quadro barroco pela oposição tão bem demarcada entre luz e sombra. Em decorrência desse posicionamento, a intimidade familiar já é abruptamente devastada nas linhas iniciais do texto (o minúsculo interior miserável do barracão, praticamente sem divisões internas, sugere abrigar uma família que mal se sustenta).

⁷¹ O segundo romance do escritor está dividido em três partes: “O avô”, “O pai” e “O filho”, mas, na disposição geral, o livro conta a história de uma família que vive no Salgueiro (RJ): Veva e Manuel (avós); Marta e José Gabriel (filhos); Geraldo (neto, filho de J. Gabriel). Todos moram em um mesmo barracão alugado de quarto e sala, chão batido, sem móveis, na zona intermediária do morro (nem no alto – área de mata onde vivem os malandros e desvalidos; nem no baixo – onde se localizam as melhores casas, mas também os pontos de prostituição). A família que (à semelhança da casa que habitam) se estrutura a partir de frágeis relações, acaba desfeita pela aparição de Rosa, amante de José Gabriel. A presença dessa figura forte e ameaçadora abala as relações domésticas e rompe os precários laços familiares. Dentro de pouco tempo, Manuel (também tuberculoso) é levado para morrer no hospital, Marta (tuberculosa) se entrega a prostituição barata, José Gabriel rouba e é denunciado à polícia por Rosa. Com a denúncia, a mulata se vingava do amante, que a espancara por traição, mas, sem poder voltar para casa, também passa a se prostituir. Denunciado, José Gabriel, foge para o alto do morro, deixando Veva e Geraldo sozinhos. Sem dinheiro parra o aluguel, eles são expulsos do barraco e passam a viver de favor na casa de vizinhos. São essas dispersões que irão estruturar o enredo e também apresentar uma espécie de geografia da miséria, que marca tanto a vida quanto a morte da maioria dos personagens. Expulsos de casa, cada membro da família vai criar um roteiro e é por esses deslocamentos que conheceremos tanto os personagens quanto o espaço infernal de Salgueiro.

Na cena, destaca-se a face iluminada de Manuel, na qual brilham dois olhos, arregalados à flor da pele, esse olhar parece se fixar em algum ponto no vazio, buscando justamente a presença de algo invisível que, depois, saberemos, ronda-o desde que ficara doente (a morte). Já na abertura do livro, o tom funesto impressiona e sugere contaminar todo o ambiente miserável do barracão, amparando a construção de uma atmosfera sombria. A cabeça imóvel do pai decrepito desvia da filha o olhar, oculto no perímetro escuro da sala. Esse cuidado com o jogo de olhares divididos (em dois espaços) por dois campos, um de luz, outro, de sombra, desconstrói qualquer teor afetivo que a cena poderia comportar.

As miradas desviantes antecipam uma importante informação que virá em seguida: a relação entre pai e filha está orientada pela indiferença. Esse mesmo sentimento, acrescido de ódio e rancor, irá regulamentar os vínculos entre os demais membros da família, habitantes do pequeno barracão. Desse modo, desde o primeiro momento, sugere-se que o interior da morada será um espaço de tensão. Nesse lugar, os moradores viverão em conflito, até o momento em que as relações se tornarão insuportáveis, a ponto de se romperem os precários laços que os uniam. Em consequência disso, eles irão sair e se dispersar pelo morro.

Essa disseminação, contudo, apenas se dará em um segundo momento. Com efeito, a composição da primeira cena do romance, em forma de um quadro estático, pautada pela descrição, fica circunscrita ao interior da casa, o qual está marcado por um tom de imobilidade e clausura. Além disso, a opção por um ambiente penumbroso e fechado, em oposição ao lado de fora (supostamente aberto e claro), vai criando, desde as primeiras linhas do texto, contrastes por antecipação: sombra/luz, interior/exterior, aprisionamento/liberdade, fechado/aberto.

Esse aspecto contribui para aumentar a sensação de que existe um eixo de oposição sendo estruturado, tanto nos limites dessa mal conformada intimidade quanto entre o dentro e o fora da casa. Tal procedimento aponta para uma característica comum nos romances de Cardoso, qual seja, o trabalho constituído a partir de uma lógica de oposições, análogo ao que víamos em *Maleita*. Mesmo havendo mudança de conteúdo de um romance para outro, mantém-se, de alguma maneira, aquilo que Cortázar chama de constantes: uma tensão, que se estabelece, a partir de um jogo de oposições complementares, entre o espaço interior e o exterior da morada.

Segundo Moretti, quando se nota uma repetição que ocorre de forma “diretamente proporcional à simplicidade e abundância”, presencia-se um “padrão literário”. Essa simples constatação sugere a presença de um aspecto importante na lógica interna da obra de Cardoso: uma de suas potencialidades, no que diz respeito à categoria espaço. Não é difícil perceber que, em torno da casa, “domínio semiótico”, no início da narrativa, o enredo se estrutura e se

aglutina. Assim, o texto poderia ser pensado a partir de duas forças conflitantes, mas igualmente expressivas: uma trabalha de fora; enquanto outra, atua de dentro da casa.

Ao abrir a narrativa com uma cena no interior da morada, onde tudo aparece imobilizado, o narrador situa esse espaço como um ponto de ancoragem textual. Com isso, a precária residência da família de Marta se torna um lugar importante para o desenvolvimento do enredo, pois, em um primeiro momento, é para dentro dela que tudo converge, pautando o texto pela ideia de reunião. Na perspectiva de Michel de Certeau, o interior da morada seria o lugar onde:

[...] se repetem em número indefinido em suas minuciosas variações as sequências de gestos indispensáveis ao ritmo do agir cotidiano. Aqui o corpo dispõe de um abrigo fechado onde pode esticar-se, dormir, fugir do barulho, dos olhares, da presença de outras pessoas, garantir suas funções e seu entretenimento mais íntimo. Morar à parte, fora dos lugares coletivos, é dispor de um *lugar protegido*, onde a pressão do corpo social sobre o corpo individual é descartada, onde o plural dos estímulos é filtrado ou, em todo caso, devia sê-lo. (CERTEAU, 2013, p. 205)

De natureza um pouco diversa à descrita por Certeau, o barraco de Manuel parece ser um terreno em que a rotina se converteu em algo enfadonho. A repetição que se percebe no plano semântico pelos gestos mecânicos de Marta, carregados pelo tédio dos anos, é reiterada no plano discursivo pelos seguintes meios expressivos: “lentamente” e “numa paciência vizinha da indiferença”. A sequência de ações da filha indica, com certa reserva, essa cadência cotidiana da qual fala Certeau: “riscou o fósforo”, “acendeu a vela”, “colocou a luz num castiçal”, “aproximou a luz do rosto do pai”. Entretanto, no texto de Cardoso, esse ritmo cotidiano não tem um tom apaziguador, mas um imenso sentimento de aborrecimento. Embora, o fazer entediante pareça consumir Marta no cuidado com o pai tuberculoso; dentro do espaço interno sugere haver uma certa noção de entretenimento: “Todas as noites, sem que coisa alguma perturbasse seu costume, ela acendia a vela para o pai soletrar antigos livros de história que possuía⁷²”. (CARDOSO, 2007, p. 09). O imaginário posto a trabalhar em função das narrativas que o pai soletrava. Provavelmente, a dificuldade de leitura (brancos, hiatos, vazios) contribuía para que os ouvintes (Marta e Geraldo) fantasiassem algo que mudasse o conteúdo dos relatos contados por Manuel.

Nesse primeiro momento, tudo dentro do barraco fechado exhibe uma feição de abrigo, ainda que permeado pelo sentimento de indiferença e miséria. As funções diárias estão todas garantidas nesse interior degradado, em que tudo é maquinalmente realizado como em um jogo

⁷² “a *Princesa Magalona*, o *João Soldado* e a *Despedida de João Brandão*. Estas narrativas exerciam uma profunda influência em Geraldo” (CARDOSO, 2007, p. 23).

de simulações sem nenhum traço de afeto. Um ritmo⁷³ cotidiano a se repetir, ininterruptamente, sem mudanças, em um espaço encerrado, sem contato com o exterior, onde tanto a miséria quanto o entretenimento são privados. O lado de dentro da habitação, nesse caso, ainda mantém os moldes de um núcleo de proteção. É para esse *lócus*, organizado segundo as regras de um grupo familiar, marcado pela indiferença, pela miséria e pela doença, que a jovem Rosa será atraída na forma de amante de José Gabriel, irmão de Marta.

O quadro que se paralisa no interior do barraco, na cena inicial, abre-se, de súbito, para o exterior (morro do Salgueiro), pois Rosa irá romper com a divisão tão bem demarcada entre interior e exterior e introduzir um novo ritmo ao ambiente. Ela inaugurará outro tempo: o da abertura da casa. Sua figura traz o barulho das ruas, o olhar curioso e provocador de intrigas, a presença estranha do (não familiar) que desestabiliza o ritmo doméstico. Por isso o “teatro das operações” do habitar se desfaz. Diante disso, seria impossível a casa de Marta continuar

FIGURA I

existindo como um *habitat* privado-familiar, depois da chegada desse ser estranho. O movimento de abertura colocará, não apenas a família, mas também o leitor, diante de um território muito mais amplo e cheio de contradições: com a chegada da amante de José Gabriel, o exterior passa a atuar no interior da casa.⁷⁴

Ao se abrir a morada, abre-se também o universo circundante necessário à contextualização da narrativa, além de ir ampliando o campo de atuação dos

personagens para as futuras ações, as quais ocorrerão do lado de fora do barraco. A opção de

⁷³ Ritmo é aqui compreendido como repetição de uma sequência de fazeres cotidianos em um mesmo intervalo de tempo (diariamente), que se reflete em um estilo de escrita.

⁷⁴ Para Roberto DaMatta, que, em *A casa e a rua* (1997, p. 15, grifos do autor), aborda a imagem da morada de uma perspectiva ampla e diversificada, o interior da morada “somente se define e deixa apanhar ideologicamente com precisão quando em *contraste* ou em *oposição* a outros espaços e domínios. Assim, se a *casa* está, conforme disse Gilberto Freyre, relacionada à senzala e ao mocambo, ela *também* só faz sentido quando em oposição ao mudo exterior: ao universo da *rua*. Ou seja: o que temos aqui é um espaço moral, posto que não pode ser definido por meio de uma fita métrica, mas – isso sim – por intermédio de contrastes, complementaridades, oposições.” Ainda que fale de um ponto de vista mais voltado para as questões sociais, DaMatta não deixa de apontar para procedimentos significativos de leitura do espaço. Especialmente se considerarmos que, em Cardoso, as oposições complementares trabalham em função da configuração das narrativas. Nesse sentido, os contrastes, dos quais o antropólogo fala, tornam-se um eficiente expediente de escrita, na medida em que convertem uma norma social/antropológica em um procedimento literário, que se manifesta na estrutura do texto.

iniciar o romance dentro da pequena sala para, em seguida, expandi-lo pelos domínios da casa e, posteriormente, pelo território do morro, configuraria aquilo que Bourneuf e Ouellet denominaram, em *O universo do romance* (1976, p. 131), de “círculos concêntricos.” Primeiro a sala, depois a casa, em seguida o morro (outras casas) e, por fim, alguns bairros próximos e a cidade do Rio de Janeiro. Essa disposição, que coloca a casa como núcleo do espaço romanesco, é facilmente reproduzível em um mapa topográfico que redistribui, no contexto ficcional, a disposição geral do espaço, reconfigurado a partir de sua forma material: Figura I.

A perspectiva dos círculos concêntricos⁷⁵ traduz um traço característico da obra de Cardoso, qual seja uma recusa à lógica da exclusão espacial em função da assimilação de novos espaços. Em vista disso, ora serão agregados ao texto locais e territórios congêneres ao da “terra espúria⁷⁶” – casebres miseráveis, venda imunda, fábrica de óleo abandonada, alto do morro, zona do baixo meretrício –; ora locais e territórios aparentemente opostos – o hospital limpo, transparente e branco, a cidade do Rio de Janeiro: “a cidade, que distinguia de cima [do morro] como um mundo misterioso de paz e redenção.⁷⁷” (CARDOSO, 2007, p. 245). Vale lembrar que, independentemente das oposições, por toda essa rede de espacializações, pela qual os personagens circulam, prevalecerá sempre a ideia de espaços infernais.

Já pelo título se sabe que o romance está vinculado ao morro, mas alguns personagens, no decorrer das ações, parecem romper as barreiras desse mundo dos excluídos e avançar em direção à cidade. No entanto, isso não passa do nível das impressões. Um bom exemplo seria Manuel que é levado a contragosto do morro para o hospital⁷⁸. Após um mês de internação, Veva⁷⁹ e Marta se deslocam do morro até à cidade para visitá-lo pela primeira e única vez. Nesse episódio, tem-se a noção exata de como os moradores do morro são seres excluídos. A brancura, transparência e limpeza, disfarçam um ambiente tão ou mais hostil que o morro: o lugar novo onde Manuel espera a morte, apenas ressalta e confirma a miséria da mãe e da filha:

⁷⁵ Modelo similar se repetirá nos romances posteriores de Cardoso. Em *A luz no subsolo*, uma expansão semiconcêntrica se configura a partir da casa dos protagonistas, Madalena e Pedro; em *Dias perdidos*, a casa de Clara e Jaques assume o papel de centro, em torno do qual os demais espaços se organizariam; em *Crônica da casa assassinada*, o casarão arruinado dos Meneses pode ser tomado como ponto de partida e de chegada a partir do qual o território narrativo se expande.

⁷⁶ CARDOSO, 2007, p. 246.

⁷⁷ Essa visão idealizada da cidade é de Geraldo, filho de José Gabriel, os demais personagens não a percebem assim.

⁷⁸ Segundo DaMatta, (1997, p. 50) “‘ser posto fora de casa’ significa algo violento [...]”. Ainda que completamente diferente da casa imaginada por DaMatta, ser levado para o hospital, por certo, foi algo extremamente violento para Manuel. Assim como são violentas todas as relações estabelecidas no morro.

⁷⁹ Genoveva, apelidada de Veva, esposa de Manuel e mãe de Marta, é descrita como “uma velha, humilde e decrépita, com pequenos olhos onde se lia um medo constante.” Segundo o narrador, “Fora o trabalho demasiado que lhe dera aquele jeito torto. Nunca soubera de outra coisa que não fosse a luta diária, amarga e humilde”. (CARDOSO, 2007, p. 77).

A enfermeira conduziu as mulheres por um longo corredor branco. Ambas estavam impressionadas com a brancura das portas. Das paredes, dos aventais e dos objetos. Não era propriamente espanto o que Marta sentia, mas certo receio, quase vergonha de se encontrar com a mãe naquele lugar que lhe parecia de certo luxo.

Veva extasiava-se, achando tudo muito belo, muito limpo. No morro do Salgueiro é tão diferente o aspecto das melhores casas, com as paredes de reboco caiadas, os tetos de ripas cortadas no mato próximo.

Marta olhava as coisas com indiferença. Já que não podia possuir aquele conforto, muito pouco lhe interessava a felicidade alheia. A velha, entretanto, mudou logo de ideia, sentindo o cheiro forte do formol e ouvindo um ou outro grito esparso que vinha dilacerar o silêncio da casa. Segurava fortemente o braço da filha, o que a fazia dar uns repelões grotescos. Nunca saía do seu canto. Agora, era como um animal assustado.

[...]

Ali, diante do vidro que ia se abrir, mãe e filha sentiram-se atemorizadas, com os corações trêmulos e as almas suspensas. Não podiam explicar aquela *súbita sensação de desconforto, aquela quase percepção de realidade interior do hospital, a falta de liberdade*, a grande liberdade talvez próxima demais. (CARDOSO, 2007, p. 76, grifo nosso)

Um jogo de aparentes oposições sustenta o pensamento e as ações das duas personagens, pois, a princípio, o hospital é entendido por Marta e sua mãe como uma casa luxuosa que se oporia à miséria do morro. Contudo, não se trata de simples dicotomia entre os dois espaços, e sim de uma estrutura mais complexa em que os significados atribuídos a esses lugares vão se deslocando, conforme o discurso avança. Assim que entram, mãe e filha investem uma série de sentidos positivos no espaço desconhecido, todos relacionados à brancura. O efeito ilusório provocado pela cor faz do hospital uma casa de “luxo”, “muito bela” e “confortável”. Todavia, essa primeira impressão é desfeita pelo “cheiro de formol” e por um grito “dilacerante que rompe o silêncio”. Notem que o episódio se funda todo em torno dos sentidos e das surpresas abruptas. Por meio de um deslizamento semântico a visão ilusória é desmentida pelo olfato e pela audição.

Diante da brancura inicial, o morro se apresenta escuro, sujo, miserável, lugar de aprisionamento. Mas “de súbito” os sentidos que, antes, pareciam distantes e apartados sofrem uma reviravolta e se integram. Os sinais percebidos por Veva, precedem uma imagem de horror: uma “grande porta envidraçada que separava a sala onde estavam os doentes pobres”. Ali um “desconforto” toma conta de mãe e da filha, ambas se sentem “atemorizadas, com os corações trêmulos e as almas suspensas.” (CARDOSO, 2007, p. 76). O hospital, que outrora parecia uma casa dotada “de conforto” e “felicidade alheia”, converte-se, *de repente*, em uma espécie extensão do morro, um lugar de confinamento e agonia, cujo branco excessivo disfarça o horror gelado da morte. Esse jogo de sobreposições de sentidos, com as categorias morro/hospital, liberdade/prisão, vida/morte, branco/escuro, aponta para a complexidade das correlações que se estabelecem entre os miseráveis e os ambientes em *Salgueiro*.

Ao analisar um deslocamento espacial similar no romance *L'Assommoir* (1877), de Émile Zola, Antonio Candido percebe que quando os miseráveis deixam seu reduto e se difundem pela cidade, “descem avenidas, cruzam as praças centrais, percorrem parques e museus” (CANDIDO, 2010, p. 49), ou, no caso de *Salgueiro*, visitam um doente no hospital, isso não indica uma ruptura com o espaço opressor, mas bem o seu contrário.

Nesse momento, do ponto de vista de Candido, estaríamos “diante de uma exceção na economia do romance, uma aparente inclusão que, todavia, é bastante operativa, na medida em que estabelece o contraste necessário, para ressaltar o confinamento do pobre nos lugares menosprezados.” Pois parece ser um movimento similar a esse que Cardoso realiza, ao colocar em aparente contraste o morro e o hospital. O ambiente limpo só destaca a condição miserável da família: “A filha sentou-se na beira da cama. A mulher ficou no banquinho, com as pernas balançando no ar, pois era muito baixa. Tudo aquilo tinha um ar ridículo horrível [...]” (CARDOSO, 2007, p. 77). Na leitura de Candido, nesses casos, “A exceção confirma a norma e ajuda a compreendê-la. Não apenas a norma social refletida na ficção, mas norma literária que manifesta a estrutura do livro.” (CANDIDO, 2010, p. 49). Ou seja, poderíamos dizer, em termos operacionais, que a inclusão do hospital reforça a exclusão dos personagens. Mãe e filha voltam para o morro e não se tem notícia de que elas retornam ao hospital nem ao menos para recolher o corpo de Manuel que morreria dentro de poucos dias.

7. Da reunião à dispersão: um modo de esboçar mapas

Desde o primeiro momento em que viu Rosa, Manuel percebeu o perigo que a desconhecida representava para sua casa. Ele previu: “em breve estariam todos *dispersos*, *separados* pela força daquela mulher estranha.” (CARDOSO, 2007, p. 22, grifo nosso) que, ao se tornar amante do filho, passaria a dividir o espaço de intimidade, restrito antes aos membros da família. A frase do patriarca decadente, além de reveladora de um futuro trágico, antecipa dois procedimentos fundamentais que passariam a estruturar o enredo a partir do aparecimento de Rosa: *separar* e *dispersar*. Não é por outra razão que esses expedientes podem ser entendidos como uma forma de ampliar o espaço narrativo, pois sugerem um modo de expandir o território romanesco, isto é, um meio de produzir novos espaços, ou, metaforicamente, de mapear o morro.

Importante destacar que o primeiro encontro entre Marta e Rosa já está pautado pela oposição dentro/fora, a qual perpassa toda a estrutura do romance. Entretanto, não se trata simplesmente de um contraste de espaços heterogêneos, mas sim de uma interpenetração

violenta em que o exterior invade os domínios interiores da casa. Quando isso ocorre, a vida no espaço cotidiano se torna impossível. O ambiente aberto, diferente do fechado, não tem limites, não cabe no exíguo interior do barraco. É mais ou menos o que observa Certeau quando trata da relação entre o espaço protegido (território pessoal) e seu oposto, a cidade. Na comparação, o filósofo supõe que o universo interno da casa, onde tudo é demarcado pela pessoalidade, é um local “próprio que, por definição, não poderia ser o lugar de outrem”. Não se traz para dentro aquilo pertencente ao exterior uniformizado; tal atitude seria constrangedora. Daí Certeau afirmar, como já vimos, que todo visitante é considerado um “intruso” em nossa casa. (CERTEAU, 2013, p. 203).

Por isso, talvez, Cardoso faça questão de demarcar a violência da entrada de Rosa, como se ela transgredisse o território doméstico, transformando-o em um local prestes a se arruinar. Se, no espaço da narração, Rosa viola o universo de Marta. O mesmo ocorre no espaço da narrativa pelo uso de determinados recursos de linguagem, que expressam exatamente uma interrupção violenta no discurso, para a introdução de uma nova figura, exatamente, no interior do pequeno barraco. Tomemos por exemplo o verbo escolhido pelo autor para incluir Rosa na cena inicial: *romper*.

A amante de José Gabriel não *entra* pela porta, mas *rompe* o espaço, ou seja, ela abre uma fenda no universo estável, imobilizado e organizado de Marta, instaurando ali algo do inferno exterior necessário para colocar a narrativa em progressão. A introdução dessa palavra em específico, explicita que não se trata de uma ação corriqueira, mas de penetrar com violência, trazendo consigo um território estranho. Mediante os sentidos atribuídos ao verbo, que possibilita a conexão entre o fora e o dentro, assim sua etimologia não deve ser ignorada, pois seu valor passa a ser significativo para se entender a ação transgressora da personagem, ao penetrar modifica a casa. Do latim *rūmpo, is, rūpi, rūptum, ěre*, significa ‘quebrar com força’, ‘arrebentar’, ‘fender’, ‘rasgar’ ou ‘violar’. Isso quer dizer que a entrada de Rosa tanto na casa quanto na família tem muito de agressividade, violência e violação, sua figura traz consigo o morro arraigado.

Ao entrar no universo fechado da casa, a amante de José Gabriel abre uma fresta tanto no espaço quanto na família que não se fecha. É nesse detalhe que reside e se cria o problema: a ruptura violenta da porta se converte também em um gesto de violência simbólica. Ao adentrar impetuosamente porta adentro, ela deixa a casa aberta, fator fundamental para Marta, que se sentia aprisionada, libertar-se. Do mesmo modo, os demais habitantes também irão sair de casa (ou ser expulsos) e se dispersarem pelo morro. Com isso, ao cruzar o limiar, a amante de José Gabriel muda o destino de todos os demais personagens. Confirmando o vaticínio de Manuel,

assim que a viu pela primeira vez ele prevê que a união passará à condição de dispersão. Em *Questões de literatura e estética*, ao tratar dos *cronotopos* do encontro, Bakhtin qualifica um em especial: o *cronotopo da soleira*⁸⁰, lugar que, segundo o filósofo, estaria impregnado de intensidade e forte valor emocional. Para ele, esse espaço, tanto nos domínios da materialidade quanto nos do simbólico, está associado à crise e à mudança de vida. A soleira, sinônima do limiar, representa:

[...] o cronotopo da crise e da mudança de vida. A própria palavra ‘soleira’ já adquiriu, na vida da linguagem (juntamente com seu sentido real), um significado metafórico; uniu-se ao momento da mudança de vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar). Na literatura, o cronotopo da ‘soleira’ é sempre metafórico e simbólico, às vezes sob uma forma aberta, mas, com mais frequência, implícita. (BAKHTIN, 2014, p. 354)

Ao transpor a porta (romper), Rosa introduz a instabilidade no interior da casa. Nessa ação há muito de modificador. Como observa Bakhtin, existe um significado metafórico na transposição da soleira. Para o filósofo, atravessar esse limiar significa instaurar uma crise, a qual, por sua vez, gera uma mudança de rumos no romance. Basta notar que Rosa entra, rompendo a porta e iluminando o espaço obscuro, invadido o pequeno interior. A partir desse momento, há uma ruptura também no nível narrativo, pois a história começa a fluir. Mesmo Manuel, que parecia agonizar, irá levantar da cama e se movimentar.

A tomar pela primeira aparição da figura de Rosa, já é possível antecipar as demais crises, que serão por ela instauradas ao longo do romance. Com efeito, a amante de José Gabriel simboliza esse componente estrangeiro e demoníaco, o ser estranho que penetra no interior da casa e desestabiliza o espaço da intimidade, pois carrega no corpo muito da violência e a violação do morro. Nas palavras do narrador: Rosa farejava “possibilidade como um animal faminto que pressente o cheiro da carne.” (CARDOSO, 2007, p. 136).

Numa casa sem divisões internas (o barraco de Marta tinha apenas uma sala e um quarto sem porta, no qual dormia Geraldo), a intimidade se torna algo quase impossível de se resguardar. Difícil de esconder ou disfarçar o ódio, a inveja, o rancor, os desejos, pois tudo é feito diante um do outro. Não existe espaço privado onde o indivíduo possa se colocar a salvo do olhar curioso (e às vezes maledicente) dos próprios familiares. Nesse sentido, a arquitetura popular favorece a criação de ambientes, nos quais a intimidade é reduzida em função de uma espacialidade indivisa. Assim que a amante de José Gabriel entra na casa, ela também invade,

⁸⁰ A palavra deve ser entendida, no contexto do romance, como limiar, ou seja, o local que demarca a passagem entre o interior e exterior e vice-versa. Já que estamos tratando de construções muito rudimentares, vale a observação feita pelo próprio filósofo de que “o *cronotopo* da ‘soleira’ é sempre metafórico e simbólico”, não havendo, portanto, necessidade da existência de um objeto físico que o demarque, pedra, madeira, tijolo.

de certo modo, a privacidade regulada da família. Entrar no espaço do outro é também conhecer seus segredos.

No entanto, se Rosa é invasiva, o contrário também pode ocorrer. Dentro desse microterritório doméstico, em que a visão não encontra barreiras, os olhares curiosos não têm limites, não respeitam os domínios do outro, vasculham sem pudores a privacidade alheia. Marta, protegida pela escuridão, parece querer assenhorar-se do espaço íntimo de seu irmão e Rosa. Um exemplo dessa violação ocorre quando ela observa, com amargura e ódio, de seu canto escuro (de seu lugar na casa), os amantes em pleno encontro erótico:

Desorientado, deixou a vela bruscamente e, curvando-se como um animal, mordeu-lhe o peito rijo. Rosa deixou escapar um grito rouco. Brutalmente, o operário tornou a investir. Mas de súbito, num pressentimento, voltaram as cabeças. Mal clareada pela vela que ardia, no chão, viram o olhar, saturado de amargura e de ódio, que Marta lhes lançava do canto onde dormia. (CARDOSO, 2007, p. 59)

Essa passagem explicará boa parte do futuro roteiro da personagem: sua vingança autodestrutiva contra seu irmão José Gabriel, movida por um certo desejo de fundo incestuoso. A exemplo dessa cena emblemática, em *Salgueiro*, o universo doméstico se configura à medida de uma arena de disputas. Um espaço de confrontos, em que os personagens se movem com violência a avançar uns sobre o território do outros. Em certos casos, esse embate se dá apenas pelo olhar invasivo, mas nem por isso é menos violento. Na cena em que Marta espreita o irmão e a amante, por exemplo, a observação se realiza como um ato de violação muda, apropriando-se do espaço e da intimidade do outro. No entanto, no episódio em que Marta deixará de uma vez por todas o barraco, a luta travada entre ela, Rosa e o irmão é de vida e morte.

Marta, em especial, odiava o comportamento da amante de seu irmão. Conforme relata o narrador, Rosa “agitava a vizinhança, fazia intrigas de barracão em barracão, brigava com as amigas, espancava Geraldo. Para o desespero de Marta e do Velho Manuel, Jose Gabriel “parecia muito mais preso a esta louca do que o fora à mãe do seu filho.” (CARDOSO, 2007, p. 22). A fala do narrador diz muito sobre a relação da família com a amante: “Calados, suportavam Rosa, sem a mais leve sombra de esperança, contando os dias até que tudo ruísse para sempre no desfecho previsto.” (CARDOSO, 2007, p. 22). Pode-se observar que essa figura perturbadora desfaz os limites que regulamentavam tão bem as diferenças entre a casa e a rua. Tudo se mistura em uma espécie de torvelino. O caráter pacificador e regenerador, que deveria caracterizar o ambiente interno, foi desfeito e substituído por uma tensão constante e muda: “Tudo o que não podiam dizer, todos os rancores guardados, ambos [Marta e Manuel] exibiam num mutismo doloroso e acusador.” (CARDOSO, 2007, p. 22).

Do lado de dentro do barraco, a amante de José Gabriel não cabe. De acordo com os qualificativos que o narrador usa para se referir a ela, desde sua primeira aparição, suas atitudes desestabilizam o espaço interno (e até mesmo externo). Rosa parece pertencer ao lado de fora do morro. O ambiente doméstico não a contém, não a pacifica. Ao se tornar amante de José Gabriel, ela faz uma espécie de retraimento do universo aberto (do morro), forçando sua entrada no mundo familiar (casa). Esse gesto converte o barracão em um espaço infernal: um território de barreiras, intrigas, paixões e lutas.

Uma casa sem porta não consegue mais reter seus moradores. O primeiro a sair será Manuel, levado de surpresa, contra vontade, para morrer no hospital; em seguida, Marta se entregará a Chico Padre (cafetão do morro) por vingança; Rosa lhe seguirá os passos, mas motivada por um elã sexual. Com isso, entre outras coisas, o mundo exterior vai invadindo o interior, o ritmo de dentro vai sendo desfeito e substituído pelo turbilhão vindo de fora. Tudo que é precário não resiste à força da *ruptura* nem a casa nem as relações. Como os próprios personagens previam, “contavam os dias até que tudo ruísse”.

Como observa J. Teixeira Coelho Netto (2012, p. 118) “um espaço é semantizado, recebe referências a partir do corpo humano. É, inquestionavelmente, a partir do corpo que se vive um espaço, que se produz um espaço – isto é, que um espaço recebe uma carga semântica qualquer”. Talvez por essa razão, um espaço exíguo de um barracão não poderia encerrar, por muito tempo, um grupo de seis pessoas, consideradas por Rosa “bichos bravos”: “Não se vive como bicho bravo, uma porção na mesma casa”. (CARDOSO, 2007, p. 135). Os conflitos internos, gerados pela presença da amante, provocarão uma separação radical entre os membros da família. Assim, eles rompem com o estado inicial de união (dentro) e passam a se deslocar do lado de fora do morro, criando um novo panorama narrativo (dispersar pelo Salgueiro).

Após saírem de casa (ou serem expulsos do barracão), cada um dos seis integrantes do núcleo familiar irá perfazer um roteiro no universo infernal que circunscreve a narrativa. Em um processo de criação de percursos, enquanto Marta desce; José Gabriel sobe o morro; Geraldo, semelhante a Rosa, circula por todos os estratos do Salgueiro, do baixo ao topo; Genoveva, depois de ser expulsa de casa, refugia-se no barraco de Dona Zica, uma vizinha aleijada; Manuel, o primeiro a ser retirado de casa, como vimos, é encerrado em um hospital para morrer.

À medida que sai de casa, cada personagem passa a atuar individualmente, afastando-se tanto do barraco quanto da noção de família. Nesse processo de deslocamento, eles traçarão roteiros que permitem ao leitor formular uma topografia imaginária do morro. Assim, de certa

maneira, pode-se dizer que caminhar e habitar novos lugares é um modo de esboçar mapas do espaço literário do romance.

Segundo Michael de Certeau (2014, p. 163), “A história começa ao rés do chão, com passos”. De acordo com o historiador francês, ao caminhar, os indivíduos poderiam moldar mapas urbanos, de modo a transformar seus trajetos em representações espacializantes. Essa, pode-se dizer, seria uma operação exercida por alguns personagens de *Salgueiro*. Ao saírem de casa e se dispersarem pelo morro, eles traçam percursos, deixando as marcas de seus passos, que, se fossem recolhidas e transpostas, converter-se-iam, com um pouco de imaginação, em um mapa do morro. Ao aproximar o ato de caminhar de uma forma de representação, Certeau diz que os passos são números, mas não constituem uma série:

Não se pode contá-lo, porque cada uma de suas unidades é algo qualitativo: um estilo de apreensão tátil de apropriação cinésica. Sua agitação é um inumerável de singularidades. Os jogos dos passos moldam os espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses ‘sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade’, mas ‘não têm nenhum receptáculo físico’. Elas não se localizam, mas são elas que espacializam. (CERTEAU, 2014, p. 163)

Guardadas as diferenças, o que se coloca aqui, como no restante do texto do autor, é a questão do caminhar como uma atividade simbólica suscetível de representação. Os rastros, os restos, os “resíduos”, deixados pelo caminhante, dariam forma a um certo mapa imaginário, cujo “molde”, traçado pelas marcas dos pés, formaria tracejados no chão, que já atuariam demarcando, metaforicamente, linhas de mapas imaginários. Em se tratando do contexto literário, essas linhas poderiam ser apreendidas pelas descrições feitas pelo narrador ou personagens.

Em *Salgueiro*, pode-se pensar, por exemplo, na passagem em que Marta desce o morro, decidida a procurar Chico Padre. Pela primeira vez, ela traça um novo percurso dentro do morro em direção ao Terreiro Grande. Ao criar um roteiro que leva à zona do baixo meretrício, a personagem descreve um caminho noturno cheio de nuances sombrias, as quais parecem refletir seu próprio destino trágico. Mas o que nos chega pela narrativa é apenas esse “resíduo” de que fala Certeau. A escolha dos rastros, o que restou do caminho percorrido:

Abriu a porta e ganhou caminho. Sentiu as pernas dormentes e um frio estranho que quase a impossibilitava de caminhar. [...] percebia-se em torno a calma assustadora das árvores. As casas se agrupavam silenciosas e sombrias. Num ou noutro ponto, o brilho de uma lamparina estremecia sobre a face fria do zinco. [...] O caminho fugia sob seus pés. Outras árvores surgiam, negras e ameaçadoras. O silêncio dominava como se ali tudo houvesse morrido. Pouco a pouco, foi chegando o ruído de uma música, pandeiros batidos, gritos de mulheres, luzes mais vivas, tremendo diante do seu olhar. [...] Voltar agora? Não... E prosseguiu caminhando, dilacerada por uma dor que não compreendia. [...]

Distinguiu o barracão de Chico Padre, encostado a um muro velho. Procurou afastar os pensamentos que a torturavam e bateu à porta. Uma trepadeira azul se debruçava sobre a parede; as folhas imóveis cresciam na sombra. (CARDOSO, 2007, p. 71-72).

Os fragmentos escolhidos representam parte do caminho moldado pelos passos de Marta de seu barraco até a casa de Chico Padre. À medida que ela anda, o narrador vai apresentando o lado externo do morro, reflexo do ambiente interno das casas, cuja composição (escuro, frio, silencioso e funesto), pode remeter a um começo de *sondagem interior*: “procurou afastar os pensamentos que a torturavam”. Cabe lembrar que, em Cardoso, a casa silenciosa, em geral, prediz um futuro lúgubre. Aliás, importa ressaltar, que o caminho de Marta está todo marcado pelos signos da morte, como se apontassem para seu futuro trágico: “casas silenciosas e sombrias”, “árvores negras e ameaçadoras”, “O silêncio dominava como se ali tudo houvesse morrido”.

Da descida de Marta à região do baixo meretrício restam apenas algumas palavras. Esse “Visível que tende a tornar invisível a operação” de descida. Nesse sentido, a letra ocuparia, para Certeau (2014, p. 163), o lugar da ação desempenhada: “O traço vem substituir a prática.” Nesse ponto, tudo se converteria em linguagem.⁸¹ A caminhada de Marta desaparece, enquanto atividade, para surgir como representação, organizada segundo a visão de um narrador anônimo. O mesmo ocorrerá em vários outros momentos do relato com as andanças dos demais moradores do lugar. Para que o leitor possa ter uma visão geral do morro, seria preciso conectar os roteiros dos demais personagens, pois o narrador não apresenta os espaços de uma única vez, mas de acordo com a importância que os deslocamentos têm para a narrativa.

Nessa dinâmica, que implica deixar a casa e “moldar espaços”, por meio de deslocamentos, inventando roteiros e novas formas de habitar, entram em jogo alguns procedimentos fundamentais na composição do romance. A morada que está colocada (no início) como um núcleo irradiador, torna-se o centro a partir do qual os personagens se dispersam pelo espaço exterior. Com isso, configura-se não apenas os caminhos para a elaboração de um mapa, mas um novo domínio semiótico do habitar (mais amplo). Daí as operações de *dispersar* e *deslocar* estarem intimamente ligadas à de *reabitar* novos espaços.

Nesse processo de dispersão, percebe-se que o morro possui uma espécie de hierarquia, ou gradação de lugares, que poderia ser dividida em locais prosaicos, dentre os quais incluiriam o barracão de dona Zica, a casa de Vicente, a venda de Seu Tomás; outros, de caráter mais incomuns, que só se tornam presença textual a partir do momento em que cruzam os itinerários

⁸¹ Pensando em *Crônica da casa assassinada*, não teríamos aqui uma experiência similar a dos personagens do romance de 1959, em que o ato de nomear (metáfora de Lázaro morto) é também o de dar morte às coisas?

de certos personagens – alto do morro, casa de Orozimbo, casa de Teresa-Homem (recobertos de enigmas e mistérios); e os que pertencem aos domínios do proibido. Desses, apenas sabemos da existência sem nenhuma descrição detalhada, a impressão é que em torno deles paira algo da ordem do tabu (Terreiro Grande e quarto de Marta na cidade, que entram na categoria dos prostíbulos)⁸². Na visão do narrador, o lugar é descrito apenas como uma “zona barulhenta das prostitutas”. Um “lugar terrível, última escala d[o] grande inferno que se alastrava pelo morro.” (CARDOSO, 2007, p. 45), para onde as mulheres que não podiam pagar aluguel eram arrastadas por Chico Padre, dono do bordel e de várias barracões das cercanias.

Em vista desses espaços sombrios e opressores, a metáfora (morro=inferno) é sintomática da construção espacial no romance. Para além da referência a um sistema geográfico externo (morro do Rio de Janeiro), o universo literário de Cardoso avança para uma topografia imaginária, transfigurando o espaço em um território onde os moradores vivem exilados sob alguma pena. O narrador se vale inclusive da constituição topográfica para desenhar esse inferno ao mesmo tempo vertical e cônico.

Por essa razão, segundo Mario Carelli, o *Salgueiro* ultrapassaria os limites do território físico, para entrar nos domínios do simbólico, pois ele exprime uma visão trágica da condição humana. O livro, com efeito, celebra um humano rebaixado: doentes, fracassados, aleijados, velhos, prostitutas, desempregados, entrevados, assassinos, todos excluídos espacialmente⁸³. Seres cujos destinos são atravessados pela ruína e pela morte, sempre espreitando a todos de perto. Expulsos do centro da cidade, resta aos moradores do morro viver nas construções degradadas, sufocantes e aprisionadoras, que, por sua vez, metaforizam esse mundo degenerado e infernal, ameaçado de ruir a cada nova intempérie.

Essa força invisível, que enclausura os habitantes nesse “vasto manto de melancolia.” (CARDOSO, 2007, p. 125), pouco a pouco vai se revelando aos olhos de um único personagem:

⁸² Na observação de Roberto DaMatta (1997, p. 42), as regiões de meretrício estão marcadas pela ideia de um espaço problemático, “relacionado ao paradoxo, ao conflito ou à contradição”, e, por isso mesmo, se tornam espaços singulares, localizados geralmente nas regiões periféricas “ou escondidas por tapumes”. São locais de transição, não compõem a estrutura nobre da cidade, sua localização geralmente está restrita a zonas limiaries como “‘brejos’, ‘mangues’ e ‘alagados’”. Locais onde a presença conjunta da terra e da água marca um espaço físico confuso e necessariamente ambíguo”. Contudo, ainda que negados, esses lugares permitem a atualização da vida social, aspecto que se adequa perfeitamente ao contexto do romance, já que as atividades do Terreiro Grande interferem diretamente na vida do morro.

⁸³ A expulsão de habitações e moradores indesejados (leia-se: pobres) do centro da cidade se dá em função dos propósitos sanitaristas. O ambicioso projeto “civilizatório”, copiado da cidade de Paris, estava pautado, segundo Martins (1998, p. 138), por uma “geografia da exclusão e segregação social, que acabasse separando em bairros distintos os diversos segmentos da sociedade”. Lúcio Cardoso soube se apropriar e transpor essa realidade para a configuração de *Salgueiro*, daí a insistência dos personagens na ideia de que existem dois mundos: o inferno e um outro, que eles não têm o direito de conhecer. Como lembra Geraldo, há dois mundos: o de Deus, que “é branco e limpo... O nosso é o Salgueiro” (CARDOSO, 2007, p. 193).

“Geraldo sentiu uma imensa repulsa pelo Salgueiro – não estariam trancados com aqueles animais, entregues ao sono, nas suas tocas de zinco chicoteadas pelo vento...” (CARDOSO, 2007, p. 204-205). A visão do personagem, em certa medida, reveladora, vem acompanhada de uma imagem sugestiva ao aproximar as casas de tocas. Ainda que o substantivo possa se referir a uma pequena e pobre habitação, ele não deixa de remeter, em vista de sua primeira acepção, a uma possível comparação com a morada de determinados animais: um buraco cavado na terra. Se assim for, teríamos uma metáfora que colocaria os habitantes do morro em um tipo de rebaixamento restrito a determinados animais. As criaturas que cavam tocas não habitam o alto das árvores, dos morros ou mesmo a superfície da Terra, mas sim as profundezas do solo, retomando e reforçando, assim, a metáfora do morro como um mundo inferior (no sentido etimológico do termo = *infērnū*).

8. A topografia infernal do Salgueiro

A simples palavra inferno evoca, necessariamente, a ideia de espaço. Para os gregos, ele era o Hades, o reino dos mortos, um lugar sombrio e assustador de localização incerta. Nele, as almas de todos os vivos eram trazidas por Caronte e dali jamais saíam. Na tradição cristã, o inferno, em oposição ao céu, seria um lugar de eternos suplícios, localizado no subsolo. Determinação que já está inscrita na própria palavra latina *infērnū* que significa ‘as profundezas da Terra’. Diferente do Hades, no contexto bíblico, a casa de Lúcifer se destina somente às almas pecadoras que descumpriram os desígnios de Deus.

Provavelmente foi a partir dessas concepções que o imaginário popular se apropriou, deu forma sensível ao conceito de inferno e o transformou na morada de Satã. Na versão popular, tudo é da ordem do concreto, inclusive as almas, que readquirem seus corpos⁸⁴. No espaço, onde abundam labaredas, também se espalham grandes caldeirões ferventes. Ali os pecadores são fustigados, incessantemente, pelos tridentes dos demônios. Além disso, há instrumentos de suplícios de toda ordem, pois o inferno, nessa acepção, assemelha-se a uma sala de torturas, e os demônios, a carrascos que se dedicam a infligir meticulosos castigos aos pecadores, ininterruptamente, por toda a eternidade.

Para Cardoso, como lembra Luís Bueno (2006, p. 278), paradoxalmente, “o inferno é [um espaço] gelado em pleno Rio de Janeiro”. Castigado por violentas chuvas e tempestades, agonia constante dos moradores, ele também é um lugar de aprisionamento e de suplícios. Aliás, o

⁸⁴ Aspecto que não deixa de lembrar os penalizados da *Divina comédia* de Dante Alighieri.

próprio frio se torna um dos piores castigos a atormentar os habitantes, fazendo com que eles se encolham nos cantos úmidos dos barracos, tentando encontrar ali um pouco de calor. Num espaço marcado por diferentes formas de violência, os personagens, semelhante ao que ocorre no inferno cristão, sofrem por alguma pena (aqui ignorada). Ao tratar do tema, Bueno faz a seguinte comparação:

O morro do Salgueiro é uma espécie de inferno – designado literalmente por essa palavra em mais de uma ocasião – em que mais facilmente se veem aquelas vidas em que a fé é substituída pelo medo. Trata-se de um universo aparentado do trágico, uma espécie de Tebas vivendo sob a desgraça causada por algum erro. A diferença é que esse estado trágico não vem da ação isolada de algum indivíduo, mas da postura geral de rebaixamento espiritual, a *hybris* sendo substituída pelo maior dos pecados, prefiguração do inferno cristão propriamente dito, que é o distanciamento voluntário de Deus. (BUENO, 2006, p. 275)

Para o crítico, haveria uma espécie de rebaixamento geral. O morro seria um espaço de violência, de degradação física e moral que envolveria todos os personagens⁸⁵. De um modo ou de outro, os moradores estão ali (no inferno), não porque o espaço os transformou (lógica naturalista), mas porque eles já trazem alguma falta cometida e estariam sofrendo por ela: “o afastamento de Deus”. O lugar não os transforma. Não está em pauta uma perspectiva determinista: *o homem produto do meio*. Caso fosse isso, Geraldo não teria adquirido consciência de sua condição enquanto ainda estava no Salgueiro. Com relação a esse personagem, não há rebaixamento, e sim uma certa mudança⁸⁶. As observações de Bueno são importantes no sentido de argumentar que o espaço degradado e degradante de *Salgueiro* se afastaria da concepção naturalista com a qual, às vezes, é identificado, pois ele seria regido por uma outra ordem, a simbólica, não a da natureza. Esse deslocamento semântico, é fundamental para que não se confunda uma estética com outra, já que, aparentemente, as duas guardam traços muito similares.

Embora a narrativa não faça referência direta ao inferno mitológico, não deixa de ser relevante pensar que ele também está presente na composição do espaço. Conforme explicita a fala do personagem Valério⁸⁷, trata-se de “uma determinada espécie de inferno”, semelhante e, ao mesmo tempo, diferente aos outros. Esse *infèrnum* carioca não se limita às profundezas, mas

⁸⁵ O próprio Geraldo se aproveita da paixão de uma jovem, Arlete, deita-se com ela, no momento seguinte, a espanca e nunca mais a procura.

⁸⁶ Podemos supor que haja uma mudança, mas não afirmá-la. Se tomarmos como exemplo o percurso de Marta, irmã de José Gabriel, ela fora completamente arruinada pela cidade. Do destino de Geraldo, assim que sai do morro, nada mais sabemos, os leitores mais otimistas podem inferir uma possibilidade de êxito. Contudo, cabe lembrar que dos personagens que saem, independente de retornarem ou não, testemunham o fracasso e a ruína: Manuel, Marta. Podemos ainda nos referir a exemplos de outros romances como Joaquim em *Maleita* e Jaques em *Dias perdidos*. Todos fracassam.

⁸⁷ Personagem secundário. Possui uma única perna e será decisivo no caminho de Geraldo na busca pelo pai.

também se alça até o topo do morro, recobrando sua parte mais alta, onde vivem os renegados e os miseráveis. Portando, no Salgueiro, não apenas se *desce* ao inferno, mas também se *sobe* a ele. Invertendo a metáfora das alturas como sinônimo de liberdade, o topo do morro se converte no lugar mais degradante do romance, o reflexo inverso e exato da profundidade abissal dos domínios demoníacos. Isso pode ser notado na observação feita por Geraldo, quando se encontra num dos pontos mais elevados do lugar. De cima, ele olhou para baixo e “tentou distinguir alguma luz da cidade, mas tudo se perdera como dentro de um abismo. Então sentiu a solidão do Salgueiro, aquele mundo diferente, perdido na tristeza da noite.” (CARDOSO, 2007, p. 180). Da fala do personagem cabe destacar a noção de abismo, que se converterá em uma imagem recorrente na obra de Cardoso, sobretudo, no romance seguinte: *A luz no subsolo*. Esse novo espaço surge, na obra do autor, com a função de conectar o mundo dos vivos ao dos mortos, ou o espaço superior ao inferior, haja vista que a palavra já guarda, entre outros, o sentido figurado de *inferno*.

Dividido de modo a lembrar os círculos infernais, o morro está composto de três partes bem demarcadas: baixo, médio e alto. Nessa perspectiva, o inferno de Cardoso pode ser pensado a partir da ideia de camadas sobrepostas⁸⁸. Reforça essa visão perceber que a ideia de um espaço tripartido também aparece no modo de percepção dos personagens. Essa divisão em estratos será importante, pois ela atribui significado às operações de deslocar/habitar, dependendo da parte do morro em que os personagens se encontram. No livro, os procedimentos de subir e descer (alto/baixo) estão diretamente associados à noção de residir. Ao narrar a história de Vicente, Geraldo lembra que:

Há muito tempo, quando os casebres ainda não se haviam estendido tanto, aquele homem amarelo e de cabeça grande morava embaixo, pagando os seus trinta mil-réis de aluguel. Porém, a vida fora se tornando difícil, o trabalho, com a velhice, mais árduo. Vicente acabara passando para cima, onde se amontoavam os mais miseráveis, em frágeis casebres que não custavam nada. (CARDOSO, 2007, p. 139)

Por um paradoxo, a ideia de privação do lar é também a que faz com que o morro se torne um espaço ocupado por novos barracos. A perda da casa, na base do Salgueiro, impulsiona Valério a subir para o alto e construir uma nova morada (inclusão de novo espaço). Junto com os demais miseráveis, ele trabalha, no sentido de ampliar os limites habitáveis do morro, ampliar o mapa da miséria onde antes apenas havia mato. Desse modo, o caminhar (subir) surge como uma ação complementar ao morar. Algo similar ocorre com Teresa-Homem, e com todos

⁸⁸ Como o autor observa em certo ponto de seus *Diários*: “O inferno deve ser uma paisagem circular que exhibe sempre os mesmos acidentes e as mesmas faces.” (CARDOSO, 2013, p. 430).

os outros que vão em direção ao topo, por não querer, ou não poder pagar o aluguel. Vale ressaltar que, com isso, para além de uma região de excluídos, o alto Salgueiro acolhe também as estranhezas: o aleijado, a mulher-homem, os ladrões, os assassinos e todos que ficam à margem da sociedade⁸⁹. Assim, as moradias, situadas no topo, em franca assimetria com determinadas partes que divisam a cidade, estão marcadas por uma legenda do terror e pela ideia de espaços de exclusão.

Dessa forma, criam-se, entre os próprios moradores, duas perspectivas opostas: uma ascendente e outra descendente, ambas associadas aos procedimentos de subir e descer. Segundo Bourneuf e Ouellet, deve-se estar atento, pois “‘a ‘leitura’ de um desenho tirado de um romance revela também, no seio dum espaço englobante, a presença de locais diversos que estabelecem entre si relações de simetria ou de contraste, de atração ou de repulsão.” (1976, p. 132).

Traços dessas diferenças podem ser percebidos, por exemplo, no ponto de vista de Seu Tomás de Aquino (ascendente): “o casario que vai grimpendo a encosta, até mesmo em cima, no mais alto, onde pululam os casebres de lata, construídos na parte mais perigosa, onde são constantes os desabamentos de terra. Ali moram os que não podem pagar aluguel, os abandonados da sorte...” (CARDOSO, 2007, p. 48). Ou, ao contrário, na visão descendente de Manuel: “Gostava de ver as galinhas ciscando, os aspectos da cidade em baixo, com as casas brilhando ao sol. Aqui e ali, uma ou outra claraboia fulgurava como um grande olho de vidro no casario amontoado. Erguia a cabeça, procurando a Penha, lá nos confins do horizonte...” (CARDOSO, 2007, p. 24). Ou, ainda, pelo olhar do narrador, quando se refere ao momento que antecede a descida de Manuel ao hospital: “Naquela tarde, todo o Salgueiro se movimentou em direção ao barracão de José Gabriel. Desde os primeiros chalés, bem construídos, até o último casebre de lata, acorrido no alto, toda gente quis auxiliar.” (CARDOSO, 2007, p. 64). Em *A casa & a rua*, DaMatta, ao tratar do espaço como uma dimensão que não existe de forma independente e individualizada do social, sublinha que a sinalização *em cima/embaixo*:

[...] nada tem a ver com altitudes topograficamente assinaladas, mas exprime regiões sociais convencionais e locais. Às vezes querem indicar antiguidade (a parte mais velha da cidade fica mais ‘em cima’), noutros casos pretendem sugerir segmentação social e econômica: quem mora ou trabalha ‘embaixo’ é mais pobre e tem menos prestígio social e recursos econômicos. (DAMATTA, 1997, p. 28)

⁸⁹ Uma sociedade de excluídos cria seus próprios excluídos que ocupam os extremos do morro: o topo (barracos no meio do mato) ou as bases (prostíbulos).

Conforme sugere DaMatta, os significados não são fixos, dependem do contexto que está em jogo. Em *Salgueiro*, por exemplo, parece haver uma antimetáfora, ou uma inversão de valores metafóricos associados ao “em cima” e ao “embaixo”. À medida que se desce, os qualificativos se tornariam positivos (de determinado ponto de vista); e, à medida que se sobe o morro, tudo vai se tornando mais tenebroso. O último estrato é a pior região habitada. Lá é o lugar onde impera uma vegetação mais bravia, os bandidos se escondem, e os desmoronamentos ocorrem com frequência. Contudo, as demarcações não são tão precisas, pois, na parte baixa, próximo dos melhores barracos, também se localizaria o Terreiro Grande, uma das áreas mais degradantes do Salgueiro.

Para além de apresentar diversos locais, as relações de tensão estabelecidas entre os moradores, a casa, o morro e a cidade revelam uma característica essencial, no modo de distribuição do espaço: todos, indistintamente entendem o lugar de um ponto de vista verticalizado. Assim, é possível perceber que movimentos (ascendente/descendente) executados pelo olhar também são encontrados nas atividades cotidianas: subir com lata de água na cabeça; descer com o doente, ou os mortos na cadeira; descer para venda de Tomás; subir (fugir) para o alto do morro, descer para o Terreiro Grande, descer para trabalhar, para as festas. Esse vaivém dos moradores cria um fluxo contínuo em que todos se movimentam, ao mesmo tempo, em direções diferentes, mas sempre seguindo os únicos sentidos (para cima ou para baixo), restritos aos domínios do morro, pois sua fronteira, em geral, também é o limite do espaço narrativo.

Ultrapassar o limiar significaria deixar o Salgueiro e abandonar o espaço ficcional. Curiosamente, apesar de ser um lugar de suplícios, não se pode negar que ele também exerça um certo fascínio sobre os moradores. O sentimento de pertencer ao morro, ou de habitá-lo, é um tema recorrente no romance, mas nenhuma passagem o representa tão bem quanto a que Veva, Marta e Geraldo pensam nele simultaneamente – “Se quisessem fugir do inferno, sabiam que deveriam partir, mas ainda assim qualquer coisa os ligava ao morro. *A saúde era fora, longe dali, mas eles pertenciam àquela espécie de morte.*” (CARDOSO, 2007, p. 158, grifo nosso). Essa frase é singular pois define de que tipo de lugar estamos falando, não apenas no segundo romance mas de uma constante que atravessa a obra de Cardoso. O espaço de morte.

Nesse sentido, todo o morro se define, portanto, como um espaço de *attractio*, em que a etimologia do termo concentra o sentido exato de ‘puxar para si’, pois os personagens parecem atraídos pelo espaço que os deteriora até a morte. Ainda que, de modo ilusório ou consciente, os moradores admitam: “A saúde era fora, longe dali”, eles sentem uma enorme dificuldade de se desvincular do lugar: “eles pertenciam àquela espécie de morte”. Parece haver, nesse ponto,

um jogo de ilusões apenas para se autoconvencer de alguma saída. Mas, para quem ousa abandonar o morro, o destino não é outro senão o da decadência, da doença (já inoculada pelo próprio lugar) e, conseqüentemente, da morte, tal qual fica demarcado no percurso de Manuel. Assim, parece não haver um ponto de fuga para os moradores que se encontram presos nesse *inferno*. Para eles, todos os caminhos levam sempre a um mesmo destino trágico. Apenas para Geraldo, que irá, paulatinamente, ganhando consciência de sua condição ao longo da narrativa, o lugar pouco a pouco vai se revelando um *lócus* repulsivo. Já próximo do final da narrativa, numa noite em que caminhava pelo morro, depois de uma forte tempestade, ele reflete:

Continuou a caminhar, saltando os barrancos desmoronados, fugindo aos casebres que a sombra ia engolindo. Que lhe importava esta gente miserável, trancada dentro de cubículos imundos, sem ar e sem luz, irremediavelmente separados do mundo. Como seria o outro lugar que se estendia ao longe, imenso como um oceano e onde inúmeras luzes brilhavam, afugentando a treva e o frio? Decerto — e Geraldo sentiu uma imensa repulsa pelo Salgueiro — não estariam trancados com aqueles animais, entregues ao sono, nas suas tocas de zinco chicoteadas pelo vento... Decerto... (CARDOSO, 2007, p. 204-205)

Unem-se aqui novamente a experiência singular do caminhante, que sobe o morro “saltando barrancos desmoronados” e “fugindo aos casebres engolidos pela sombra”, atento às imagens transitórias, que a todo momento surgem à sua frente, com a aventura do pensamento e da imaginação (*sondagem interior?*). Nesse caso, caminhar vem junto com uma tomada de consciência da condição miserável em que vivem os habitantes do lugar, sobretudo, ele próprio. A perturbação de Geraldo, que o fará caminhar até à exaustão de um desmaio, advém de uma espécie de substituição da fé pela razão.

Esse é um dos raros momentos em que um morador do Salgueiro consegue compreender com clareza o funcionamento do espaço que o cerca. Há nesse ponto da narrativa o que se poderia chamar de um nexos entre o percurso acidentado, executado por Geraldo, e o seu pensamento que começa a ganhar forma e consistência. Ambas as operações (caminhar/pensar) exploram territórios bastante obscuros e misteriosos, mas já apontam para futuras descobertas. Geraldo compreende que não é possível *morar* no *inferno*, lugar onde se vive trancado em cubículos escuros e frios. Há por parte do personagem uma perda completa desesperança na figura divina: “que me importa Deus? Que me importa se ele assim nos abandona?” (CARDOSO, 2007, p. 205).

Desse modo de pensar que se faz em movimento e a solavancos, típicos da caminhada de um jovem, Geraldo oferece um retrato da arquitetura opressora dos barracos, retomando a ideia colocada por seu pai, José Gabriel, poucas páginas antes: a casa em Salgueiro, para o pai, se tornara um espaço de aprisionamento. Aspecto já assinalado, desde as primeiras linhas do

romance, na imagem de um ambiente hermeticamente fechado em que Marta cuidava com indiferença de seu pai tuberculoso.

A noção de casa como lugar de encerramento será retomada e aprofundada por Geraldo, pois, enquanto o pai tem a percepção de um inferno individual (de dentro da casa onde está aprisionado), o filho tem uma visão ampla da questão. Ele olha de fora, enxerga o morro no seu conjunto. A seus olhos, o lugar seria um aglomerado de pequenas celas, em cujos interiores sufocantes as pessoas se amontoam. O importante aqui é notar que, tanto para o pai quanto para o filho, o inferno se constitui do lado de dentro das casas. Ele só existe porque, no morro, os barracos são “cubículos imundos, sem ar e sem luz”; “casebres engolidos pela sombra”; “tocas de zinco chicoteadas pelo vento”. Essa equação (inferno = casas) proposta por Geraldo, em parte, está ligada ao sofrimento do pai, preso em um barraco no alto do morro.

A perturbação do filho reside na descoberta do óbvio, mas que ao mesmo tempo é de difícil apreensão: o fato de o Salgueiro ser um espaço infernal, portanto, um local de tormentos incessantes e morte, o que faria dele um lugar impossível de estabelecer moradia. Daí sua agonia, por perceber que o morro e seus moradores haviam sido abandonados à própria miséria. Diante dessa espécie de revelação, o narrador transcreve a questão que tanto inquieta o caminhante: “Como se ver livre daquele suplício?” (CARDOSO, 2007, p. 205).

Em *Salgueiro*, portanto, a arquitetura opressora dos “cubículos imundos, sem ar e sem luz”, converte-se em uma dupla forma de aprisionar o indivíduo: ao mesmo tempo em que elas encerram, dentro de suas paredes, os moradores, também os vinculam ao espaço externo degradante do morro. Por isso, Veva é tomada de pavor pela ameaça de “que teria de abandonar tudo... a casa... o morro... as árvores... teve medo e ficou silenciosa”. Pressionada pela filha a deixar o Salgueiro para sempre, ela “sentiu-se tomada por um súbito amor ao morro, ao lugar em que sofrera tanto. Compreendeu que lhe não seria possível abandoná-lo. Morreria noutro lugar qualquer.” (CARDOSO, 2007, p. 153).

Importa ressaltar que o amor de Veva não era mais por sua morada, da qual havia sido expulsa, mas por um espaço onde vivia de favor, a casa de Dona Zica. Talvez, por isso, seu amor se estenda aos arredores da casa, à parte exterior. Assim como a mãe de Marta, os outros membros da família também se deslocarão⁹⁰, do estrato intermediário, para baixo ou para cima, em busca de outros espaços habitáveis. Essa mobilidade espacial pode ser entendida, segundo os termos de Franco Moretti, como um padrão estruturante da obra, pois, se os deslocamentos de todos os personagens forem alinhados, eles podem ser reduzidos a alguns elementos

⁹⁰ Com exceção apenas de José Gabriel que sobe o morro, os demais personagens caminham todos em direção ao baixo.

fundamentais: sair de casa, movimentar-se pelo espaço e habitar outras moradas e morrer. O morro, sem ruas nem carros, ainda mantém sua força como um núcleo ativador do relato. Tudo no Salgueiro é feito a pé. Os roteiros são sugeridos, mas não impostos. Todos os personagens elegem seus próprios percursos. A fim de verificar como isso se realiza, dentro do fluxo narrativo, tomaremos como exemplo de análise dois roteiros: o de Marta (descida) e o de José Gabriel (subida).

9. Descer o morro: um caminho de degradação e morte

Desde a primeira cena do romance, no interior do decadente barracão, o destino de Marta já aparece estar marcado pelo signo da degradação, a começar por constituição física decorrente da doença herdada do pai: magra, fraca e tuberculosa. Não admira, portanto, que seu roteiro estivesse pontuado por signos da morte. Ao abandonar o território doméstico (sua prisão), que de certo modo lhe dava alguma proteção, para se dirigir às zonas de prostituição, ela acelera o processo de degradação para o qual parece estar destinada, desde o nascimento. O percurso em direção ao Terreiro Grande, a fim de encontrar Chico Padre, é um ato de resistência física (sentia frio nas pernas, faltava-lhe forças para continuar), mas também um desvio moral: “E Marta não hesitou mais. A decisão do que ela intitulava ‘sua vingança’ dominou-a inteiramente. Já não era uma pessoa capaz de pesar tranquilamente seus atos. Agora se sentia possuidora de uma força inabalável. Caminhava até o fim...” (CARDOSO, 2007, p. 71).

Ao se deitar com Chico Padre por vingança, Marta nega reforçando, ou reforça negando, o suposto amor incestuoso que sentia pelo irmão. Como ela declara, sua ação “Era um castigo que procurava pela necessidade de se torturar, de se degradar por vingança”. E, ao dizer isso, vinham-lhe à memória as “figuras de Rosa e do irmão.” (CARDOSO, 2007, p. 83). Ela começa justamente pela procura de um amante que era, ao mesmo tempo, o cafetão e o dono do prostíbulo do morro. Não é por outro motivo seu roteiro esteja marcado pelo signo do rebaixamento. Aspecto que reverbera na própria geografia do morro, pois, como o narrador afirma, “era íngreme o caminho que conduzia até lá.” (CARDOSO, 2007, p. 110).

Tudo o que envolve o plano de Marta é atravessado pela operação da descida, tanto de ordem topográfica quanto moral. Ela mesma faz questão de enfatizar isso: “Sentia-se disposta a descer às maiores baixezas, encontrava prazer em ser vil e ordinária...” (CARDOSO, 2007, p. 83). Ao se dar conta do que está acontecendo com a irmã, José Gabriel fica perturbado, entra em casa gritando que Marta está “dormindo com homens! Com homens! Chico Padre...”

(CARDOSO, 2007, p. 84). Vale lembrar que, seguindo a lógica de *Maleita*, as questões decisivas em *Salgueiro* continuam a ocorrer do lado de dentro da casa.

Outro demarcador importante do *cronotopo* da soleira, como já enfatizamos, é que o instante antecedente ao confronto, tal como ocorrerá em outros momentos decisivos para a narrativa, está circunscrito não apenas pela ideia, mas também pela palavra *limiar*: “De repente, a porta se abriu. O vento dilacerou a penumbra e Marta sentiu o frio nas costas. Voltou-se. Rosa e o amante estavam no *limiar*.” (CARDOSO, 2007, p. 83, grifo nosso). Esse cuidado com o uso de determinados termos para se referir a espaços de transição (*limiar*, *orla*, *soleira*) é algo que já vinha sendo trabalhado desde *Maleita* pelo escritor.

Nesse sentido, a casa se configura uma vez mais como o centro organizador de um importante evento para o romance. Estabelecendo um ponto de tensão, primeiro, dentro do próprio espaço interno; segundo, em relação ao espaço exterior. Conforme ressalta Bakhtin: “É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertencem o significado principal gerador do enredo.” (2014, p. 355). Como observa o filósofo, nos romances em que a casa desempenha o papel de *cronotopo* dos encontros, todas as decisões que implicam mudanças de rumo no enredo são tomadas do lado de dentro das habitações. Portanto, pode-se afirmar que, em *Salgueiro*, a casa continua sendo a base onde o fluxo narrativo se desenvolve. Espaços paradoxais que ora abrigam as atividades cotidianas, ora as violações que carregam o ambiente de um tom sinistro e trágico.

É o que se percebe, com efeito, no itinerário de Marta. Seu trajeto de descida finda, exatamente, na entrada do barraco de Chico Padre. Onde ela, talvez em uma tentativa de imitar Rosa, “Penetrou ousadamente dentro do casebre e empurrou a porta.” (CARDOSO, 2007, p. 73). Ali, no interior do barracão, ela concretiza sua vingança: “Chico Padre caminhou pensativo pela casa. Marta sentia que aquela situação não podia perdurar mais tempo. [...] Onde você vai? Embora... Apertou-a mais. Marta não pôde sufocar um grito. Ele sorriu com os olhos brilhantes e arrastou-a para o fundo da casa.” (CARDOSO, 2007, p. 75).

Depois de abandonar os limites do morro, de romper com sua vida prosaica e avançar para regiões mais sombrias da cidade, onde predominava a baixa prostituição, Marta se torna “amante de um homem do qual nem sequer sabia o nome. Espancada por ele, [ela] fugira” (CARDOSO, 2007, p. 148). Após essa briga, já atacada pela tuberculose e sem conseguir novos clientes, ela fica completamente sozinha e abandonada: “já não tinha coragem para sair. Tentara vender pequenos objetos, mas tudo falhara.” (CARDOSO, 2007, p. 148). Essa tripla descida, geográfica, moral e física para o *infêrnium* da cidade degradada, em todos os sentidos, o corpo da personagem. Em pouco tempo, ela se encontra enfraquecida: “Magra, dominada pela doença

que avançava impetuosamente, não encontrava nenhuma boa vontade.” (CARDOSO, 2007, p. 148).

Em *O discurso e a cidade* (2010, p. 78), Antonio Candido cria a curiosa expressão “espaços devoradores”, para se referir a determinados ambientes urbanos que têm o poder de degradar os corpos dos personagens. Para *L’Assommoir*, de Émile Zola, Candido enumera os seguintes locais: o cortiço, o botequim, a rua (como convite à prostituição), o hospício (como forma suprema do hospital) e uma espécie de cubículo, localizado debaixo da escada, que funcionaria como um ensaio do caixão. Guardadas as diferenças entre os estilos de cada autor, sem dúvida, no contexto de *Salgueiro* também se poderia pensar nesses “espaços devoradores”; a começar pelos próprios barracos (úmidos, cheios de bolor, imundos, aprisionadores e funestos); a rua (local de brigas e morte); o Terreiro Grande e seus congêneres (prostituição barata ou moeda de troca para Chico Padre); o hospital (higiene branca da morte); os barracos do alto do morro (desmoronamento e zona de marginalidade). Da perspectiva proposta por Candido, pode-se dizer que todo morro se apresentaria como um conjunto de “espaços devoradores”. No *Salgueiro*, uma única e soberana metáfora se impõe: a da morte. Há uma força de degradação que corrói e devora tudo no livro, desde os corpos até os barracos – inferno simbólico.

Ao descer para cidade, o sonho de liberdade de Marta rapidamente se converte em uma realidade degradante. A cidade opressora, como bem lembra Geraldo, “sacrifica[-a] como a um carneiro.” Sem condições de sobreviver nesse “espaço devorador”, intensificador daquilo que já vivenciava no morro, Marta, como o pai, sucumbe, corroída pela tuberculose. Nesse *locus* decadente, ela “conhecera aquilo que a existência tem de mais amargo, que é a solidão, desespero, abandono e morte.” (CARDOSO, 2007, p. 148).

Diante do pavor de morrer sozinha, ela não vê outra saída, senão subir (de volta) o *Salgueiro* à procura da mãe, provavelmente na tentativa de reencontrar algum vestígio daquele sentimento perdido de familiaridade, que experimentara antes de sair de casa. Mas Veva logo percebe que, do lugar de onde Marta vinha, a morte rondava mais de perto: “é que lhe parecera que também ela [Veva] iria morrer. Seria ela e não Marta que seria sacrificada ao destino.” (CARDOSO, 2007, p. 153). Nota-se aqui uma das tópicas do romance. O local é determinante no destino da personagem “do lugar de onde Marta vinha, a morte rondava mais de perto”. É o “espaço devorador” operando. Diferente do morro que corrói lentamente, a cidade conduz o morador a uma acelerada degradação.

Na única noite em que Marta permanece no *Salgueiro*, instaura-se um jogo argumentativo, pois a mãe não quer descer, acreditando que assumirá a morte no lugar da filha.

A filha, por sua vez, quer que a mãe desça, pois lhe aterroriza o medo de morrer sozinha. Convencida pelos argumentos de Marta, ambas tomam o caminho para baixo, descendo o morro de madrugada. Do portal da casa de dona Zica, Geraldo as observa desaparecer na névoa: “Foi saindo, lentamente, sem olhar para ninguém. [...] A sombrinha de Marta ainda se agitava ao longe, iam descendo, cada vez mais. Em breve desapareceriam dentro da névoa” (CARDOSO, 2007, p. 158-159).

Em termos metafóricos, a descida da mãe e da filha pode ser entendida como a partida do mundo dos vivos para o dos mortos, como fica sugerido na fala do narrador: “[...] iam descendo cada vez mais... em breve desapareceriam.”, pois, desse momento em diante, elas não mais retornarão ao Salgueiro, nem tampouco à narrativa. Delas nada mais saberemos. Não é por acaso que, ao saírem, Geraldo relembra justamente do dia da partida do avô, aquele que é retirado de casa para morrer no hospital. Elas descem ainda no escuro, debaixo de chuva: “Vamos depressa, olha só como chove. A velha lançou um olhar angustiado para o morro. Geraldo lembrou-se de tê-la visto assim no dia em que o avô partira para o hospital.” (CARDOSO, 2007, p. 157).

Veva segue Marta um tanto perturbada, pois parece antever o desfecho trágico que se aproxima: “Também ela sentia uma enorme angústia ao fitar aqueles cabelos negros e grandes desfeitos sobre os ombros, untados de gordura. Parecia que via a filha morta, partindo para sempre.” (CARDOSO, 2007, p. 151). Mesmo que, no romance, o *cronotopo* dos encontros, decididamente, seja a casa, aqui não se pode negar a relevância que os caminhos (roteiros) representam para o relato. Sem dúvida, esses espaços funcionam como meio (chegar a algum lugar ou descobrir algo, por exemplo), e não como fim (encontrar alguém casualmente), pois, no Salgueiro, praticamente não existem lugares de socialização.⁹¹ Nesse sentido, o *lôcus* infernal opera com a autonomia de um espaço coercitivo que contribui para a individualização dos personagens, todos eles, como lembra Geraldo estão encerrados em suas tocas de zinco.

Ao longo da narrativa, os caminhos que se ramificam por todo o território romanesco permitem aos personagens se locomoverem de cima para baixo e vice-versa, pois interconectam diferentes espaços do morro, além de ligá-lo à cidade. Daí os caminhos, ruas, trilhas e picadas serem particularmente proveitosos para a configuração de uma geografia literária. Ainda que se trate de uma narrativa cuja estrutura está centrada em torno do habitar, sem dúvida, os deslocamentos de subir e descer funcionam como importantes procedimentos para o

⁹¹ Não há espaços públicos no morro do Salgueiro, fator que potencializa o processo de individualização dos personagens. Os únicos espaços que servem de pontos de encontro são a venda de Tomás de Aquino e o Terreiro Grande (deste último, porém, apenas podemos supor algo, haja vista que dele, efetivamente, nada é mostrado).

desenvolvimento do enredo. Como se viu anteriormente, nas idas e vindas de Marta, os caminhos do morro acabam por levarem-na de volta à região do *bas-fond* carioca, não para uma vida de libertinagem, como seria de se esperar, mas sim para, possivelmente, sucumbir à tuberculose e morrer acompanhada da mãe em seu cubículo abjeto.

10. O inferno sobe o morro

Na geografia imaginária do Salgueiro, o roteiro traçado por de José Gabriel, ao sair de casa, aparentemente, representaria uma oposição ao de Marta. Para fugir da polícia, em vez de descer, ele sobe para a região mais selvagem do morro, onde se esconderá em meio à densa vegetação. A Figura II sintetiza o itinerário dos dois personagens ao longo do romance. Com relação ao espaço, tudo se mostra pela via do contraste, mas tal antagonismo não funciona, por assim dizer, na configuração de roteiros de fuga. Tanto Rosa como José Geraldo saem de casa em função da violência, mas acabam dando de cara com ela em uma dimensão muito mais elevada.

Baixo e alto apontam para uma complexa relação dos personagens com o espaço e para a inclusão de novos ambientes no contexto narrativo. Com efeito, essas duas dimensões do morro, urbano/selvagem, populoso/não populoso se integram como partes de um mesmo universo, o qual se apresenta como um local “de familiaridade e identificação, mas também como um espaço de estranhamento e exílio”, segundo argumenta Luís Alberto Brandão (1997, p. 121), ao tratar da “ficção como a contínua problematização do próprio conceito de espaço”, tendo em vista a obra de Paul Auster⁹².

⁹² Escritor norte-americano citado tanto nos estudos de Luis Alberto Brandão quanto nos de Franco Moretti em vista de ser um dos nomes mais representativos quando se trata de literatura e espaço.

FIGURA II

Se Marta, ao se prostituir, é expulsa de casa por José Gabriel, este tem destino semelhante, e se vê obrigado a fugir, após ser denunciado por Rosa. Entusiasmado pela ideia de mantê-la como sua amante, ele roubara uma certa quantia em dinheiro, deixando, com isso, de ser operário de fábrica (o único do romance), para se converter em uma figura transgressora. Seu plano, contudo, reverte-se em uma espécie de armadilha contra si mesmo. De posse da informação de que o amante se tornara um criminoso, Rosa cede aos desejos carnisais, até então reprimidos, e vai ao encontro de Chico Padre. Depois de tomar alguns goles de cachaça, na casa do cafetão, ela sente “a carne despertada como um animal que se liberta.” (CARDOSO, 2007, p. 113). Logo em seguida, entrega-se aos prazeres do adultério. Quando volta para casa, ainda sob o efeito da bebida, encontra seu companheiro enfurecido a sua espera. O narrador descreve a cena acentuando a tensão instaurada no ambiente que antecede o confronto dos personagens:

E de *súbito* a negra surgiu no *limiar* da porta. Poder-se-ia ouvir o voo de um mosquito. Só a vela ardia e aquela mobilidade da chama agitava a sombra desesperadamente sobre os móveis e as faces hirtas. Rosa vinha agachada. Caminhou dois ou três passos e cambaleou, completamente embriagada. O operário, de um salto empurrou-a para dentro. Rosa foi cair perto da cama, onde ficou imóvel, escorrendo água. (CARDOSO, 2007, p. 116)

A chegada de Rosa, assim como no início da narrativa, instaura no enredo outro momento de crise no interior da morada. Vale retomar mais uma vez a ideia do “*cronotopo* da soleira”, que, na perspectiva de Bakhtin, sempre implica uma alteração de rumo, tanto na vida dos personagens quanto na narrativa. Oposta à primeira entrada, quando ela invadiu o espaço de Marta “como um tropel”, o que se vê agora é uma personagem indecisa, com medo de ultrapassar os limites da porta, talvez por pressentir a violência da crise que seria instaurada com sua chegada. Nota-se que como em *Maleita*, as grandes surpresas em Cardoso, sempre surgem *de súbito*, rompendo com o ritmo da espera. Nesse encontro violento, pode-se dizer que a casa será completamente devastada. Depois de ser espancada por José Gabriel, Rosa abandonará o barraco e denunciará o amante à polícia; este, por sua vez, fugirá de casa para o alto do morro. Logo em seguida, Geraldo e Veva serão expulsos da precária residência, por não terem mais condições de pagar o aluguel, e passarão a morar no barracão de Dona Zica. O encontro muda toda a estrutura da família e do romance, fazendo com que novos roteiros sejam instaurados.

Depois de fugir de casa para se esconder da polícia, José Gabriel desaparece, fato que desperta o interesse de seu filho por encontrá-lo: “Sim, por que não ‘auxiliar’ o pai? Por que não procurá-lo? [...] Alguma coisa revoltava-se dentro dele, alguma coisa forte, que o arrastava para ‘cima’. Para cima!” (CARDOSO, 2007, p. 137). Intuindo que o pai se encontrava escondido no alto do morro, Geraldo se dedica a investigar seu paradeiro. Nesse percurso por caminhos desconhecidos, sempre em direção ao topo, fugindo das rotas habituais, ele apresentará ao leitor, de modo gradativo, três residências tão decadentes quanto seus moradores: a de Vicente (o aleijado), o barracão do falecido curandeiro Orozimbo (habitado por Timóteo, um velho paralítico) e a casa de Tereza-Homem (onde José Gabriel se encontra como “prisioneiro”).

Vicente, por não possuir uma das pernas “vivia enterrado” em seu barraco, com “uma enorme vergonha de sua condição”, como enfatiza o narrador, partindo da percepção de Geraldo. A sua casa-túmulo, toda recoberta de estampas coloridas e flores, parece ser a tentativa de criar um ambiente de embelezamento que disfarçasse e encobrisse sua própria imagem. Tanto Vicente como a sua casa serão fundamentais para que Geraldo encontre seu pai.

Segundo o narrador, ele tinha um olhar curioso e se “interessava pelas coisas do morro.” Por isso, suas informações são imprescindíveis, para o filho encontrar o pai. Como vive trancado em casa, Vicente parece se dedicar a transformar seu cubículo em sua própria mortalha, esperando ali sua morte chegar. Como alguém que tece (atividade geralmente feminina), o personagem recobre a parte interna da morada com imagens de santos: “as paredes

de seu barracão estavam grudadas de estampas, São Cosme, São Damião, São Gregório e São Jorge matando dragão. Sempre que podia, Vicente também acendia velas junto aos retratos” ou “adornava tudo com raminhos verdes e flores miúdas.” (CARDOSO, 2007, p. 139).

O *kitsch* da decoração indica certo cuidado do morador com a residência, mas também remete à imagem de um túmulo com seus “retratos de santos”, “velas” e “flores”. O aspecto funesto do cubículo exerce uma dupla função na vida do morador: ao mesmo tempo, protege-o do olhar curioso, permitindo que ele “viva afundado na vergonha que sentia de seu aleijão”, e dá a ele liberdade para esperar “serenamente [findar] seus dias.”⁹³ Aliás, os signos funestos, que se encontram impregnados nas paredes do barracão, reafirmam um elo entre a casa e a morte no romance. Desse modo, o lugar que abriga os vivos também ampara o corpo morto. Semelhante à observação feita por Antonio Candido, ao dizer que o cubículo debaixo da escada funcionava como “um ensaio do caixão”. Aqui também, em certa medida, o “espaço devorador” da casa atua como uma promessa de túmulo. O mesmo ocorrerá com as outras moradas que Geraldo encontrará pelo caminho, ambas marcadas pelo signo da degradação, ou pela morte de seus habitantes.

Continuando o itinerário, ele subirá ao topo do morro pela primeira vez, orientado apenas pela intuição. Quando caminhava sob a fina chuva, “Saltando as poças de água que se formavam no caminho, [...] Sentia-se preso ao morro por uma ideia mais forte que o desânimo: o pai.” (CARDOSO, 2007, p. 163)⁹⁴. Nesse momento, ele crê obter a chave do enigma. De onde estava, ele avista a figura de Rosa que também subia o morro por um outro caminho. Assim que a divisa, Geraldo decide segui-la, pois acredita que ela iria encontrar seu pai. A fim de persegui-la, ele toma “uma picada sombria, aberta em pleno coração do mato, onde os galhos escuros e agressivos se inclinavam à ação do vento e da chuva, tornando a passagem quase impossível.” (CARDOSO, 2007, p. 165). Com agilidade, o rapaz segue a ex-amante de seu pai e reconhece que o “áspero caminho” acabava no barracão do curandeiro Orozimbo, “morto há pouco tempo numa rixa de desordeiros”. Na tentativa de descobrir o que estava acontecendo, ele vai se aproximando cada vez mais: “*De repente*, surgiu o barracão. Era longo como uma caixa de sapatos e estava estragado pelo tempo. Parecia um esconderijo, pelo modo que estava disposto. Além da porta, possuía apenas duas janelas, colocadas uma de cada lado” (CARDOSO, 2007, p. 165, grifo nosso). A surpresa assoma de modo brutal em meio ao caminho do aventureiro.

⁹³ A ideia da casa como túmulo será uma tópica recorrente na obra de Lúcio Cardoso, aquilo que já aparecia em *Maleita*, retornará com força em *A luz no subsolo*, *Dias perdidos* e, especialmente, *Crônica da casa assassinada*, para falarmos apenas dos textos circunscritos a esta pesquisa.

⁹⁴ A informação é relevante, no sentido que os laços que prendem Geraldo ao morro vão um a um se rompendo até o momento de ele se sentir livre, para deixar o Salgueiro para sempre (cena final do romance).

Note-se a descrição da casa como um objeto de guardar, fechar, “uma caixa de sapatos”⁹⁵, tão pequena que caberia entre as mãos. Essa comparação, que intensifica a dimensão sufocante do cubículo, não deixa de remeter também à ideia de uma prisão, e, em vista de seu formato alongado e de sua cor escura ou a um ataúde, antecipando o que apareceria logo em seguida. Além disso, o ambiente funesto, intensificado a cada etapa da subida, já aponta para algo de ordem trágica que Geraldo encontrará, no fim do caminho, mas ainda não se deu conta: “Somente a chuva caía, comprida e triste, no escuro do dia enevoadado.” (CARDOSO, 2007, p. 165). Ainda que não seja noite, o dia se tornou nebuloso, criando uma atmosfera sinistra entre as árvores da mata e o barracão desmantelado.

Ao exterior sombrio se soma um interior obscuro e enigmático que não se deixa ver completamente. Do lado de fora, Geraldo tentou descobrir o que acontecia lá dentro, aproximou-se cuidadosamente do barracão e “tomou lugar junto à janela de modo que visse o interior sem ser pressentido. O ambiente estava avermelhado pelo fogo de um pequeno fogareiro”. Perto das chamas, Rosa estava somente de saia com os seios de fora. De imediato, ele percebeu que havia uma terceira pessoa, mas não conseguia distinguir quem era. Rosa preparava o jantar, enquanto a figura misteriosa se conservava silenciosa e oculta. Certo de que se tratava de seu pai, Geraldo, tomado de curiosidade e ímpeto, arromba a porta e invade o interior do barraco. Mas, para sua decepção, descobre que o vulto enigmático, na verdade, era Timóteo, “um negro, magro e alto, enrolado num velho e comprido capote, que arrastava as abas pelo chão. Tinha uma touca azul na cabeça e parecia doente, pois não se movia, com os braços cruzados e a gola levantada.” (CARDOSO, 2007, p. 166- 167). A percepção do personagem é exata, Timóteo estava entrevado e não podia andar.

Sua entrada repentina no recinto provoca a ira de Rosa, que avança em sua direção com uma faca de cozinha, mas Geraldo percebe que tudo aquilo não passava de um teatro e começa a rir. Ao falar que o pai não a queria mais, Rosa se irrita profundamente, Vicente chega, atraído pela balbúrdia, mas ela trata de expulsar ambos de dentro do barraco. Geraldo apoia o amigo, que rodopiara sobre sua única perna depois de levar um empurrão de Rosa. Quando saíam para voltar a casa, Vicente diz ao rapaz que sabia onde José Gabriel estava escondido, mas só revelaria os detalhes da localização depois de chegarem ao barraco, onde residiam.

Em meio a uma longa conversa, como um vaticinador, “Vicente aproximou-se e soprou ao ouvido do jovem: No terceiro barraco, em cima.” (CARDOSO, 2007, p. 178). De posse da informação, no mesmo momento, Geraldo sobe à procura de seu pai. De fato, ele o encontra no

⁹⁵ Metáfora semelhante é usada por Marta, quando compara o barraco em que vive a uma gaveta: “A casa cheirava a mofo, a coisa velha, como uma gaveta a que há muito tempo não se abrisse.” (CARDOSO, 2007, p. 69).

local indicado pelo amigo. No breve diálogo que mantém com José Gabriel, ele “viu como o pai sofria, silencioso e resignado.” (CARDOSO, 2007, p. 182), vivendo como prisioneiro da mulher que o acolhera, Teresa-Homem⁹⁶.

Desse encontro, nada se diz sobre o espaço opressor. Diferente do que ocorrera com os dois barracões anteriores, aqui Geraldo não dá ao leitor nenhuma descrição nem do exterior, nem do interior do lugar. Talvez, porque só José Gabriel seria capaz de entender e descrever a dimensão de se sentir aprisionado em um cubículo, no meio do mato que ele denominava seu inferno. Contudo, para que isso aconteça, novamente, será preciso que Rosa, responsável pelas mudanças de rumos na narrativa, apareça, cruze o limiar da soleira e instaure a última e a mais profunda de todas as crises.

Para que os caminhos das duas amantes se cruzem, antes que Rosa suba ao topo, Teresa precisa descer. Do ponto de vista espacial, tudo começa, a bem dizer, em um dos poucos lugares que se ajustam à função pública no morro: a venda de Tomás de Aquino. Ainda atormentada com a visita de Geraldo, Teresa desce para comprar querosene e, ao se deparar com a antiga amante do operário, que agora vivia na venda de seu Tomás, inicia uma pequena discussão, em meio a qual ela acaba confessando, vítima dos ardis de Rosa, que José Gabriel estaria vivendo no alto do morro. Logo depois, a casa de Teresa-Homem, torna-se o espaço onde os destinos de quatro personagens irão se unir: Rosa, José Gabriel, Teresa-Homem e Geraldo.

Quando percebe que havia falado o que não devia, Teresa tenta voltar correndo em direção a sua morada, mas Rosa, que saíra antes, chega primeiro ao topo do morro. Os três então se encontram no local demarcado para o encontro decisivo: o barracão no alto do morro. Assim que chega, Rosa se põe a “martelar a porta com os punhos gritando pelo operário”. Ao abri-la, ela cai “dentro de casa como um furacão”, vociferando ao antigo amante: “fecha a porta! Fecha! Não vê que ela vem me matar?” (CARDOSO, 2007, p. 216-217). Logo em seguida, chega a dona do barraco enfurecida, José Gabriel também abre a porta. Diante das duas mulheres que disputam a “posse” de um homem, a escolha feita por ele, mais que uma decisão sentimental, implica uma preferência espacial de pares opostos: em cima/embaixo, subir/descer, aprisionamento/liberdade:

O que lhe importava o resto, contanto que se fosse, que abandonasse aquele barracão frio e longínquo? Noutro lugar qualquer esqueceria a sua vida e os dias de insuportável desalento que arrastara ali. Odiava aquela casa como um condenado odeia a prisão.

⁹⁶ Uma personagem que vive isolada no alto do morro, pois não trabalha para não ter de pagar aluguel. De fisionomia rude e masculinizada, Teresa acolhe José Gabriel que estava à beira da morte. Mas, em troca, passa a tratá-lo como uma espécie de prisioneiro de seu amor. Preso a ela e, sobretudo, às imagens infernais da casa, ele não consegue fugir.

Aquelas paredes, que ele conhecia tão bem, formando aquele cubículo no qual ele sofrera tantas horas de desespero, seguiam a lembrança da vida passada, como um fantasma sempre pronto a acordar a desgraça presente. Naquele lado as casas ruíam sempre, e ele queria partir para onde pudesse fincar os esteios firmes da sua. Onde não ventasse e não chovesse. Onde houvesse amor e tranquilidade. (CARDOSO, 2007, p. 220)

A opção de ir com Rosa e abandonar Teresa-Homem parece estar pautada muito mais por uma questão topográfica que amorosa, a considerar os argumentos apresentados pelo personagem: “não lhe importava o resto, contanto que se fosse, que abandonasse aquele barracão frio e longínquo”; “odiava aquela casa como um condenado odeia a prisão”; “o cubículo no qual sofrera tantas horas de desespero”. Há, com efeito, algo de misterioso e perturbador na moradia, circunscrito unicamente à vivência de José Gabriel, que se coloca sempre na condição de prisioneiro: “Mas eu hei de lembrar sempre... estas paredes... Quem aqui passou não esquece mais”. Intrigada, a proprietária pergunta: “Que é que tem nestas paredes? De que é que não esquece?” (CARDOSO, 2007, p. 222). Questionamentos para os quais nem Teresa, nem o leitor têm resposta, pois parece existir algo da experiência íntima de José Gabriel que ele não pode, ou não consegue traduzir em palavras. Da sua agonia de prisioneiro resta ao leitor apenas o termo *inferno* e o silêncio angustiante das reticências: “lembrar sempre.... estas paredes...”.⁹⁷

Aparentemente conformada com a perda da pessoa amada, a quem ela acolhera “como um caco”, Teresa se coloca de costas, no fundo da habitação, em completa calma: “Pode ir, Zé, não incomodo não. Fico no meu burro. Então adeus... Passe bem.” (CARDOSO, 2007, p. 222). No entanto, assim que a porta se abriu para os amantes saírem, ela “atirou-se ao operário e cravou-lhe uma faca nas costas. O cabo chegou a se inclinar”. Apesar de compreender o que ocorria, José Gabriel se esforçava para fugir não da assassina, mas sim da casa que tanto o atormentava. Não queria morrer naquele lugar que considerava seu inferno. O operário deu mais alguns passos, olhou para a antiga amante “de um modo indefinível, rolou e caiu. Devagar, sua cabeça afundou-se na lama do Salgueiro. Rosa, já sob a chuva, encontrou o rosto congestionado de Teresa. Soltou um grito tremendo, procurando fugir.” (CARDOSO, 2007, p. 222). Enquanto uma amante gritava de desespero, a outra aproveitou a ocasião e desapareceu, protegida pela escuridão da noite, no mato (espaço desconhecido).

Ali, dividido no limiar, corpo do lado de fora e cabeça encostada no batente, José Gabriel contempla, agonizando, o cenário que tanto o aterrorizava. Nas trevas tumultuadas, o barraco vazio parece aguardar o instante exato de abrigar o corpo que momentos antes estava vivo. O

⁹⁷ A leitura se torna muito mais interessante após conhecermos a configuração de *Crônica da casa assassinada*, romance em que imperam os segredos e as experiências íntimas.

barracão retangular, estreito e escuro, localizado no alto do morro, remete diretamente à imagem de um túmulo, semelhante ao de Vicente (enfeitado de santos, velas e flores) e à imagem da “caixa de sapatos”, que surge no caminho de Geraldo, onde Timóteo provavelmente morrerá solitário.

Em vista do trágico evento, Rosa grita por Geraldo, que se encontrava na casa de Vicente. Ao chegar, ele encontra o pai caído. Diante da situação, o filho decide levá-lo para dentro do barraco, pois chovia forte. Nesse momento de agonia, pela última vez, os olhos do operário contemplaram “o cenário escuro do seu inferno.” (CARDOSO, 2007, p. 223). Instantes depois, morto o pai, Geraldo o arrastou mais para dentro da moradia, fechou a porta, mas sentiu medo, quando se lembrou de que estava sozinho com um cadáver no escuro (Rosa já havia partido). Então tateou e, junto à caixa de fósforos, encontrou um coto de vela, acendeu-o, e “a luz vacilante derramou-se sobre o casebre miserável”. Olhou em torno de si cheio de angústia. “Partia de todas aquelas coisas um cheiro estranho, a mofo e a morte.” (CARDOSO, 2007, p. 226). Não seria esta uma figuração do interior de um sepulcro? Ou mais precisamente a metonímia (odor pelo futuro corpo que se decomporá em um espaço fechado, pequeno e escuro?

11. A LUZ NO SUBSOLO: dos mocambos aos casarões

Dentre os espaços imaginários que compõem o conjunto da obra de Cardoso, as construções de *A luz no subsolo* ocupam um lugar de destaque. Nesse terceiro livro, as cafuas insalubres e os barracos miseráveis dão lugar aos velhos e decadentes casarões assobradados característicos do interior de Minas. Para além da evidente mudança arquitetônica, o aparecimento desses grandes edifícios denuncia também um ponto de inflexão na obra do autor: a consolidação de espaços privados. Aquilo que aparecia apenas de forma incipiente, nos dois primeiros livros, encontrará aqui sua forma definitiva. As divisões internas da casa em cômodos, separados por portas e trancados à chave, possibilitará o completo isolamento dos personagens em ambientes de intimidade.

Provavelmente, por isso, a partir desse romance, haja também uma redistribuição do espaço externo, que coloca como centro da narrativa não mais as áreas coletivas, como ocorria com a cidade de Pirapora e o morro do Salgueiro, mas sim uma única propriedade⁹⁸. Localizado nas mediações de Curvelo, o casarão dos protagonistas abrigará também as principais ações narrativas. O que isso significa em termos de uma geografia literária? Primeiro, que houve uma cisão entre cidade/campo. Segundo, a redistribuição nesses dois polos (rural/urbano) parece se dar em consequência de um evento social que demarca um dos pilares da história: o casamento⁹⁹ de Madalena e Pedro¹⁰⁰. Essa aliança também irá ligá-los de modo profundo ao espaço do velho

⁹⁸ Pensando nessa disposição, é interessante observar que ela retornará em *Crônica da casa assassinada*, mas também não deixa de ordenar os espaços em *Dias perdidos*. Ainda que, em 1943, a casa se localize dentro dos domínios urbanos, não é a cidade que está em primeiro plano, e sim a pequena moradia de Clara. É a partir dela que se traça o mapa por onde circulam os personagens: a rua, a farmácia, a praça, a igreja, o prostíbulo, os arredores de Vila Velha, e, mais afastadas, as cidades e fazendas pelas quais Jaques se aventura. Tudo isso só ganha sentido em relação à pequena casa de Clara, ela é o ponto de referência de partida e regresso. Já em 1959, o autor retoma um esquema muito próximo ao de *A luz no subsolo*: o velho casarão dos Meneses atua como núcleo da narrativa, enquanto Queimados, Mercê, Rio da Espera e, sobretudo, Vila Velha e Rio de Janeiro, respondem pelo papel secundário.

⁹⁹ Aliás, cabe ressaltar que, nos dois próximos romances, o casamento também será um fator relevante para narrativa. Em *Dias perdidos*, o matrimônio, que une Jaques e Clara, também os aprisiona a uma pequena casa de subúrbio. Em *Crônica da casa assassinada*, enquanto o matrimônio de Demétrio com Ana traz estabilidade aos Meneses, a união de Valdo com Nina, ao contrário, não deixa de remeter à de Rosa com José Gabriel. Lembremos que, em *Salgueiro*, Rosa chega rompendo com os frágeis laços familiares, fazendo com que todos se dispersem pelo morro.

¹⁰⁰ Pedro vive trancado em casa, ou se embriagando na companhia de Bernardo. Despreza a esposa e se dedica a escrever um livro que não sabe direito do que se trata: crítica ficção, ensaio. Era professor, mas fora demitido, sob alegação de incitar os alunos à transgressão. Um deles haveria decepado a orelha do pai e fugido. Tem uma infância nebulosa que envolve, segundo ele, a morte de Isabel, a qual também era amiga de Madalena. Uma menina misteriosa que vivia se escondendo debaixo da escada de sua casa para chorar. Na infância, Pedro teria mantido um relacionamento de amor/ódio com essa figura, cuja imagem, depois de adulto, ele tentara reencontrar em outras mulheres. Talvez isso o leve a perseguir Maria, prima de Madalena, e a violentar e engravidar Emanuela (ambas empregadas). Esta última, ainda muito jovem, ao se dar conta da tragédia que lhe passara enlouquece. Pedro também tenta assassinar a esposa com a ajuda da mãe, mas fracassa. Diante de tanta violência e um desprezo crescente, Madalena chega às últimas consequências e o assassina por envenenamento. Certo de que iria morrer, ele sai de dentro de casa e se encaminha ao jardim onde, minutos antes, havia deixado Bernardo. Este, por sua vez,

edifício. O deslocamento geográfico que se produz a partir desse enlace se torna, assim, fundamental para a construção do texto literário (saída da cidade em direção ao campo – lugar de isolamento), uma vez que os protagonistas se recolhem em um ambiente sombrio, com uma atmosfera densa e carregada de maus augúrios. A configuração desse espaço, sem dúvida, favorecerá aquilo que Bosi (2006, p. 44, grifo nosso) chama de “*sondagem interior* que lograria dar [ao livro] uma rara densidade poética.”

A Curvelo, geográfica e fisicamente situada na região central do estado de Minas Gerais, transfigurada para o texto literário, passa a funcionar como local secundário. Nela se destacam o casarão de Camila¹⁰¹, um café de arquitetura estranha e algumas outras áreas sem muita relevância para o enredo. A partir do velho casarão, vão se ordenar os outros lugares que fazem parte do desenvolvimento do relato, os quais podem ser representados em um mapa imaginário, na forma de um gráfico semiconcêntrico, em vista dos dados que o texto fornece.

Ordenados em torno desse centro, encontrar-se-iam, em ordem crescente, no primeiro anel, os elementos que pertencem ao jardim: o barracão, as alamedas, velhos muros, os canteiros de girassóis, por onde Madalena gosta de passear à noite; no segundo, um pouco mais afastado, ficariam as estradas, que se bifurcariam a partir da alameda principal, cercada de bambuzais.

Cabe lembrar que as estradas têm a função de interconectar os principais espaços do romance. Elas levam tanto à cidade quanto às casas da vizinhança. Há também um córrego (por onde Madalena costuma passar, quando caminha ao redor de sua própria residência), o qual se encontra próximo de um pequeno agrupamento de casas de pobres agricultores, às vezes visitadas pela protagonista em seus passeios. Aliás, é pelos deslocamentos de Madalena, a pé ou de charrete, que a maior parte do espaço romanescos é demarcado,

ou apresentado ao leitor¹⁰². Em um terceiro círculo, supomos se localizar a casa de Emanuela, a jovem que chega para substituir Maria, após esta ir embora. Por último, mais distante,

havia procurado Pedro após estrangular Angélica. O livro termina com os dois abraçados Pedro morto e Bernardo talvez, pois havia sido desfigurado por Angélica, que o atacara com um caco de vidro.

¹⁰¹ Representante de uma classe social decadente, Camila costura para sobreviver e passa a vida se bebendo.

¹⁰² Função dos deslocamentos, diferente do *cronotopo* do encontro que ocorre duas vezes: uma quando Madalena atropela Angélica com sua charrete, outra na entrada da cidade quando chega levando Angélica e encontra Bernardo.

estariam: a entrada da cidade (ponto estratégico para a narrativa); a casa de Camila¹⁰³, em cujo jardim se encontra um sótão em ruínas; as ruas; as casas de Curvelo; o café, ou seja, a cidade.

De uma perspectiva mais aproximada sobre o espaço do casarão, nota-se que, do lado de fora, o lugar está cercado por um jardim com alamedas sombrias, nas quais a luz do sol quase nunca chega; próximas da construção, existem grandes e velhas árvores e canteiros de girassóis, cenário de eventos noturnos da protagonista. Esse ambiente dá à morada um aspecto ameaçador. Se o lado de fora o lugar evoca uma atmosfera lúgubre, o de dentro, por sua vez, não seria diferente, pois ele está configurado como uma extensão ou um prolongamento do exterior. Lembrando uma tumba, o interior do casarão é descrito como um local penumbroso e abismal. A casa fica permanentemente fechada e protegida da luz do sol por pesadas cortinas. O silêncio, os odores e a própria condição de enclausuramento dos moradores contribuem para criar a atmosfera tumular. Como bem percebe o narrador, ao relatar as impressões de Madalena diante do jardim florido: “Parada no alto da escada, tendo diante de si o jardim aberto, sentia uma amplidão a que não estava habituada – e aspirava com força, desejando talvez que aquele ar saturado de essências penetrasse na sua alma, encerrada na umidade dos dias sombrios e amargos.” (CARDOSO, 2003, p. 190).

A residência do tipo assobradada se divide em dois espaços principais, o superior e o inferior. Há ainda um subespaço, um depósito que, posteriormente, abrigará Emanuela. Uma escada permite o acesso, pelo jardim, ao interior do primeiro piso – composto por sala, escritório e, provavelmente, cozinha e banheiro¹⁰⁴ – dentro do qual, existe outra escada que liga à primeira sala uma segunda, na parte superior, onde estão também os quartos e o terraço no qual Madalena, apreciando o jardim, às vezes espera por Pedro. O pequeno porão que Emanuela, converterá em quarto, tem acesso apenas pelo lado de fora. A menina insiste em morar ali, pois, de acordo com seus dizeres, queria ficar próxima das plantas, sobretudo de um jasmineiro que crescia agarrado à parede.

Não se pode negar que, de modo incipiente, a sala e o quarto já figuravam nos dois primeiros romances de Cardoso. Todavia, no contexto social¹⁰⁵ em que apareciam, eles só

¹⁰³ A casa da mãe de Madalena segue o mesmo padrão arquitetônico do casarão da filha, típico da aristocracia rural arruinada. É uma grande habitação assobradada, mas já bastante desmantelada pelo tempo, com velhos móveis e objetos degradados. Na área adjacente, além do jardim descuidado, a casa de Camila possui uma pequena edificação, denominada sótão pelo narrador. O lugar, que servia de abrigo a antigos capatazes de fazenda, é adjetivado como um pardieiro. Bernardo, ex-marido de Cira, única irmã de Madalena, passa a ocupar essa edificação, depois de se separar de sua esposa, a qual vive prometendo ir embora de Curvelo.

¹⁰⁴ Ainda que esses dois últimos cômodos não sejam explicitamente citados, eles ficam sugeridos pela configuração da casa e pelo contexto do romance.

¹⁰⁵ Peter Brown, em “Antiguidade tardia” (1990, p. 307), assevera que “o espaço doméstico não se organiza em função de uma lógica decorrente de necessidades privadas tidas como autônomas, mas é em si mesmo um produto

poderiam desempenhar, como apontamos, um esboço de privacidade, fator que deve ser considerado, para se entender o funcionamento do espaço nos livros posteriores¹⁰⁶. Em *Maleita*, vale recordar, as casas dos caboclos eram feitas com folhas de palmeira, mesmo a de adobe, ocupada por Joaquim, está dividida, internamente, apenas por um tecido grosseiro: “[...] aquela casa nua com paredes de ‘americano’ [...]” (CARDOSO, 2005, p. 17). Em *Salgueiro*, por exemplo, observa-se que a casa dos protagonistas: “[...] se compunha de uma sala e um quarto pequeno [sem porta], onde Geraldo dormia no único catre da família.” (CARDOSO, 2007, p. 27).

Quando passamos para o contexto de *A luz no subsolo*, esses espaços, notadamente, recebem outra configuração. Se partimos de uma ancoragem social, os casarões assobradados retratam um segmento muito diferente do que víamos nos romances anteriores. Herdeiros, em muitos aspectos, das casas que surgem com a ascensão da burguesia¹⁰⁷, os casarões dessa classe aristocrata falida, que se espalha pelo interior de Minas, aparecem tanto no terceiro quanto no quinto e no sexto romances de Cardoso. Em *A luz no subsolo*, por exemplo, podemos encontrar cenas que definem de modo bastante claro a diferença, com relação a *Maleita* e *Salgueiro*. Recordemos, por exemplo, o momento em que Madalena se tranca para se proteger da sogra que tentara assassiná-la: “Entretanto, permaneceria trancada naquele quarto até que as coisas se resolvessem. Era singular, apesar de tudo, o encanto que havia naquele refúgio... Lembrava-se de que estava encerrada em um quarto, separada de todos e que ninguém poderia penetrar nesse quarto.” (CARDOSO, 2003, p. 239).

Segundo Barthes, ao falar da casa burguesa com a qual essas moradas mantêm certo grau de semelhança, trata-se de um “espaço de segurança no qual nenhuma intrusão de vizinho é tolerada. Cada sujeito é dominante de seu espaço”. Daí o semiólogo extrai a noção de que: o espaço privado é territorial. Aspectos facilmente observáveis em *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*. No mesmo tópico, Barthes dará uma explicação sobre a noção de território. Diferente do espaço ele “não é apenas defendido, é também assinalado (o hipopótamo marca seu território com excrementos). Daí, duas funções da clausura: de proteção, de definição.”

social.” Ainda que nossa abordagem não tenha como propósito primeiro um debate sobre os aspectos sociais que envolvem o espaço em Cardoso, esse componente é considerado como um ponto de apoio ao longo da leitura.

¹⁰⁶ Ao se referir ao advento do quarto como lugar modulado segundo uma ordem inteiramente privada, Yvon Thebert diria, retomando A. Cobim, primeiro que se trata de um “espaço de intimidade construído como um abismo no centro da esfera doméstica”. (THEBERT, 1990, p. 365).

¹⁰⁷ Segundo Charles de la Roncière (1990, p. 184) “[...] as exigências crescem com a riqueza. Para armazenar sua parte de parceria e suas provisões, as pessoas abastadas arrumavam vastos espaços livres: um celeiro, abóbodas (salas abobadas do andar térreo, utilizadas como adega ou como depósito), um lenheiro, estrebarias, gabinetes e cubículos diversos, conseguidos à custa dos patamares e dos corredores, sem negligenciar, evidentemente, as peças específicas da vida privada, as salas e os quartos aos quais acrescentaram, nos meios realmente ricos [leia-se burguesia] e, sobretudo, a partir do século XV, as entradas, as antecâmaras, a sala de armas, o *studio* etc.”

(BARHTES, 2013, p. 112-113). Dentro dessa perspectiva, a casa passa a ser sobredeterminada por microterritórios internos (individualizados), sobretudo o quarto (lugar de clausura e de segredo). Cada indivíduo pode ter o seu, o que implica em uma segunda divisão dentro do *locus* privado (casa). Nesses microterritórios demarcados, só se entra com a autorização concedida. Mesmo assim, é quase um afronte invadir o território do outro.

Com o aparecimento das portas e das chaves, o quarto passa a pertencer a outra categoria semântico-simbólica. Segundo Barthes (2013, p. 64), quando esses espaços ganham autonomia do restante da casa, eles se tornam lugares onde é possível constituir “um ritmo particular de vida”, um *idiorrítmo*. Em seu quarto, Madalena mesmo trancada ganha certa liberdade em relação aos seus perseguidores (o quarto a protege). Conforme o desprezo de Pedro por ela vai aumentando, os lugares pelos quais eles circulam, na casa e no texto, vão se tornando cada vez mais diferentes (territórios). Madalena se fecha¹⁰⁸, saindo apenas à noite, para se deleitar no jardim e, durante o dia, para visitar sua mãe, na cidade, ou raramente a passear em torno da propriedade. Já Pedro, se está em casa, encerra-se na sala, ou no escritório. Quando vai para cidade, geralmente, dirige-se ao café e volta embriagado, para desespero da esposa. A casa grande permite *idiorrítmos* diferentes e particulares. Um casamento em que os amantes se separaram. Notadamente não frequentam os mesmos espaços da moradia, sobretudo, o quarto. Que se converte em local de solidão.

Seria quase impossível configurar semelhante arranjo nos dois primeiros romances. Em *Maleita*, a própria noção de intimidade ainda é algo incipiente para os caboclos, acostumados a práticas sociais de ordem mais coletivas; em *Salgueiro*, os interiores das casas não possuíam espaços autônomos, a intimidade era devastada diante dos olhares curiosos dos habitantes do mesmo grupo familiar. Ali o espaço interior não comportava a ideia de privacidade e segredo, por isso, talvez tenha sido tão fácil desestruturar a família, o ritmo era do coletivo imposto por uma força externa. Nesse sentido, o fechamento possibilita uma ligação maior do morador com a casa, fator indispensável para fortalecer os laços de afetividade entre ambos.

A nova disposição espacial de *A luz no subsolo* repercute no modo do habitante se relacionar com o ambiente. Um bom exemplo desse novo regime aparece na cena em que Madalena ensaia abandonar sua casa e deixar o marido. Primeiramente, ela se surpreende com o que diz tão espontaneamente: “a casa ia ficar só... é preciso que eu parta...’ Que estranha

¹⁰⁸ Ainda para Roncière, o quarto, por ser um lugar privado, estaria destinado a “usos mais humanos”. Em primeira instância, ele seria o “lugar dos sentimentos e do segredo”, aspecto percebido e “valorizado pelos narradores”. Enredado em uma “atmosfera sentimental”, o quarto sublinharia a ausência do marido e poderia fazer “as vezes de capela”. O quarto de Madalena segue uma configuração semelhante a essa. Encerrada em sua casa, ela fará dele não apenas seu espaço de segredo, mas uma espécie de confessionário de suas penas.

angústia havia naquela ideia de que a casa ia ficar sozinha? Madalena levantou-se e percorreu com o olhar o quarto em desordem. Mesa, poltronas, quadros – que pungente afinidade os tinha feito uma parte do seu sofrimento?” (CARDOSO, 2007, p. 264-265).

O movimento gradativo da morada (amplo) para o quarto (exíguo) eleva a angústia advinda da percepção de que “todas as coisas [da casa] estavam impregnadas” do corpo da própria moradora. Por isso, para ela, torna-se tão difícil abandoná-las, pois o lugar, habitado durante anos, já projeta sua própria imagem: “Foi até a poltrona, encostada no canto, onde a sombra era mais densa. [...] parecia distinguir a sua forma impressa no couro macio.” (CARDOSO, 2007, p. 264-265). Há aqui uma espécie de simbiose em que espaço e morador se fundem, passando a ser uma única coisa. Não se fala da propriedade de modo geral, mas, metonimicamente, dos detalhes que a compõem. Em uma espécie de nuance, o foco narrativo recai primeiro sobre o espaço de intimidade, depois sobre os móveis e, por último, ressalta o ambiente de penumbra. A reunião desses componentes é responsável por estabelecer os laços afetivos da moradora com seu quarto e despertar nela o sentimento de angústia.

Pelo olhar da protagonista, pode-se observar o deslocamento que permite ao móvel focalizado assumir uma dupla significação. A primeira de ordem prática (poltrona = sentar); a segunda de ordem simbólica (poltrona = molde em baixo relevo do corpo de Madalena, valor afetivo). Como lembra Jean Baudrillard, ao tratar das relações entre os seres e o meio ambiente em que vivem, o “valor afetivo”, pode ser entendido como “Aquilo que faz a profundidade das casas de infância, sua pregnância na lembrança, é evidentemente esta estrutura complexa de interioridade onde os objetos despenteiam diante de nossos olhos os limites de uma configuração simbólica chamada residência” (BAUDRILLARD, 2008, p. 22). Na opinião do filósofo, esse processo de simbolização é essencial para que se estabeleçam os vínculos entre o habitante e a morada, tal como ocorre com frequência ao longo do romance.

Não admira, portanto, a função desses “valores afetivos” ser justamente a de vincular o morador ao espaço, impedindo que ele o abandone, mesmo diante de situações adversas. Ainda que isso já aparecesse nos dois primeiros livros, ali, a força atrativa se ligava, sobretudo, ao ambiente externo (cidade e morro). No caso dos personagens de *A luz no subsolo* e dos livros subsequentes, o apego recai, mais especificamente, sobre a casa e suas partes internas. Nesse sentido, ela pode atuar, em determinados momentos, como um mecanismo de atração (força centrípeta), impedindo os moradores de deixarem o espaço trágico, apesar das dificuldades ali enfrentadas cotidianamente. O valor afetivo, talvez, cumpra essa função de criar vínculos entre morador/morada, de estabelecer laços de intimidade com o lugar, tal como fica explicitado desde o início do romance.

12. De uma geografia imaginária a um espaço trágico

Inesperadamente, uma relação inquietante nos salta aos olhos. Iniciamos a leitura do romance e uma narradora anônima com “o braço apoiado à parede”, tomada de um crescente sentimento de angústia, começa a relatar o fim de sua relação, não com um personagem, como era de se esperar, mas com um lugar. A mulher se mostra perturbada por um misto de sensações de “desânimo, ansiedade, terror”. O motivo? Ter de abandonar o casarão de sua prima, onde residia há algum tempo. Para ela, “o rompimento com todos aqueles pequenos laços criados com o ambiente transformava-se num sofrimento agudo. Como outras, como tantas tinham surgido e se apegado à sua vida para desaparecer depois, aquela casa desapareceria também.” (CARDOSO, 2003, p. 09-10).

Pelo que percebemos, deixar a moradia se revela como algo aterrador para personagem, pois, ao partir, ela tende a se tornar um ser sem local no mundo: “oh! Abandonar para sempre o lugar onde fui tão feliz! Não serei, durante a minha vida, mais do que a prima pobre, alguém sempre em trânsito de casa para casa?” (CARDOSO, 2003, p. 10). Nesse contexto, abandonar a morada, significa assumir um destino errante, de alguém que não teve nem nunca terá seu um lar.

Conforme assevera Georges Poulet, em *O espaço proustiano* (1992, p. 19), “O ser privado de lugar encontra-se sem universo, sem lar, sem eira nem beira. Não está, por assim dizer, em parte alguma, ou, antes, está em qualquer lugar, como destroços flutuando no vazio do espaço”. Ora, não seria esta exatamente a sensação que Maria demonstra sentir, ao ter de abandonar o casarão? Ao deixar o local onde vivia, a prima de Madalena se desloca para um tempo/espaço desconhecido do leitor (um lugar perdido no interior de Minas). Esse gesto trágico a retira dos domínios da ficção e, conseqüentemente, apaga seu nome. Por isso, nada mais saberemos sobre a personagem.

Ao iniciar a narrativa com uma mulher anônima, que em breve perderá seu lugar, tanto na casa quanto no texto, Cardoso dá ênfase a um aspecto importante para a configuração do romance: a relação entre o morador e a casa (valor afetivo) que se repetirá ao longo do relato com outros moradores, sobretudo, com Madalena.

Importante observar que, para além de revelar seus sentimentos íntimos, o olhar perscrutador de Maria também vai apontar para o estado de conservação do antigo edifício. É através de sua visão aguda que, de súbito, o prédio se revela análogo a todos os outros, ou seja, suscetível à destruição. Esse é um ponto essencial da configuração ficcional do velho casarão,

o qual, apesar de estar fundamentado na noção de fortaleza¹⁰⁹, também se mostra sujeito à ação destruidora do tempo. Nesse sentido, a proposição fundamental poderia ser: em Cardoso, toda construção, por mais bem edificada que tenha sido, está sujeita à ruína, seja ela veloz (cafuas e barracões), ou lenta (casas e casarões). Esse aspecto retoma e reforça uma das tópicas da obra do autor: a casa submetida à ação do tempo. A constante da ruína que atinge a edificação também contamina, metonimicamente, a relação dos protagonistas, ou vice-versa, a exemplo do casamento, fundamentado em fingimentos, que, sucessivamente, vai desmoronando, até ser destruído por completo, restando apenas a velha morada vazia e decadente, como uma espécie de túmulo daqueles que a habitaram. Essa casa burguesa, como lembra Barthes (2013, p. 119), com sua “grande porta de entrada sempre fechada à chave” que Cardoso entra para perscrutar os espaços de intimidade, seus recantos sombrios, sua fachada de aparências.

Na descrição que faz da residência, Maria trabalha com um jogo de contrastes que prenuncia uma certa angústia no ambiente. Logo ao acordar, ela sai para conversar com Madalena e dar a notícia de que iria partir. Nesse momento, ela olha para o exuberante jardim e, segundo o narrador, pensa: “É que nunca a manhã lhe parecera tão bela, com o sol que ia crescendo sobre as flores, sobre as ramas das árvores, sobre as trepadeiras carregadas de cachos [...]”. Entretanto, com certa acuidade, Maria parece perceber que algo estranho se interpôs entre ela e a beleza imaginada: “as trepadeiras carregadas de cachos se agarravam nas paredes *brutas* do *velho* casarão”. O termo “brutas” pode determinar o tipo de material com o qual as paredes foram construídas (pedras ou adobes), ou o efeito do tempo que havia danificado exteriormente o revestimento. Quando associado ao adjetivo “velho”, a sentença não deixa dúvidas: aquilo que se interpunha semanticamente, reflete-se também no plano sintático. Contrariando a expectativa criada no primeiro instante, a segunda sentença se inicia justamente com uma ideia de adversidade:

Apesar de tudo, era uma beleza amargurada – os galhos pareciam se inclinar ao peso de algum sofrimento e a luz que se tornava mais intensa descobria quase violentamente as paredes cobertas de bolos e ranhuras, a caliça roída, a cumeeira partida onde os passarinhos se aninhavam. Maria sentia, em tudo que a cercava, uma cruel correspondência com o seu espírito. [...] Os seus passos se tornavam mais pesados e tudo parecia prendê-la ao solo, um grande e desesperado apelo. Em torno, os objetos inanimados adquiriam uma vida intensa, sangrando num doloroso esforço para acordar na sua alma a lembrança que ela procurava sufocar.” (CARDOSO, 2003, p. 13-14, grifo nosso).

¹⁰⁹ O termo é usado por Gilberto Freyre para diferenciar a casa-grande das habitações primitivas, marcadas pela ideia de precariedade. Na visão do autor, os casarões seriam a representação do “sólido, rijo, fixo a ponto de ter por vezes desempenhado função de fortaleza e o [mocambo apareceria como símbolo do] precário, móvel transitório, por vezes itinerante, seguindo ou acompanhando as aventuras dos homens andejos” (FREYRE, 1971, p. 37).

Nota-se que a sequência, iniciada com “uma bela manha de sol e flores”, inverte-se e termina com a constatação de “uma cruel correspondência” entre o estado de espírito da personagem e o estado de degradação que começa a atingir o casarão. Ao que parece, na percepção do narrador, isso se daria pela ação do tempo sobre o corpo da moradora e o espaço habitado¹¹⁰. Todavia, a correspondência, ao invés de afastá-la, faz com que se apegue ainda mais ao lugar: “Os seus passos se tornavam mais pesados e tudo parecia prendê-la ao solo, um grande e desesperado apelo.” Com efeito, a percepção dos primeiros sinais da ruína produz em Maria um certo desespero, pois não deixa de evocar a ideia de decadência, por meio de uma relação especular, a qual traz à tona o seu próprio envelhecimento e o caminho para morte. Entre ela e o casarão, havia, como ressalta em sua fala, “uma cruel correspondência”.

Esse expediente, relativamente comum em Cardoso, que começa apresentando uma cena espacial calma, tranquila e bela, para, em seguida, interrompê-la brutalmente por algum sentimento, percepção ou acontecimento voraz, lembra uma das concepções de espaço de Georges Bataille (2018, p. 166): “O espaço pode se tornar um peixe [de rapina] que come outro.” Há sem dúvida nessa simples proposição uma violência sem limites que Didi-Huberman (2015, p. 98) interpreta por *predação*, como se o próprio espaço [não os personagens] estivesse em um estado de agonia e de angústia, precipitando-se em um grito de medo. Uma espacialidade atacada. Imagem similar ao que ocorre com a visão de Maria, em que o ritmo da prosa (a imagem de um dia tão belo) é rompido repentinamente pela presença da degradação, da ruína, da consumação e da morte.

Em vista disso, é interessante observar no excerto o modo como o estado de conservação do prédio se revela à personagem: “violentamente”. A impressão que se tem é de que, até então, nem ela nem ninguém os tinha notado. Dessa maneira, a imagem do edifício envelhecido é algo

¹¹⁰ Em *A estética da criação verbal*, ao falar do tempo/espaço na obra de Goethe, Bakhtin começa seu texto destacando que um modo de se “ver o tempo no espaço” seria a “capacidade de se ler indícios do curso do tempo em tudo, começando pela natureza [...]”. Para o filósofo, “o movimento do sol, das estrelas, o canto dos galos, as estações do ano”, entre outros, constituiriam, correlacionados com a vida, conforme se sabe, o “tempo cíclico”. Essa leitura, permitiria “perceber o espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação [ou deformação no caso de Lúcio Cardoso], como acontecimento [...]” (BAKHTIN, 2006, p. 225). A relevância do pensamento do filósofo russo se dá justamente nesse ponto, quando ele entende o espaço do ponto de vista do *inacabado* ou de um *acontecimento* narrativo. Se observarmos o movimento executado por Maria, encontramos uma similaridade com a proposta apresentada. É pela observação do tempo (sol da manhã, flores da estação, momento da partida) que ela percebe, repentinamente, as marcas do tempo atuando sobre o espaço e o corpo. Nesse sentido, objetos, personagens, construções se tornam “acontecimentos” sujeitos a um processo *continuum* de degradação. Tal qual um elemento operativo, o tempo se manifesta, por exemplo, no florescimento e morte das plantas do jardim de Madalena, no envelhecimento dos personagens, na aproximação da morte de Camila, no dismantelamento dos móveis, objetos e construções. Mas, se o tempo, que corrompe os personagens e suas habitações é cíclico, o da narrativa destoa ao iniciar o texto *in medias res*, ou entrecortar o relato com cenas passadas, devaneios e reminiscências.

a violentar não apenas o olhar da personagem, mas também “seu espírito”. Talvez porque fosse partir para sempre, o espaço e as coisas ganhassem, subitamente, um outro aspecto. Note-se a violência que surpreende Maria é está concentrada no espaço. De início encoberta pela beleza do jardim, pelos silêncios, pelas palavras que não são ditas, de repente, revela-se em imagens cruéis e angustiantes.

Já em seus últimos laivos de juventude, ela se vê obrigada a deixar rapidamente a casa com a qual havia estabelecido vínculos intensos, porque também fora atingida pela força do olhar de Pedro. Motivo de seu constrangimento perante a prima e, conseqüentemente, de sua partida. Ao abandonar o velho casarão, seu destino seria, ao mesmo tempo, prosaico e trágico, uma vez determinado seu retorno a uma cidadezinha do interior, ficaria ali esquecida, condenada à velhice e a uma morte solitária.

A intimidade, responsável por unir Maria ao ambiente, fará com que ela seja a primeira a descrever as más condições da residência, que já não parece ser como era antes. Mas, ao cruzar a principal alameda, pouco depois de receber a notícia da partida de sua prima, Madalena relembra por que alimentava uma certa angústia em relação à propriedade. No passado, ela tentara persuadir o marido a empreender uma grande mudança no local, movida por um sentimento de ódio a uma sombria alameda de bambus. Conforme declara: “odiava aquele trecho escuro do jardim, onde a claridade não se escoava senão furtivamente”. Certa vez, “sentada à sombra fria da folhagem [do bambual], falara ao marido em mandar cortar tudo aquilo, transformar o jardim, a casa, arrancar-lhe aquele aspecto hostil e envelhecido” (CARDOSO, 2003, p. 24). Pedro, obviamente, discorda, e tudo continua como estava. Ao menos aparentemente, pois, de um modo ou de outro, o tempo parece agir sempre em função da degradação. Apesar de estar localizada em um momento posterior no texto, a observação de Madalena é cronologicamente anterior à de Maria, em vista de o tempo no romance não ser integralmente linear.

Em uma relação comparativa, existe uma tênue diferença entre as falas de Madalena e Maria. Enquanto esta nota problemas que, a longo prazo, poderiam comprometer a estrutura do prédio, pois demonstram a necessidade de reparos e reformas, aquela percebe apenas algo da ordem da superficialidade: “aspecto hostil e envelhecido”. Nessa visão, haveria uma constante da ruína a trabalhar de modo sub-reptício, suavizada pela ideia de um estado desagradável, passível de ser substituído por outro, mais alegre e jovial.

A ruína que atinge as construções de *Maleita*, retorna, de diferentes modos, solapando não só as casas, no romance, mas também seus moradores. Aspecto que aponta para a hipótese de existirem constantes comuns independente da configuração das construções. De modo geral,

todo ambiente ficcional dos romances do autor parece estar contaminado por uma espécie de componente corrosivo, que evoca um tempo, ou um certo *sentimento da ruína*¹¹¹. Esse elemento pode se manifestar como varíola que arruína a cidade de Pirapora (em *Maleita*), as tempestades que fazem ruir os barracos (em *Salgueiro*), o tempo atuando sobre o espaço nos casarões¹¹² (em *A luz no subsolo*).

Ora, um romance que começa como uma espécie de canto de lamento a uma casa, cuja função será de centro em torno do qual os demais lugares do enredo se organizarão, não estaria indicando algo além de um simples recurso narrativo?

Certamente, Mario Carelli tenha sido um dos primeiros a perceber o valor do espaço, na constituição do enredo, e a mudança em relação aos dois livros anteriores. Em seu pequeno, mas consistente ensaio, ele aponta as potencialidades dessa dimensão para o estudo romance. Para o crítico, *A luz no subsolo* remeteria a uma prefiguração longínqua de *Crônica da casa assassinada*, entre outros aspectos, por criar uma “geografia imaginária e simbólica”¹¹³ com a casa decadente, infernal, o jardim e as transgressões que ali ocorrem.

Como nos dois primeiros livros Cardoso havia explorado uma arquitetura de origem mais primitiva¹¹⁴, estruturas arquitetônicas mais complexas vão surgir pela primeira vez em *A luz no subsolo*. Um conjunto de acontecimentos irá fazer com que esses espaços circunscrevam uma espécie de topografia do trágico. Fora desse pequeno território que delimita a área de atuação, os personagens são condenados, tal como Maria, ao desaparecimento. Não há morte nem vida. O espaço trágico, por sua vez, geralmente, escuro, sombrio e fechado, opera em um jogo de tensões: o mesmo lugar que protege, também contribui para completar a ruína dos personagens. Talvez venha desse paradoxismo a relutância em abandoná-lo. Fora desses lugares, nada existe, o fio narrativo está cortado. Desse modo, independente de amar ou odiar, os seres se prendem ao espaço em que estão, não querem sair dali, pois sair significa seu total apagamento (empuxo centrípeto).

¹¹¹ A expressão é de Ravel Giordano Paz, usada para se referir à prosa poética de Machado de Assis que, segundo ele, estaria pautada, na chamada “segunda fase”, tanto no conteúdo, pela presença de elementos que evocam a ideia de ruína física, social, espacial, quanto na forma pela fragmentação do texto em pequenos capítulos. Algo muito similar ao que ocorre em Cardoso, se considerarmos o conjunto da sua obra.

¹¹² A expressão é do próprio autor: (CARDOSO, 2003, p. 90).

¹¹³ (CARELLI, 1988, p. 168).

¹¹⁴ Sobre os mocambos, Gilberto Freyre (1971, p. 64-65) diria que “[...] na sua simplicidade de casa toda ou quase toda de palha, de folha, ou de capim-açu, um tipo de habitação caracteristicamente primitiva”. Como as que encontramos em *Maleita*. Contudo, faz uma ressalva: “A habitação primitiva pode suceder transformar-se de arcaísmo em pós-modernismo, com materiais novos e duráveis substituindo os originais e precários e as formas características adaptando-se a situações também novas”. Com uma pequena adaptação de sentido, o preceito de mudança contido na sentença pode ser empregado para se entender a construção dos barracos de *Salgueiro*, feitos com a mesma técnica das cafuas, mas a partir de material de demolição dos antigos cortiços do centro do Rio de Janeiro.

Um dos poucos exemplos, contrários a esse apego ao lugar, nota-se na atitude de Cira, irmã de Madalena. Angustiada de viver ao lado da mãe bêbada e agonizante, de filho pequeno, por quem ela parece não sentir nenhum afeto, ela foge (força centrífuga): “saiu precipitadamente do quarto. No caminho, tomou um xale, enrolou-o no pescoço e, sem hesitar mais, ganhou a estrada. Dentro de pouco, perdia sua velha casa de vista.” (CARDOSO, 2003, p. 300). Notadamente, ao sair, é o espaço que ela perde de vista, do mesmo modo, ela também se tornará um ser perdido longe do olhar de todos. Ao abandonar o velho casarão de Camila, Cira é condenada ao total apagamento. Nada mais se fala dela. Nesse sentido, o simbólico gesto de enrolar um xale no pescoço¹¹⁵ sugere tanto sua saída de cena como sua morte, não física, mas figurada. Fora do espaço trágico, não há possibilidade de vida para o personagem, a palavra cessa. Assim, abandonar a casa também é uma forma de condenação e morte.

Como bem lembra Otávio de Faria, ao analisar a obra do autor mineiro, “Lúcio Cardoso deve ser estudado como um trágico [...] Seu mundo é o mundo da tragédia [ainda que apequenada], *ancorado no princípio da ruína*, condicionado pela existência de seres que fazem da tragédia em si e que, portanto, à tragédia não pode e até mesmo parecem não querer fugir”. Se, como afirma Faria, o mundo de Cardoso é o da tragédia, o espaço de seus romances só poderia pertencer a esse mesmo gênero. Portanto, “não estranha que nessas chácaras, nessas casas, nesses lares, tudo seja pecado e desgraça, infortúnio e morte.” (FARIA, 1996, p. 668, grifo nosso). Não apenas os personagens aparecem estar “*ancorados no princípio [ou constante] da ruína*”, mas também o próprio ambiente pelo qual eles circulam parece contaminado pelo mesmo sentimento que os aflige. O dismantelamento das construções não deixa de refletir, como bem percebe Maria, ao iniciar o romance, um “estado de espírito” dos personagens. Há uma espécie de identificação entre as habitações e seus moradores que atinge não apenas *A luz no subsolo*, mas, em maior ou menor grau, toda a obra do autor.

Nesse sentido, vale mencionar o estudo de Evelyne Patlagean que trata da conexão entre a casa e o corpo de seus ocupantes, a partir de uma potência simbólica, guardada pela própria palavra casa. Em “Bizâncio: séculos X-XI”, a historiadora parte da pesquisa de dois termos gregos, *oikos* (habitantes) e *oikia* (casa), para mostrar como eles compõem um único objeto. Claro que dentro de um domínio etimológico, cujo rigor é muito mais o da imaginação que o dos dicionários. Em seguida, para reforçar sua tese, ela retoma uma imagem da casa como a boca, proposta por Achmet¹¹⁶, em *Chave dos sonhos*. Desse modo, ela agencia uma constante

¹¹⁵ Bernardo, ex-marido de Cira, estrangula Angélica com um xale. E é perseguido pela imagem de mulheres assassinadas com um xale envolto no pescoço.

¹¹⁶ Metáfora recorrente na obra de Lúcio Cardoso.

de personificação (comum de se encontrar na obra de Cardoso), a fim de reforçar uma lembrança etimológica. É como se casa e moradores fizessem parte de uma mesma realidade única e indissolúvel:

[a casa] sempre foi designada por dois termos gregos: *oikos*, o grupo que age e reside; *oikia*, o edifício que o abriga. O *oikos* define-se, assim, ao mesmo tempo por um espaço e por um grupo e seus relacionamentos. O fecho de uma intimidade interior, separada, murada destaca-se na *Chave dos sonhos*, de Achmet, que organiza suas interpretações de acordo com o significado onírico das partes do corpo. ‘A boca’, escreve o autor, ‘é a casa (*oikos*) do homem, onde se encerra tudo que é seu [...]’. Fechada como a boca, lembramos, a casa é equipada com fechaduras e cadeados elaborados dos quais restam exemplos. O espaço interno é recortado de reposteiros [...] (PATLAGEAN, 1990, p. 547-548).

Quando a própria palavra se abre a uma multiplicidade semântica, casa como edifício e corpo, (*oikos/oikia*), cria-se um jogo em que o signo já não fica mais determinado unicamente pelo caráter funcional (casa como abrigo das intempéries), mas se abre aos domínios do metafórico, sobretudo se pensarmos que *oikos* se desdobra para outros significados, podendo se referir tanto a casa como as suas partes internas (quarto de dormir, sala de jantar), a tipos de construção completamente díspares (alojamento, tenda, barraca, templo) e ainda a sua funcionalidade: espaço de intimidade. Segundo o *Dicionário Grego-português* (2010), o termo pode designar, em um sentido mais específico ainda, os bens da casa (herança, patrimônio), ou lugar de aprisionamento (jaula, gaiola). Por fim, dentre as múltiplas possibilidades semânticas, encontra-se aquela que mais nos interessa: a ideia de casa como habitação derradeira, túmulo.

Ao ampliar o potencial semântico da casa, abolindo as fronteiras entre o inanimado e o biológico (corpo/casa), Cardoso aproxima dois seres (morador/morada) a partir de tema comum: a ruína. Talvez, por isso, os moradores se apeguem tanto a suas residências: é como se elas permitissem um meio de se fixar no mundo, de não se desaparecer completamente. Quem sabe, nesse processo, desde *Maleita*, é justamente no mais *intímus* da casa, em seu interior, que eles encontram a morte, e não a vida. Diante da sua variedade semântica, *oikos/oikia*, possivelmente, sejam termos bastante fecundos para se pensar a casa na obra de Cardoso, sobretudo porque eles condensam três significados fundamentais: a casa edifício, família e túmulo.

Nessa perspectiva, a etimologia pode ser pensada como um modo de fantasiar ou de imaginar. Se passamos do grego para o latim Yvon Thébert, em “Vida privada e arquitetura doméstica na África romana”, destaca que o termo “*Domus* que significa casa e, especialmente, casa rica, serve também para designar outras realidades conexas, começando pela família”. Ou

seja, apesar das idiossincrasias de cada idioma, alguns sentidos comuns permanecem. Aqui também a ideia de casa não se limita a designar um edifício, suas partes e características:

Há coincidência no vocabulário, entre as pessoas e a casa: a *domus* são as paredes e os moradores, e essa realidade se manifesta nas inscrições como nos textos, em que o termo pode significar uma e outra coisa e o mais das vezes a totalidade concebida como indissolúvel. O quadro arquitetônico não é, aliás, só um continente, inerte: o *genius* da *domus*, ao qual se presta culto, é também o dos lugares e os dos seres que os habitam. A ideia de *domus* mergulha, assim, suas raízes em todos os domínios: reveste-se de uma dimensão religiosa, social e econômica. (THÉBERT, 1990, 395).

A etimologia sugere um caminho fecundo para se entender o amplo alcance de sentidos, contido na ideia de casa, principalmente na sua conexão com os moradores. Em uma passagem rápida por livros, que comparam o vocabulário português e latino antigo, é possível encontrar uma infinidade de exemplos da expansão do sentido de casa que vão desde “casa de prostituição” à “morada subterrânea”. A fusão da casa com os moradores, por exemplo, revela um poder de permanência, tanto no latim quanto no grego, o que será repassado para outras línguas que surgem mais tardiamente, tal como no português, onde é comum o deslizamento semântico: casa = família.

Apesar das especificidades, tanto o grego como o latim se aproximam em determinado aspecto: o edifício não se dissocia dos seus moradores. Há, por assim dizer, uma espécie de consubstancialidade de sentidos em torno desse vocábulo. O mesmo acontece com *silêncio*, *profundo*, *abismo*, *ruína*, *íntimo*, *inferno*, *sepulcro*, *morte*, entre outros, deslocados do sentido comum para o campo conceitual. Esses traços, repetidos com alguma constância na obra de Cardoso, criam certas diretrizes que ajudam a ler seus textos.

Nesse sentido, como assegura Jaques Le Goff, em *Por amor às cidades*, “Nunca se perde tempo exercitando um pouco a etimologia.” (1998, p. 12). Esse trabalho minucioso com a palavra diz muito de um procedimento literário e de um rigor com a escrita, que explora não apenas os sentidos comuns, mas, sobretudo, articula-se com o campo metafórico da escavação, lugar profícuo ao fazer literário, pois determinados vocábulos, como vemos ocorrer ao longo da obra de Cardoso, podem comportar conceitos que orientam tanto o processo de construção do texto quanto sua leitura.

13. O mundo de Cardoso: um espaço ancorado na constante da ruína

Depois de esperar meia hora aflita por Pedro, do alto da balaustrada, subitamente, Madalena compreende que o marido não viria para casa, ao menos não naquela noite. Nesse instante, “O seu desespero foi tão intenso, que abandonou precipitadamente o terraço, ganhou

a sala escura e, ainda nas trevas, desceu a escada. A madeira rinchava.” O sutil detalhe de uma “escada rinchando” mais que remeter ao desgaste das peças, ressalta um som agudo produzido pelo atrito das peças desgastadas contribui para a criação de um ambiente escuro, sombrio e opressor: “A casa estava sem luzes e Madalena sentiu-se humilhada [...]”. (CARDOSO, 2003, p. 125). O som que provoca uma certa angústia da protagonista, gera terror na empregada:

[...] diante da escada escura, da casa imersa em silêncio. Tateando, continuou a caminhar, ganhou a escada, desceu, escutando a madeira estalar sob seus pés. A sala encontrou uma lamparina acesa. Era verdade, pois – alguém estava acordado, alguém a vigiava – dois olhos a seguiam insistentemente da sombra. Aproximou-se receosa e soprou a chama trêmula. No escuro, procurou o rumo da porta com o coração a saltos. Quando segurou o trinco, ouviu um estalo; permaneceu quieta, até que novamente a madeira estalou. Alguém – esse alguém que se escondera à sua aproximação – subia agora a escada – Emanuela sentiu-se desfalecer de terror. (CARDOSO, 2003, p. 157).

A mesma atmosfera sombria se desenha aqui, mas agora, favorecendo a criação de um ambiente aterrorizante. A escada “rinchando” ou “estalando” retoma metonimicamente a noção de casa velha e fantasmática. O ambiente escuro e silencioso, entrecortado pelo som agudo do atrito dos antigos degraus com o corrimão, pauta a sensação de terror da personagem.

Não é difícil perceber que, em uma breve comparação, nota-se que em *Maleita e Salgueiro*, predominavam quadros mais descritivos, enquanto no romance de 1936, eles quase desaparecem. Para Mario Carelli (1988, p. 165), “Em *A luz no subsolo*, os espaços fechados não são praticamente descritos; aparecem como lugares simbólicos. Carregados de angústia, os objetos são apenas elementos a vibrar em consonância com o drama interior dos personagens”. Ou seja, ao rarefazer aquele efeito de paisagem pintada, como estávamos acostumados a ver nos dois primeiros romances, acirra-se a relação entre o habitante e as habitações, tal qual vemos ocorrer no exemplo de Madalena e Maria. Nesse sentido, importa dizer que cada detalhe, acrescentado ao espaço narrativo, não aparece gratuitamente, mas exerce uma função específica.

Se o casarão de Madalena está velho, velhos também estão a casa de sua mãe, o sótão onde Bernardo reside, o café da cidade e tudo mais que compõe o universo de *A luz no subsolo*. O adjetivo usado repetidas vezes ao longo da narrativa não é gratuito. Além de sugerir a idade das coisas e o estado de conservação dos móveis e objetos, a palavra e seus similares vão criando, no nível sintático, uma cadeia de significantes que dão forma ao sentimento da ruína.

Em uma de suas visitas à mãe, por exemplo, Madalena, percebe o quanto sua antiga morada decaiu, desde o tempo em que era menina. Essa consciência da passagem do tempo, inicialmente, parece ter um efeito libertador. Mas isso é apenas aparente, pois, ao deixar a casa

da mãe para ir morar com o marido, ela continua a agir, até o limite de sua decisão suprema de assassiná-lo, segundo as normas sociais de seu grupo:

“[...] diante daquela escada escura, daquele tapete esgarçado que denunciava o antigo fausto da família, no tempo em que os avós nobres enchiam Diamantina com seu fulgor, uma suave impressão que familiarizava os móveis velhos que se esbatiam na penumbra. Revia-se menina, encerrada dentro daquela casa, limitando o seu mundo nos horizontes estreitos daquelas paredes bolorentas” (CARDOSO, 2003, p. 31-32).

Estamos diante de uma descrição que apresenta um aspecto social, mas é também bastante operativa textualmente. À medida que revela impressões do espaço interno, Madalena também se familiariza com ele. Ao deixar sua mãe e ir morar em um outro casarão decadente, só confirma sua vocação para viver encerrada, ora como filha, ora como esposa. Dessa forma, a familiaridade com o ambiente decadente da casa aristocrática, aponta tanto para relação da protagonista com o espaço doméstico (passado), quanto para sua história com Pedro (presente/futuro). Não é por outro motivo que ela só conseguiria se desvincular de sua casa no momento em que decide assassinar o marido. Há nessa atitude, para além de um gesto de violência extrema, um princípio libertador, não apenas dos abusos de Pedro, como também desses espaços opressores. Basta observar que o lugar ao qual ela tanto se apega também se revela angustiante. Segundo suas próprias palavras: “[...] tudo é um encarceramento, a casa, o jardim, o céu pesado, a própria personalidade. Estranha sensação a de sentir *subitamente* o esforço das coisas que permanecem, como um longo elo de cadeias a reter a criatura numa condição de escravo.” (CARDOSO, 2003, p. 125). Ela parece tomar consciência de uma estrutura que a sufoca. Tal mecanismo envolve, além do espaço, sua própria criação: uma mulher educada para ser esposa, mãe e cuidar da casa. Talvez pelo fato de ter um casamento fracassado, Madalena se encontre, semelhante a sua prima Maria, sem lugar no espaço a ela destinado: o privado. Barthes lembra que os edifícios burgueses são marcados pela ideia de “delimitação”, de “interior” e de “privado”. Se esse território fica ameaçado com o casamento malsucedido, ela se torna prisioneira do lugar que deveria ser seu lar.

A percepção, ou a revelação do espaço como lugar agonizante surge, como as surpresas, indesejáveis, de súbito à personagem. Esse modo particular, por meio do qual as coisas terríveis aparecem, em Cardoso, torna-se um eficaz expediente de escrita. Num texto, que avança *lentamente*¹¹⁷, com vaivéns entrecortados de devaneios, lembranças e todo tipo de digressão, as

¹¹⁷ Pelos próprios dizeres do narrador, percebe-se isso, em apenas duas páginas, abundam os exemplos: “A porta rangia *pesadamente*”; “*Vagamente* irritada ante aquela admiração que se *prolongava*, moveu *lentamente* a cabeça”; “*Parou* diante da porta alta”; “A voz de Camila, *arrastada* e quase rouca”; “*Vagarosamente*, com um leve peso no coração, tornou a bater”. (CARDOSO, 2003, p. 31-32)

revelações e as tomadas de consciência assomam repentinamente, rompendo com o ritmo *continuum* da prosa. Esse efeito demarca acontecimentos singulares no fluxo cotidiano. Quando isso ocorre, mudam os rumos da narrativa.

Pouco antes de sentir a casa da mãe como um espaço de prisão, sua própria residência já se mostrava estranha à personagem: “Desceu *rapidamente* [a escada]. Na sala, sentiu a *rápida* invasão do ambiente frio que guardavam os móveis e objetos desaparecidos na sombra. Era tudo uma densa *impressão de abandono*, partindo de tudo, como se desse a cada coisa uma fisionomia exata.” (CARDOSO, 2003, p. 79, grifo nosso).

A noção de *súbito*, que sempre carrega certa violência, funciona aqui como um mecanismo de arrebatamento, capaz de tirar o indivíduo do seu ritmo cotidiano e o coloca diante de situações perturbadoras. A partir de um deslocamento de sentido, aquilo que era há muito conhecido ganha outros significados. Enquanto ela se familiarizava com a imagem da antiga da casa da mãe, ressurgida de um passado distante, o ambiente de sua própria residência, subitamente, mostra-se desestabilizador. Assim ocorre com a casa e voltará a acontecer com o próprio marido: de moço e atraente, como ela o via, ele se mostrará, de súbito, velho e aterrorizador. Em termos de procedimento, parece haver algo que irrompe os espaços cotidianos, (no sentido de imagem literária) fazendo surgir algo estranho das coisas que são familiares.

Se comparado aos textos anteriores, talvez esse recurso tivesse seu efeito reduzido, diante de textos mais fluidos como *Maleita* e *Salgueiro*. Ainda assim, em que pesem os distintos traços que orientam a escrita de Cardoso, a aproximação poderia se dar por algumas constantes de funcionamento, ou pelas imagens obsessivas que, de certo modo, atravessam toda a obra do autor. Para percebermos de modo mais objetivo como isso se realiza textualmente, basta observar como a noção de ruína pode representar um ponto de conexão entre os três primeiros romances do escritor. Para tanto, propomos um quadro síntese com determinados fragmentos, os quais, de alguma maneira, perpassam campo semântico da ruína.

ROMANCE	ÍNDICES DE RUÍNA
<i>Maleita</i>	Tinha uma porta arrancada e o mato rasteiro ia invadindo vagarosamente o circuito em torno da casa (p. 29); Bem sabia que a vida em breve transformaria aquele ermo, que a cidade nasceria lentamente sobre as taperas escuras. E as cafuas, abandonadas nas margens das estradas, desapareceriam diluídas na poeira dos caminhos (p. 27); As casas, feitas de palha de buriti, possuíam

	<p>metade das paredes barreadas por causa do inverno. Mesmo assim a água filtrava-se e o solo de terra batida tornava-se pegajoso, intolerável (p. 79); Resto de quilombo e aldeia indígena (p. 137); Casas vazias, móveis quebrados, animais apodrecendo, inércia e morte, portas arruinadas, tombadas para fora, palha dos telhados apodrecida, cercas arrebentadas, roçados invadidos pelo mato. Sepulturas improvisadas (p. 165); Ruínas, que outrora haviam sido a comarca de um grande território (p. 179); Distingui diante de mim o vulto de um casarão velho, com as janelas reforçadas por barras de ferro. A hera agarrava-se às pedras deslocadas e os morcegos voavam por todos os cantos. Era a velha cadeia, atestando um passado de opulência. O portão já não tinha fechos e rangia batido pelo vento. O mato impedia a passagem e a grandes buracos serviam de tocas para animais de toda espécie (p. 180); Palhoças destroçadas (p. 189). Traves arruinadas (p. 216).</p>
<i>Salgueiro</i>	<p>Encostou no reboco da casa. A parede de terra queimada, rachada pelo sol, parecia andar (p. 11); É uma vila de casas velhas, paredes mal-rebocadas, janelas baixas e desmanteladas, deixando à vista interiores em desordem (p. 30); Cadeiras quebradas, roupas pelo chão, flores velhas de papel de seda, vidros partidos, manchas de gordura pelas paredes (p. 31); Bem conhecia esses barrancos escuros que se empapavam de água até ruírem com fragor (p. 41). Todo Salgueiro se move como um corpo de gigante [...] uma força desconhecida brota daqueles casebres acorados no escuro, daqueles barracos agressivos da estrada. Mas é uma força de doença e de morte, de coisa estragada (p. 49); Os negros permaneciam trancados, amontoados na sua miséria, sem coragem para afrontar o frio. O barro vermelho transformava lentamente os caminhos; e as folhas curvas tremiam sob a chuva, um ou outro barracão ruía (p. 163); Continuou a caminhar, saltando os barrancos desmoronados, fugindo aos casebres que a sombra a engolindo (p. 204); De repente, reconheceu a estrada, sentiu o coração palpitar de alegria e prosseguiu mais rápido, escorregando nas barreiras ruídas (p. 207); Uma voz passou perto, falando: ‘Uma casa ficou soterrada’ (p. 220); Daquele lado as casas ruíam sempre, e ele queria partir para onde pudesse fincar esteios firmes da sua. Onde não ventasse e não chovesse. Onde houvesse amor e tranquilidade (p. 220); Somente a chuva</p>

	no telhado frágil, rolando monotonamente até a terra encharcada e surda (p. 227);
<i>A luz no subsolo</i>	<p>Velho casarão. Sentia que o velho casarão pesava apenas como pesa nestes velhos porões desabitados algum pobre móvel que já teve o seu tempo de glória e de riqueza (p. 10); paredes brutas, paredes cobertas de bolos, as ranhuras, a caliça roída, a cumeeira partida (p. 14); Paredes bolorentas (p. 32); Desintegração (p. 34); Velhas residências patriarcais que iam se desmantelando em fazendas comidas pelas hipotecas (p. 38); os móveis e objetos desaparecido na sombra. Era tudo uma densa impressão de abandono, partindo de tudo, como se desse a cada coisa uma fisionomia exata, pronta a desmascarar o drama das suas vidas estagnadas e sem consolo (p. 79); Dentro daquele ambiente, todas as coisas se marcavam por uma expressão desalentadora de morte (p. 82); Quando Camila do alto da escada, a voz enorme enchendo o vão escuro que dava para a sala. Revia a sua janela tão velha que parecia rebentar ao fragor da primeira ventania (p. 103); Madalena abriu a porta quase emperrada [...] odor de velhos muros úmidos, como se a noite viesse desses quintais fechados [...] trágico langor da morte no mistério noturno [...] o hálito excitante daquela natureza em decomposição (p. 121); Entre aquelas paredes baixas e aquele teto escuro do fumo das candeias, dormiam alguns móveis antigos cobertos de poeira [...] lembrava-se de um quarto desses, num hotel perdido em um vilarejo decadente, onde morrera um velho surdo e paralítico, que passara a maior parte de sua vida trancado entre aquelas quatro paredes (p. 123); O quarto era frio e úmido, as paredes nuas, rachadas e escuras, onde se aninhavam pequenos animais de toda a sorte. [...] não tinha por móveis senão a cama em que dormia e uma mesa quebrada (p. 132); Havia somente aquele silêncio pesado [...] o silêncio era angustioso e profético, um silêncio de morte que tornava tudo distante e espectral, o canto espaçado dos galos e um ou outro soturno mugido dos bois. Qualquer coisa dentro dela se recusava a penetrar naquela área marcada pelo desalento; sentia borbulhar no seu sangue uma revolta surda contra o aniquilamento que a esperava, aprisionando os seus movimentos e envenenando a sua vontade (p. 194-195); Ouvia a voz de Cira, contando penosamente as suas histórias – o dismantelo da casa, o abandono do marido, a inquietação e o delírio de Camila (p. 210); Eis que chegava justamente diante</p>

	do pardieiro. (p. 288); Via de novo a sala antiga, [...] abandonada numa cadeira antiga cujos dourados o tempo destruíra quase completamente (p. 299); A umidade lhe dava um tom esverdeado e o ar saturado de mofo era frio e nauseabundo (p. 318); Era uma pequena adega, baixa, suja, repleta de velhas pipas que se amontoavam umas sobre as outras, garrafas cobertas de pó [...] O chão era de uma cor indistinta, escuro de serragem e poeira (p. 319); A escuridão sepultava as grandes árvores e os girassóis ressecados espremiam-se dolorosamente sem nenhum encanto, com as ramas, pesadas de sono, roçando a lama fria da terra. (p. 330).
--	---

Não é difícil perceber que as variações, tanto do tema quanto da forma de representação, estão ligadas a uma semântica arquitetônica. As precárias cafuas e os barracões miseráveis (feitos de palha, barro e madeira colhida no mato) ruíam com maior facilidade, enquanto as estruturas dos grandes casarões dependem de um processo mais lento, do abandono completo por seus donos, ou de alguma intervenção exterior. Desse modo, o mais lógico, tal como ocorre em *A luz no subsolo*, é sugerir que haja um processo contínuo operante que, mesmo sem consumir a construção completamente, não deixa de ser um potencial destrutivo, agindo sobre o espaço que culminará na fuga, assassinato e morte dos personagens e, consequentemente, na extinção do conceito de família.

Cabe lembrar que, coerentemente, nos dois primeiros romances, a rusticidade das moradias coincidia com a simplicidade e até mesmo com a miséria dos grupos sociais que as habitavam; já os velhos casarões de *A luz no subsolo*, tal qual o será em *Crônica da casa assassinada*, abrigam uma classe (aristocracia rural) decadente e arruinada, que caminha lentamente para a completa destruição. Por isso, arruinadas ficarão, ao final do romance, as construções e seus moradores: Camila termina bêbada e agonizante, sozinha no fundo de um quarto escuro; Angélica é estrangulada por Bernardo (e ele, por sua vez, tem o rosto desfigurado por ela); Emanuela, grávida de Pedro, fica louca; Madalena, deixa sua velha casa, após envenenar seu marido. Pedro morre no Jardim ao lado de Bernardo.

14. A casa como elemento simbólico

Ainda que não estejamos tratando dos domínios da arquitetura, mas sim dos da literatura, não se pode desprezar o interesse que Cardoso demonstrava ter pelo assunto, prova disso é, além da relevância do tema no conjunto da sua obra, ele ter deixado uma série de registros em

seus *Diários*. Em geral, trata-se de imagens obsessivas, pautadas na ideia de repetição e estruturadas, textualmente, como fragmentos. Tratam-se de lembranças, sonhos, ou experiências cotidianas, que envolvem construções características do interior de Minas Gerais, as quais ele tão bem conhecia e irão predominar, na maioria de seus textos.

Em 1950, ele afirma, ao visitar uma fazenda abandonada em Penedo: “tão grande casarão abandonado ao silêncio e à devastação, só pode constituir um pesadelo. Em torno dele a vida foge espavorida, só os espinheiros e as urtigas crescem com sombria ferocidade” (2013, p. 297). Sobre esse assunto, importante notar que, na década de 1950, há uma guinada no conteúdo dos *Diários*. As questões religiosas e filosóficas, predominantes na primeira parte dos seus escritos, cedem lugar, em meio a tantos outros tópicos, à transfiguração de experiências pessoais e a relatos sobre a criação artística. Temas que tornam a escrita mais fluida, aproximando-se, em muitos momentos, de uma prosa literária. É nos textos dessa década que mais se concentram os fragmentos sobre a casa: suas lembranças de infância, suas obsessões, seus sonhos, suas visitas, transfigurados cuidadosamente para os domínios textuais. Ainda que não estejamos fazendo aqui uma crítica biográfica ou tratando de autoficção, é notório os temas tratados no diário repercutem em sua escrita, pois, curiosamente, nesse mesmo período, o autor se dedica à composição de *Crônica da casa assassinada* e *O viajante*. Um bom exemplo é sua declaração feita em de 1957¹¹⁸, logo depois de entregar ao editor os originais do romance que seria publicado somente em 1959:

Sonhei esta noite, de um modo lancinante, com a casa de Belo Horizonte onde decorreu parte de minha infância. A mim mesmo, e sem saber por que, eu apresentava as razões de minha permanência, a constância e a força que aquela atitude me transmitia, enquanto Maria de Lourdes, uma velha criada, cortava-me galhos de uva numa velha parreira de que eu muito gostava. De repente houve a mutação, e a permanência na casa tornou-se impossível. Comecei a soluçar, e soluçava de tal modo em meu sonho, era tanta minha dor por ter perdido a casa, e a parreira de minha infância, que o pranto extravasava o sonho, e eu sabia que realmente chorava.

Acordei, lamentando ainda a paisagem que já era a minha. Ah, feliz foi Proust, que pôde a vida inteira viver, e ainda morrer no mesmo quarto. (CARDOSO, 2013, p. 425).

Aqui uma clara demonstração de como o espaço onírico, rapidamente, transfigura-se, na percepção do escritor, em questões de caráter literário. Imediatamente à transposição do sonho em narrativa, segue uma alusão a Proust e a sua obra. A ideia apresentada em agosto de 1957, da morada (e mais especificamente o quarto) como lugar que abriga e, de certo modo, aprisiona o ser, durante toda uma vida, sobretudo, na hora da morte, é o que vemos espalhado ao longo de toda a obra em prosa de Cardoso. Essa questão íntima ou fantasiada, quando

¹¹⁸ JULHO DE 1957: “Entreguei ao editor os originais de *Crônica da casa assassinada*.” (CARDOSO, 2013, p. 425)

transposta para o universo ficcional pode converter a imagem da casa em uma espécie de tópica literária, já que grande parte das histórias, ou, ao menos dos espaços que as ambientam, se organizam em torno dessa potente figura literária.

Ao pensar um *Dicionário de lugares imaginários* (2013, p. XII), Alberto Manguel e Giane Guadalupi partem da ideia de que “a geografia imaginária é infinitamente mais vasta do que a do mundo material.” Ainda que reconheçam a banalidade da afirmativa, ela é válida para determinar uma hipótese: “os lugares imaginários da mente não carecem de materialidade para existir na consciência”. Dessa mesma perspectiva, podemos olhar para as construções de Cardoso. Os espaços da fantasia não carecem de “materialidade para existir” eles têm a autonomia. Por isso, tão ficcionais quanto as cafuas de *Maleita* e os casarões de *A luz no subsolo*, são também as casas verbais que aparecem transfiguradas em seus *Diários*. Elas já não pertencem à realidade material, são regidas por uma outra lógica, por um outro tempo que não é o da realidade, mas sim ao da escrita.

Para Manguel e Guadalupi, uma casa isolada, ou em ruínas, pode se converter facilmente em espaço simbólico, pois há sempre algo da ordem da criação ficcional que as acompanha. Ela e seus símiles, o castelo, por exemplo, constituem uma espécie de arquitetura, geralmente associada ao onírico, ao fantástico, ou ao mal, na qual se pode ver uma projeção-síntese de lugares tenebrosos, que habitam nosso imaginário, e pode se manifestar de modos diversos, dependendo das idiossincrasias que caracterizam cada indivíduo. Dentre os exemplos colhidos pelos autores, podemos citar “A casa branca”: apesar de ser caracterizada por essa cor, que para nós remeteria a algo positivo, é descrita como um “pesadelo arquitetônico”. Uma construção que se encontra muito longe de qualquer outro edifício, sendo essa sua principal vantagem e característica. Ou “A casa vermelha”, nome dado pela cor de suas telhas, morada destruída por um de seus proprietários, porque os fantasmas que a habitavam despejavam os inquilinos. Para exemplificar, citamos um verbete denominado “A casa negra”, que pode se assemelhar, em alguns aspectos, ao ideal de morada imaginada por Lúcio Cardoso:

Mansão remota em ruínas numa floresta densa. Pouco resta do telhado, e a maior parte das paredes interiores ruiu há muito. [...] Da Casa despende-se uma escuridão mortal que tem mais a ver com a decadência do que com a noite; mesmo à luz do dia, o ar é sombrio e tenebroso. As únicas criaturas que se aproximam das ruínas são os animais da floresta... (MANGUEL & GUADALUPI 2013, p. 165).

Ao se constituir um eixo comum, em torno do qual o elemento “casa” vai sendo reconfigurado a cada novo texto, caberia perguntar: qual o ganho, em termos literários, que se tem com esse processo de deslocamentos e acréscimos? Não é apenas como referência literal que a casa está presente nos textos de Cardoso, mas pelas associações possíveis de se fazer

derivar desse elemento arquitetônico: um espaço de proteção excessiva, de aprisionamento, de fechamento, de profundidade, de silêncio e de morte. A própria casa, em determinados momentos, se transforma e se deforma em um ser de agonia.

Em *Como viver junto*, Barthes dá algumas pistas de um certo modelo de casa, a partir da reinterpretação da tese de Joseph Rykwert. Com base na criação do mundo segundo o *Gênesis*, Barthes sugere que a primeira moradia teria sido criada com a função de aplacar a solidão do próprio Criador: “Casa: contra-solidão, do próprio Deus; postulado idiorrítmico¹¹⁹”. Nessa perspectiva, a materialidade do objeto cede lugar à fantasia de um volume sem peso, circunscrito unicamente aos domínios da imaginação, já que as *Sagradas Escrituras* não trariam nenhuma informação precisa sobre o referido edifício, ele se torna uma espécie de convite à imaginação:

Interesse da tese: cabana (casa): determinação que não é mais funcional (abrigar das intempéries), mas simbólica. Criar um volume que o sujeito possa interpretar em função de seu próprio corpo. Cabana: ao mesmo tempo corpo e mundo; o mundo projeção do corpo. Cf. interpretação esotérica dos templos egípcios: diagrama do corpo.

Não se pode compreender a casa sem relação com o sagrado (habitação = linguagem). Nas Escrituras, três formas reveladas → modelos para arquitetos (= por assim dizer, variações expansivas da cabana de Adão). (BARTHES, 2013, p. 96)

Para fundamentar sua tese, semelhante ao procedimento adotado por Rykwert quando remete à visão poética e mitológica da cabana de Adão, primeiramente, Barthes retoma a ideia de “volume a ser interpretado”. O edifício como o ponto central da discussão. Em segundo lugar, ampliando a tese do arquiteto, o semiólogo propõe uma sequência triádica de modelos primários de casa, dos quais se poderiam derivar todas as outras que conhecemos: a *Arca de Noé* (casa de fazenda patriarcal, compêndio do mundo, ligada às formas primitivas de habitação: caverna, cabana, a casa de colono); o *Tabernáculo do deserto* (*skenê*): lugar que abrigaria o sagrado (e não o humano), lugar vazio que também é alimento [espiritual] dos homens; o *Templo de Jerusalém* ou *Templo de Salomão*: expressão da fantasia do edifício total, multifuncional (residência, palácio do rei, lugar reservado, mosteiro e igreja) (BARTHES, 2013, p. 97-100).

¹¹⁹ Na concepção de Barthes (2010, p. 09) não “é contraditório querer viver só e querer viver junto”, pois “a fantasia não é dialética”. Assim, se justificaria que a primeira casa edificada (*Casa de Adão no Paraíso*), em consonância com a criação do homem, seria uma fantasia divina “contra-solidão”. Talvez por isso a essa casa guarde uma lembrança ficcional de “lugar total”, ou seja, a construção da qual todas as outras teriam derivado. Como afirma o semiólogo: “cabana de Adão. Tese de Rykwert: papel nuclear obstinado dessa cabana primitiva, fantasiada, modelo milenar para os arquitetos. Todo arquiteto tenta refazer a cabana de Adão – pelo menos em certa tradição, a que tem por modelo a arquitetura em madeira (principalmente a Bauhaus)” (BARTHES, 2010, p. 95-96).

Ao pensar no percurso empreendido por Lúcio Cardoso, tal como foi descrito até aqui, não se pode negar a possibilidade de uma aproximação entre a ideia de casa, presente em sua obra, e as hipóteses enunciadas por Rykwert e Barthes. Apesar das especificidades que individualizam cada um desses dois autores, há entre eles ao menos um ponto em comum: ambos partem de elementos arquitetônicos arcaicos (cabana, arca de Noé, tabernáculo, templo, edifícios totais), para encontrar ali uma matriz, a partir da qual buscam entender a relação do homem com sua morada. Nem Barthes nem Rykwert dão à casa um único sentido, mas possibilidades de interpretação, fator que favorece a aproximação com os textos de Cardoso.

Ao que parece, em seu percurso, o romancista adota um procedimento similar. Haja vista a diversidade arquitetônica e a multiplicidade de sentidos atribuídos à casa, ao longo de sua obra, também parecem guardar algo de uma matriz primitiva: a casa mineira. Ainda que passe por reconfigurações a cada novo romance, algumas constantes permanecem indelévels. A imagem da morada como lugar que acolhe, tanto os vivos quanto os mortos, por exemplo, está presente nos textos do autor, independentemente da reelaboração que eles adquiram. Do mesmo modo, repetem-se a constante da ruína, a zoomorfização, as forças tensionais dentro/fora; alto/baixo; subir/descer.

Além disso, parece ganhar forma, em *A luz no subsolo*, um certo *sentimento do sepulcro*¹²⁰. Isso se dá por um deslocamento semântico que vai convertendo, metaforicamente, certas construções em uma espécie de monumento funerário, ora pelo silêncio, ora pelo encerramento, ora pela ruína. Questão que retornará com ênfase nos romances posteriores. Nos ambientes violentos e mórbidos que o escritor constrói, ressaltam as recorrentes imagens de edifícios decadentes ou de casas em processo de desmantelamento, as quais produzem um efeito de perturbação e desassossego, tanto nos personagens quanto no leitor, sobressaindo, sempre um triunfo da morte sobre a vida.

Esse *sentimento* que perpassa o texto não se restringe aos personagens principais. Vejamos, por exemplo, o caso de Emanuela. Depois de um certo tempo trabalhando para Madalena, ela nota, numa noite, na qual torcera o pé e desmaiara no jardim, que algo de estranho se passara entre ela e Pedro. Contudo, ela não tem a dimensão exata do acontecimento (violentada pelo patrão), porque estava desacordada. Mesmo assim, prevendo que algo grave

¹²⁰ A expressão é de Attilio Momigliano, citada por Rafael Argullol, em *La atracción del abismo* (2006, p. 105), para se referir a determinadas imagens espaciais, presentes na obra do poeta Giacomo Leopardi: “*las imágenes de los monumentos funerarios representan la belleza del silencio, de la desolación, del tránsito hacia la muerte*”. Importa-nos do conceito a ideia de que as metáforas espaciais podem imprimir, por sua recorrência, não apenas um *sentimento de morte*, mas do sepulcro, já que as imagens tratam mais especificamente do espaço que os corpos ocupam: relação entre corpo, espaço e linguagem (Rykwert e Barthes).

sucedera, deixa o emprego e retorna para casa de seu pai, que estaria muito doente. Quando chega, já o encontra em estado de agonia, ocupando o quarto onde a mãe havia morrido tempos antes:

Raquel [irmã mais nova] indicou o quarto. Emanuela estacou – pois não era o pai, não era aquele o seu quarto? Emília lhe fazia um gesto, indicando o cômodo retirado, o velho aposento onde se acabara a tísica. Ela relutou um instante em aceitar a verdade – depois compreendeu que ele tinha querido morrer no mesmo lugar que a mulher, na mesma sombra gelada. (CARDOSO, 2003, p. 198).

No mesmo dia em que volta para casa, seu pai moribundo morre. Ao retratar a cena, o narrador destaca, primeiro, que Emanuela “sentiu de repente o trágico apelo da vida”. Ao recomençar o quinto capítulo, ele diz que “A casa estava entregue ao mais profundo sono – nem mesmo do lado de fora, onde à tarde desabara uma furiosa ventania, estremecia qualquer coisa. *Um silêncio mortal, onde tudo se precipitava como na boca de um monstro*”. (CARDOSO, 2003, p. 201, grifo nosso). Sobressaem aqui dois aspectos importantes associados ao espaço: a noção de decadência pelo uso do adjetivo “velho quarto”, que metonimicamente representa a péssima condição da moradia, e a ideia de casa silenciosa associada ao funesto. Ou seja, o espaço que abrigava o corpo vivo, converte-se, *de repente*, e de modo violento em uma boca que tudo devora. Há nessa imagem uma violência desmedida, o local de proteção, subitamente, transforma-se em um espaço predador que devora seus habitantes: os pais mortos, Emanuela louca, os irmãos menores completamente desamparados.

Se em *Maleita e Salgueiro* o imaginário do escritor se fixou em um tipo rústico de residência brasileira, pequena e precária, cujos interiores corroídos a morte penetrava com facilidade, fazendo da casa primitiva um local derradeiro, em *A luz no subsolo*, determinados traços dessa arquitetura retornariam, tanto nas marcas da decadência dos velhos casarões, ocultando na penumbra de seu interior um lento processo de ruína, quanto nesse espaço secundário da casa de Emanuela, onde o ambiente recupera muito desse sentimento do sepulcro, que já estava presente nos mocambos primitivos do primeiro e do segundo romances, mas que só se revelam pela leitura posterior de *A luz no subsolo* e, sobretudo, de *Dias perdidos*: a morada convertida em um monumento funerário que parece querer devorar seus moradores.

Importante perceber que, apesar de tratar de um contexto miserável, não se pode confundir com denúncia social, pois, em primeiro plano, opera uma lógica simbólica de representação. Basta observar que a casa de Emanuela (silenciosa e escura) não é simplesmente um lugar, mas se converte, por meio de uma zoomorfização monstruosa e cruel, em uma boca que devora seus habitantes, ou seja, instaura-se com isso algo que não é apenas um sentimento

de morte, pois está ligado a uma transformação do espaço em um *locus vorax*, tal como apontava Bataille.

A imagem da casa que simbolicamente devora os habitantes, não deixa de remeter à imaginação de Joaquim, em *Maleita*¹²¹ e aos devaneios de José Gabriel, no final de *Salgueiro*. Ainda que se trate de outros arranjos textuais, a ideia de zoomorfização ligada ao tema de espaços vorazes se repete, permitindo, com isso, que estabeleçamos certos pontos de contato entre livros tão diferentes. Dessa perspectiva, os locais, apresentados ao leitor pelo narrador e personagens, não apenas passam a fazer parte do relato, mas, como se pode perceber, irão afetar diretamente na sua estrutura narrativa, pois mudam a lógica interna do texto, que até então se ordenava apenas em torno do velho casarão. Ao discorrer sobre as especificidades de cada espaço dentro do contexto narrativo, Franco Moretti conclui que:

cada espaço determina, ou pelo menos encoraja, sua própria espécie de história. Não há picaresca na fronteira, ou Bildungsroman do europeu na África: essa forma específica necessita desse espaço específico – a estrada, a metrópole. O espaço não é o ‘fora’ da narrativa, portanto, mas uma força interna, que o configura a partir de dentro. Ou, dito de outra forma: nos romances europeus modernos, o que ocorre depende muito de onde ocorre. (MORETTI, 2003, p. 81, grifo do autor)

A partir da citação, cabe destacar um aspecto importante para a compreensão dos espaços de *A luz no subsolo*, e, de modo mais amplo, dos romances de Cardoso. Ainda que pareça o mais comum dos lugares comuns, vale sempre lembrar que o espaço textual não é algo da ordem exterior, ele se constitui no interior da narrativa, portanto, ainda que se trate de uma cidade localizável no mapa de Minas Gerais (Curvelo), ela está configurada a partir de um arranjo estético, ou seja, estamos diante de uma cidade de papel, como diria Cardoso. Talvez por isso, Carelli (1988, p. 165), ao se referir a esse espaço, o faça da seguinte forma: “uma Curvelo bem irreal”

Se a cidade é irreal, também o são os casarões de Camila e Madalena e todos os demais espaços. Mas nem por isso eles deixam de representar essas moradas aristocráticas, nas quais a parte interna está dividida em pequenos espaços individuais e autônomos, cujo elemento operacional é o fechamento por meio de portas e fechaduras. Essa forma sistemática de isolar cada peça da casa aumenta a eficácia, no plano geral da residência, pois passa a garantir a independência dos diferentes cômodos. Essa individualização, segundo Orest Ranun, em “Formas de privatização”, surge com os arquitetos do final da Idade Média. Para o historiador, precisamente, essa reconfiguração arquitetônica irá exercer influência sobre o imaginário

¹²¹ Relembremos que na primeira noite, quando está voltando para casa, após conhecer Anjo Gabriel, Joaquim é assaltado pela visão das cafuas, estas se convertem em monstros, cujas portas são bocas famintas.

européu de tal modo que determinados lugares privados passam a ser considerados propícios à busca da interioridade de si mesmo, ou do encontro íntimo dos seres, característica importante, quando se pensa na linhagem (aristocracia rural falida) que aparece, pela primeira vez, no terceiro romance de Cardoso.

A diferença essencial, assinalada por Ranun, pauta-se pela ideia de que a individualização e a proteção por portas e fechaduras não certificariam o caráter privado do espaço. Para o historiador, a privatização “em sua essência continua pertencendo à esfera do pensamento ou do secreto” (RANUN, 1991, p. 215). No caso de Cardoso, seria necessário haver uma reconfiguração da casa e uma mudança de grupo social, para que os personagens pudessem se entregar decididamente ao processo de individualização e interiorização, que ganha consistência a partir de *A luz no subsolo*.

Embora Ranun afirme que não necessariamente “fechamento signifique privatização”, ele não apresenta nenhum exemplo para justificar sua tese. Em *A luz no subsolo*, há de se reconhecer que a divisão da casa possibilita e motiva essa busca da interioridade, sobretudo, se pensarmos em certos espaços do casarão atuam expressivamente na narrativa; entre eles, a sala e o quarto. Compartilha dessa perspectiva a pesquisadora Ana Karina Silva (2012, p. 76), para quem há um jogo de complementaridade entre espaço circundante (quarto) e espaço interior. Para ela, os pensamentos, as angústias e os medos de Madalena “são revelados, principalmente, quando a personagem se encontra no interior da casa e no seu quarto”. Se, por um lado, o quarto parece ocultar as fragilidades da personagem; por outro, é nesse mesmo espaço (escuro e misterioso) que a esposa, diante de determinadas revelações, mobiliza um desejo criminoso para despejar, na bebida de Pedro, a substância que o levaria à morte.

Cabe lembrar que, no casarão, os quartos estão localizados no piso superior, mas Emanuela insiste em desarticular a lógica do lugar, fazendo do depósito (porão), que fica de frente para o jardim, seu quartinho de dormir. Assim, impõe-se uma divisão, de forma vertical, diametralmente oposta, entre os dormitórios de cima, reservados a determinadas atividades burguesas: ao enclausuramento, às rememorações, às esperas infinitas de Madalena pelo marido que nunca chega, e o de baixo (no porão), o qual surge como espaço das paixões incontidas. Ao escolher o espaço baixo, Emanuela também se torna uma espécie de objeto de desejo de Pedro e Bernardo que a visitam protegidos pela escuridão. Até que Pedro, uma noite a encontra no jardim deitada por haver torcido o pé, carrega-a desmaiada para algum lugar desconhecido e, supostamente, a violenta. Notem que a escolha do espaço muda os rumos da narrativa. Se ela tivesse optado pelo quarto na parte superior, provavelmente, tudo teria sido diferente.

15. A reconfiguração da casa no texto

O casarão imaginário de Madalena e Pedro, como um dos espaços ficcionais de Cardoso, configura-se com sólido rigor estético. Do alto ao subsolo, uma construção cheia de detalhes (interiores e exteriores), com uma série de subdivisões internas, rodeada por um imenso jardim com suas alamedas. Sempre coberto por pesadas e escuras cortinas, o ambiente interno da casa permanece constantemente como um invólucro de penumbra, sugerindo se tratar de um espaço que tanto abriga como aprisiona. A individualidade dos cômodos, especialmente dos quartos, não deixa de reforçar essa dupla semântica. O lugar que, a princípio, protege Madalena da morte por envenenamento, planejada por Pedro e sua mãe Adélia¹²², após alguns dias, ganha ares de prisão, um local de aspecto horrendo que se amalgama a seu estado de espírito:

Era assim que aquele quarto ia adquirindo *lentamente* a transfiguração de um lugar que o seu espírito não suportava mais – enquanto a lembrança do seu amor vinha *de momento a momento* afogar-lhe o coração em novas ondas de amargura, *a metamorfose se operava sutilmente* e os móveis, a janela e a própria paisagem que *descortinava* tomava uma dolorosa e apagada melancolia, onde por vezes parecia soprar uma rajada de frio ou um *longo estremecimento* de terras que se acabam após a passagem de uma tempestade. Madalena se sentia confundida com tudo aquilo e a sua participação implicava uma tensão maior na sua crise – passava a sofrer integrada naquela agonia exterior, cedendo a esse vento que *de repente* se abatera sobre tudo. [...] odiando o quarto, a cama forrada de chita azul, os quadros, inteiramente sufocada. (CARDOSO, 2003, p. 244, grifo nosso)

Repete-se aqui a oposição entre o ritmo lento da narrativa, marcado pelas palavras em itálico, e a abrupta irrupção por meio do advérbio em negrito. Com ele irrompe também um sentido novo, que chega com uma rajada de vento. Aspecto que se reflete no plano discursivo, em períodos mais curtos que tornam a leitura mais fluida. Esse misto de sentimentos, que revela uma relação conflituosa (tensionada) do indivíduo com seu quarto, advém da prática de perscrutar algo pertencente ao espaço da intimidade. Para tanto, o isolamento total no quarto é fundamental. É por meio desse vaguear de pensamento e da análise escrupulosa do espaço íntimo, que a personagem percebe no familiar algo perturbador.

Em *A luz no subsolo*, mais que Pedro, as mulheres do casarão parecem demonstrar seu apego ao espaço, a ponto de não querer deixá-lo, mesmo que ali seja um lugar de padecimentos.

¹²² Adélia aparece na história a pedido do filho. Quando ela chega ao casarão, Pedro conta seu plano de assassinar a esposa e entrega a ela uma substância que a mãe teria que despejar na bebida de Madalena. Um dia, no entanto, quando voltava do jardim, a protagonista surpreende a sogra no escuro em plena atividade. Assustada, Adélia foge e deixa para trás o envelope com o veneno que Madalena recolhe-o e guarda. Desse dia em diante, a esposa de Pedro se tranca em um dos quartos da casa e não sai até a partida definitiva de Adélia. Mais tarde, ela o usaria o conteúdo guardado para assassinar o marido.

Tal aspecto, que já vinha sendo trabalhado desde *Salgueiro*, se agudiza no romance de 1936. Lembremos, por exemplo, da fala do narrador Interpretando os sentimentos de Madalena, após ela sair do quarto, depois de um longo período de encerramento, enquanto tentava se proteger de Adélia:

Docemente, os seus dedos roçaram a parede, enquanto uma vaga ternura subia ao seu coração. Era estranho que as pessoas se prendessem aos lugares, mesmo àqueles que o sofrimento marcara... Conhecia agora que amava a sua casa e essa constatação lhe dava uma alegria pura e tranquila. (CARDOSO, 2003, p. 252).

Entretanto, no período em que estava enclausurada no seu pequeno reduto, alguma mudança se operou naquela moradia tão familiar. Depois da saída definitiva de Adélia, nem Madalena nem a casa seriam mais as mesmas. A aparente alegria que toma conta de Madalena pela reconquista do espaço amigo, *de repente*, dá lugar a uma sensação de angústia pela visão da sala, agora impregnada de lembranças de morte:

Mas, *a cada passo que descia*, novas sensações lhe chegavam, lembranças dispersas, notas íntimas despertadas *de repente*, um começo de mal estar, a velha inquietação que retornava, como algo que a vencesse enfim as camadas mais leves que o tinham tentando submergir. Era diante da sala, da mesma sala onde Adélia deixara o envelope cair, que se encontrava agora – e uma espécie de pressentimento, uma angústia profunda e impiedosa, correu *de repente* até o fundo das suas entranhas. (CARDOSO, 2003, p. 252, grifo nosso)

Se, no plano arquitetural, a relação entre o quarto e a tensão psíquica da personagem vai sendo esticada para fora do espaço da intimidade, chegando até à sala por intermédio da escada, elemento fundamental de ligação, no texto, esta conexão se dá pelo uso da conjunção adversativa “mas” e, novamente, pela expressão adverbial de modo “de repente”, repetida em uma espécie de gradação em que uma inquietação inicial se converte em angústia profunda. A conjunção e o advérbio demarcam uma mudança entre o que foi dito e o que virá em seguida. Enquanto o “mas” parece vaticinar um acontecimento ruim, o “de repente” confirma o momento exato da mudança de rumos no discurso.

A relação de proximidade com o ambiente se torna insustentável diante da visão perturbadora da sala. Enquanto está no alto da escada, ainda há algo de afetuoso com relação ao espaço, mas, à medida que desce, um outro universo se configura ao seu redor. Há um corte preciso e definitivo “de repente”, por isso, quando chega à parte inferior, o campo semântico já se tornou outro. A escuridão e a profundidade se intensificaram para além do normal, trazendo consigo a sensação de morte iminente. Isso é reiterado especialmente pelo uso das palavras “submergir”, “profunda” e “fundo” em uma mesma sentença, as quais enfatizam uma semântica carregada de negatividade e lembram um contexto abismal. É como se um vórtice atirasse

Madalena para dentro de um espaço opressor e angustiante que dilacerasse suas entranhas. Novamente uma violência persiste na configuração do local familiar, a personagem é arrebatada por um sentimento que a domina sem poder se libertar.

Nesse caso, a relação baixo/alto ganha uma outra dimensão, a partir da reconfiguração estrutural e do novo elemento espacial (escada), introduzido no interior da morada. Na cena, os degraus funcionam como uma gradação do alto para o profundo; do familiar para o desconhecido; da vida para a morte. Esse componente arquitetônico se converte, assim, em um demarcador da obra de Cardoso, pois, nos romances anteriores, tal mecanismo (alto/baixo) operava do lado de fora das casas, quando a noção de profundidade é deslocada para o interior das moradias, ela vai criando uma espécie de paisagem (ou sentimento) do abismo, que pode ser interpretado conforme um elo de conexão com o mundo *inferior* (*Sub-solo*). E isso está diretamente relacionado com a ideia proposta por Carelli de “casa infernal”, já que em sua etimologia *infernalis* pode ser entendido como relativo a essas regiões inferiores, ou seja, ao mundo dos mortos, com o qual a casa de Cardoso parece estabelecer contato. Ao descer à sala sombria, Madalena se depara com Pedro. O narrador descreve a cena demarcada pela diferença:

Hesitou – além estava a mesa onde as velas tremiam e, bem defronte, o rosto pálido de Pedro, como a *visão de uma máscara imóvel*. Que estranha rigidez o empolgara naquele instante? Madalena *teve a impressão de que se achava diante de uma criatura morta*. [...]

— Oh! como me parece diferente esta casa! – murmurou com esforço. O homem voltou *lentamente* a cabeça e não respondeu. [...] Alguma coisa profunda inchara e crescera por dentro, tornando-o horripilante. *Sentiu o horror descer-lhe como uma punhalada*. Estava *velho* – oh! – compreendia que aquele homem tinha envelhecido, que eram rugas imensas aquelas marcas que sulcavam suas faces. (CARDOSO, 2003, p. 252-253, grifo nosso).

Depois de descer completamente a escada, Madalena é novamente perturbada pela ideia de morte (constante da ruína/morte). Aqui, por um processo de correspondência semântica, o significante (advérbio de modo) é substituído por um segmento sintático, que traduz a maneira como a visão irrompe o percurso da protagonista “*uma máscara imóvel*”. Assim, o rosto do jovem Pedro, com o qual estava familiarizada, é substituído pela visão de uma efígie imóvel. Essa imagem da máscara mortuária, que aparecia na forma assombrosa da casa zoomorfizada e retornará em *Dias perdido* como um elemento denunciador da morte dos protagonistas, na figura monstruosa de Timóteo, em *Crônica da casa assassinada*; não antes de reaparecer com força uma vez mais, na face deformada de Bernardo, no final de *A luz no subsolo*.

Essa cena mostra-se relevante, em especial, para se entender como a noção de ruína presente no espaço contamina os corpos dos personagens. Há, pela expressão de horror de Madalena, uma substituição da ideia de “velho” pela de morte: “teve a impressão de que se

achava diante de uma criatura morta”. A visão parece antecipar a cena final do livro, tanto pelo assassinato de Pedro, quanto pelo rosto desfigurado de Bernardo, também confundido com uma máscara.

Sabemos que Madalena acabava de sair do quarto, onde estivera encerrada por dias (com o qual se dizia confundida), esperando que Adélia partisse. Tomada por um súbito amor pela casa, ela começa a descer as escadas, mas, conforme se desloca para baixo, as imagens da sogra despejando veneno em seu vinho começam a voltar à memória (sinalizando a ideia de morte). Quando finalmente chega à sala, fim do trajeto, ela se depara justamente com aquilo que não desejava encontrar: a figura do marido, convertida em uma criatura estranha com o aspecto de um morto. Entretanto, a origem de sua perturbação perpassa pela associação da ideia de velhice com a morte, pois se Pedro está um velho, consequentemente, ela e a casa também estariam, tal qual Maria já havia percebido no início da narrativa. Não teríamos aqui um jogo de espelhamento onde uma espécie de narcisismo às avessas revela a morte da qual ninguém pode escapar?

Todo o episódio que consiste na saída do quarto até o reconhecimento do marido está demarcado por um elemento arquitetônico que passa a compor a casa nesse terceiro romance: a escada. Do ponto de vista arquitetônico, há uma passagem dos mocambos de *Maleita* e *Salgueiro* para os casarões de *A luz no subsolo*. Mas quais seriam as marcas determinantes dessa mudança? Em seu *Tratado de arquitetura*, ao falar desse marco histórico, Vitruvius destaca que os homens, “instruindo-se pelo espírito e progredindo com reflexões mais aprofundadas, desenvolvidas a partir da multiplicidade das artes, começaram a levantar já não cabanas, mas casas com alicerces, construídas com paredes de tijolo ou de pedra e cobertas por madeira e telha.” (VITRÚVIO, 2007, p. 116, grifo nosso).

Escrito por volta do ano 27 a.C., o texto vitruviano traz uma referência que continua inalterada até os dias atuais: a passagem da cabana para a casa fica demarcada pela introdução dos alicerces e dos novos materiais usados na edificação. Para se constituírem casas, as novas moradias demandavam bases sólidas de sustentação sobre as quais pudessem ser edificadas. Ao contrário das cafuas e dos barracões, que poderiam ser caracterizados pela constante da superficialidade, esse novo modelo de morada surge marcado pela noção de profundidade, resistência e durabilidade. Essas qualidades tornam a casa muito diferente, em relação às precárias construções feitas de materiais leves e perecíveis, semelhantes às que vemos nos dois primeiros romances de Cardoso.

Difícil não se lembrar do desespero de José Gabriel, em *Salgueiro*, ao ouvir uma voz desconhecida, a passar avisando que uma casa ficara soterrada. Ele sabia: no alto do morro, “as

casas ruíam sempre, e ele queria partir para onde pudesse fincar esteios firmes da sua. Onde não ventasse e não chovesse. Onde houvesse amor e tranquilidade.” (CARDOSO, 2007, p. 220). Note-se haver um sentimento de tragédia o qual perturba o personagem. Ele percebe que no espaço onde vive não é possível “fincar esteios firmes”, os barracos ali não possuíam alicerce e nenhum elemento de profundidade que lhes garantissem a sustentação necessária para suportar as intempéries. Todo seu esforço, então, encontra-se, apesar de em vão, como se sabe, em abandonar o espaço infernal do morro e buscar um lugar seguro onde pudesse edificar sua casa.

Ainda que José Gabriel queira empreender uma mudança, tanto em *Salgueiro* quanto em *Maleita*, as construções parecem estar edificadas a partir da constante da precariedade. Daí podermos estabelecer uma certa oposição entre elas e o casarão de Madalena. As cafuas e os barracos ainda permaneciam, de certo modo, no plano da superfície, edificadas com palha, galhos recolhidos no mato; ou restos de construção demolidas, velhas madeiras e zinco de antigas habitações, no caso de *Salgueiro*. Por isso, se desmantelam com tamanha facilidade e em tão curto espaço de tempo.

No terceiro romance de Cardoso, no entanto, a casa aparece como um ser inteiramente vertical. Suas proporções se elevam ao mesmo tempo em que se aprofundam. Avançando nas duas direções (acima e abaixo), a habitação se constitui como uma instituição fechada, escura e funesta, aspecto que reforça e amplia a ideia de morada como espaço que acolhe o indivíduo em sua integralidade. Por isso, há sempre algo nela que evoca a ideia de morte.

Quando nos detemos na habitação de Madalena, esses espaços de clausura estão situados na parte superior do edifício. Com isso, chegamos a um outro elemento (de ligação) importante na constituição das construções de *A luz no subsolo*, com consequências para o texto narrativo: a escada. Não se pode falar dela sem pensar em verticalidade (subir/descer). Nesse sentido, cumpre lembrar que o referido expediente não surge com o terceiro romance. Ele já vinha sendo trabalhado pelo autor desde o seu livro de estreia. A oposição alto/baixo aparece em *Maleita* no contraste topográfico entre a cidade nova, construída na parte de cima do terreno, e o antigo povoado situado às margens do rio São Francisco. O mesmo tema retorna em *Salgueiro* com certa expressividade. Aliás, cumpre aqui recordar que as relações dos moradores com o espaço estão pautadas pelas operações de subir e descer, haja vista que se trata de uma paisagem verticalizada com opostos bem definidos: na base estão os melhores barracos alugados, no topo, em meio à densa vegetação, encontram-se os casebres daqueles que não podem, ou não querem pagar aluguel.

Não obstante, se, nos dois primeiros livros, essa tensão ainda se localizava do lado de fora das habitações, em *A luz no subsolo*, a introdução das escadas, no interior da morada, possibilita que essas relações se desloquem para dentro da casa. Com isso, o efeito de verticalidade, que já vinha sendo trabalhando desde *Maleita*, é potencializado no terceiro romance.

A escada que, na casa de Madalena, abre-se em algumas cenas às profundezas do abismo, no café, permitirá que Bernardo e Angélica desçam ao fundo do edifício, criando, para o leitor, um mapa do ambiente funesto até então desconhecido. Sempre ligado ao movimento ascendente/descendente, esse componente será explorado pelo narrador, sobretudo, em seu potencial dinâmico. A disposição ocupada pelos personagens, em seus polos opostos (topo/base), passa a sugerir, pelo contraste entre alto e baixo, um efeito de trânsito e de altura/profundidade. Na casa, a imagem do abismo só a tem quem está na posição superior, ou seja, do alto. Desse ponto, a escuridão do ambiente inferior sugere uma ideia de vazio para quem observa, ou uma espécie de cavidade sem fundo. Semelhante ao visto no exemplo de Madalena.

Em um estudo sobre o espaço em *L'Assommoir*, de Émile Zola, Antonio Candido discute como se deu o processo de apropriação da escada pela literatura. Tudo começa, segundo o crítico, pelo abandono da verticalidade geográfica, encontrada na natureza, em razão de uma verticalização urbana: “Em lugar das trilhas da montanha, ladeadas de cabanas despojadas poeticamente da sua contingência econômica de abrigos da penúria (‘A minha choça do preciso cheia’, de Tomás Antônio Gonzaga, por exemplo), passa-se aos casulos da população empilhada”. Em decorrência disso, “em lugar de subidas nos morros, para meditar e ter a sensação do infinito”, as personagens começam a fazer a “escalada penosa dos degraus desbeijados, roçando nas paredes enxovalhadas” dos edifícios degradados¹²³. Para o crítico, toda essa mudança, que compreende o deslocamento do campo para a cidade e a consequente substituição da choça idealizada pelas habitações verticais desmanteladas, pode ser lida em razão de “um elemento importante na literatura, a partir da urbanização do século XIX: a escada, que logo passou de traço realista a cenário fantástico e daí a espaço simbólico”. Apesar de analisar uma obra que estaria circunscrita ao movimento naturalista, Candido cita exemplos que vão muito além desse período:

¹²³ Ainda que a análise de Candido se detenha sobre um momento histórico específico (século XIX) e sobre um tipo de habitação característica (os cortiços), o que está em jogo na fala do crítico é o processo deslocamento pelo qual o elemento arquitetônico (escada) passou: “de um dado realista para um dado simbólico” (CANDIDO, 2010, p, 61).

Escadas que recebem a sombra hesitante de Raskólnikov; que conectam os modos da hipocrisia burguesa em *Pot-Bouille*, de Zola; que alegorizam a subida espiritual da conversão em *Ash Wednesday*, de T. S. Eliot; que projetam o destino das famílias decadentes na peça *A escada* de Jorge de Andrade; ou recebem o desfile dos personagens-fixações em *8 1/2*, de Fellini. As escadas meramente metafóricas (como a de Jacó, no mito bíblico, e a Vermelha, em que Oswald de Andrade a transformou para representar a conversão política) são complementadas por este produto de uma transformação radical do espaço urbano: a escada real dos casarões acortçados, dando lugar a um renovo de figuração, multiplicando as possibilidades de simbolizar. (CANDIDO, 2010, p. 60-61)

A variedade de autores e obras citadas pelo crítico aponta para essa “possibilidade múltipla de simbolizar”, ou seja, de como a escada foi apropriada por diferentes autores com diferentes propósitos. Ao que se percebe, ela não se restringe a um sentido fechado (subir/descer). Quando deslocada para o campo artístico-literário, dependendo da situação em que aparece, a escada pode ganhar significados variados.

Em *A luz no subsolo*, ela atua como um importante elemento de conexão entre dois territórios opostos. Dependendo do espaço social no qual se encontra, ela assume uma semântica diversa. Na casa de Isabel (que parece se resumir a uma espécie de quarto-sala de subúrbio), por exemplo, a escada, para além da função de subir e descer, serve também de espaço de retraimento, um lugar de refúgio em que a personagem – ainda criança – tenta se proteger do exterior hostil:

Uma vez a encontrara chorando no vão escuro da escada. Era pequena e tinha sardas no rosto. Madalena revia-se abaixando sobre a pobre menina: ‘Isabel, querida, que você tem?’. E levantara a sua cabeça, tão feia com aquelas duas tranças que nunca se desmanchavam. [...] E a voz perdida de choro no canto escuro da escada. ‘Oh, Lena, Lena! Tenho tanto medo de morrer!’ E Isabel se fora. Depois dela tantas pessoas tinham ido... Era apenas o trabalho de cerrar os olhos... (CARDOSO, 2007, p. 96)

Havemos de recobrar aqui os “espaços devoradores” de *L’Assommoir*, de que fala Candido (2010, p. 78), ao comparar um “cubículo debaixo da escada” ao “ensaio geral do caixão”, pois o mesmo lugar que servia de abrigo à menina é o caminho do quarto onde ela agoniza e morre. Aliás, esse pequeno espaço sob a escada remete diretamente à tumba, pois, análogo ao cemitério, o local fica abaixo de onde se pisa. Esconder-se ali, em termos metafóricos, seria semelhante a estar sepultado vivo.

Um dia antes da morte de Isabel, Pedro, ainda muito jovem, faz sua última visita à menina. Em um processo de rememoração, ele relembriaria: “Fui vê-la em seu pobre quarto. A mãe era lavadeira. Encontrei-a lavando o vestido branco para o enterro. [...] Mostrou-me a escada e escondeu o rosto na roupa molhada. Subi tremulamente, cheio de uma dolorosa

vergonha”¹²⁴. No lugar onde impera a precariedade, o visitante percebe que a morte já penetrara: “O mistério daquela luz agonizante... nenhum movimento, nenhum sangue [...] a mão pendia, a mão, longa e fina como um lírio sem forças.” (CARDOSO, 2007, p. 148). Essas sentenças revelam que Isabel já não voltará ao convívio dos vivos.

Ao apontar a escada a Pedro e, na sequência, esconder o rosto no vestido, a mãe, metonimicamente, antecipa ao personagem o espaço de morte com um gesto de lamento pela vida da filha. O lugar, antes ocupado por Isabel (debaixo da escada), agora se encontra vazio. Um oco, uma ausência, um vazio, que não será mais preenchido pela menina, cuja agonia transcorre no quarto, espaço que logo também será esvaziado. É como se o “ensaio do caixão”, do qual fala Candido, saísse da sessão preparatória, para atuar de modo definitivo.

É inegável que o quarto seja um dos locais privilegiados da morte e dos mortos, tanto em *A luz no subsolo*, quanto nos demais romances de Cardoso. Mas outras partes da casa e seu entorno contribuem para a consolidação desse sentimento de sepulcro, do mesmo modo que a noção de verticalidade e profundidade. Para tanto, a escada passa a ser fundamental, no imaginário arquitetônico do escritor. É por meio dela que os personagens descem – literal ou metaforicamente – aos locais onde a morte parece habitar.

Em continuidade com a leitura que vimos estruturando, analisaremos mais especificamente dois espaços do romance: o pequeno café da cidade, marcado pela ideia de uma topografia do estreito e da profundidade, e o casarão dos protagonistas, Madalena e Pedro, assinalado pelas imagens do abismo. A escolha se deu com base na importância que os novos elementos arquitetônicos que constituem esses lugares representam para o texto literário e o quanto eles interferem na dinâmica narrativa. Enquanto os alicerces marcam a estrutura profunda do café, um labirinto de escadas que conecta dois territórios, o superior/inferior, o dentro/fora ou o território dos vivos ao dos mortos; o casarão de Madalena se abre, interna ou externa, como metáfora e ponto de conexão com o reino dos mortos.

16. Do sótão à adega, as escadarias que levam à morte

Se, em *A luz no subsolo*, o núcleo espacial do romance está estruturado em torno de um velho casarão imaginário, é inegável que os locais secundários ganham um cuidado especial na configuração. O sótão onde vive Bernardo, a casa de Emanuela, o casarão de Camila e o café

¹²⁴ Em uma espécie de delírio, Pedro argumenta que fora o culpado pela morte de Isabel, que a empurrara em um tanque de água fria várias vezes, no jardim onde costumavam se encontrar, depois a deixara sozinha. A menina, que já era debilitada, apanha uma pneumonia e não resiste. Pedro em nenhum momento demonstra arrependimento pelo ato.

da cidade podem ser considerados lugares singulares, do ponto de vista textual. Este último, por exemplo, apesar de ser caracterizado como um lugar pouco significativo, de reduzidas proporções, onde as pessoas se encontrariam apenas para beber e conversar, de repente, pode surpreender o leitor. O prédio, que se mostra exíguo por fora, espanta por suas dimensões interiores.

Inicialmente, o espaço decadente, que ambienta os encontros de Pedro e Bernardo, não desperta grande interesse do leitor. De acordo com o narrador: “No café estreito, as mesas se enfileiravam sob um enxame de moscas. Pratos quebrados e latas de conservas apareciam pelos cantos. Sentaram-se [Pedro e Bernardo] junto à janela. por um dos vidros quebrados, via-se a rua queimada pelo sol e o casario fronteiro.” (CARDOSO, 2003, p. 86). O estado de decadência é acentuado pela imundície, empilhamento e condição dos objetos. Duas questões iniciais se colocam do lado de dentro do estabelecimento: o empilhamento e a sujeira.

Todavia, em meio à breve descrição que caracteriza a precariedade e a fragilidade da instalação, o narrador fornece um detalhe importante sobre o traçado arquitetônico (um tanto ilógico) do lugar, qual seja a estreiteza do edifício. Tal aspecto será fundamental para que, no imaginário dos leitores, seja criada, posteriormente, a noção de verticalidade e profundidade, que será explorada posteriormente. Em um primeiro momento, a parte frontal da construção mostrase como um local ordinário, onde as pessoas de uma pequena cidade se reúnem, entre outras coisas, para beber, comer e conversar. Nesse ponto do relato, por meio da breve descrição, tudo já parece ter sido apresentado ao leitor, com relação ao espaço, não restando nada ao mistério e à fantasia.

Em uma série de verbetes enciclopédicos reunidos no volume *Documents*, em que vários autores escrevem sobre diversos assuntos de modo breve e pouco convencional com as ideias vigentes, Georges Bataille (2018, p. 165), lança mão da seguinte questão: “[...] sob nossos olhos pudicamente desviados, o espaço rompe a continuidade habitual”. Trazendo isso para a interpretação do texto, é possível pensar que o espaço externo, em determinadas casos, pode não condizer com o espaço interno, passando a pertencer a uma outra ordem. Com isso, em vez de uniformidade, tem-se a deformidade, causada por uma espécie de ruptura.

O pequeno salão, por exemplo, funciona apenas como fachada (em seu duplo sentido: exterior e simulacro), que mantém, fora dos olhares curiosos, a passagem que levaria a outros espaços mais profundos e desconhecidos. São locais caracterizados pela ideia do *intimus* de origem latina, isto é, daquilo que é mais afastado, o mais recôndito; o âmago, o mais secreto, o grau superlativo de interior. Só tem acesso a esses espaços quem conhece os meandros do lugar. Como o narrador fornece um mínimo de indicações topográficas, as quais atuam feito pontos

de referência, para incitar a imaginação do leitor, de repente, somos pegos de surpresa e arrastados pela mão de Angélica, junto com Bernardo, pela estreita e escura estrutura ascendente/descendente. Primeiro subindo, para pegar uma chave, depois descendo, em direção aos subsolos do estabelecimento, a fim de se embriagarem. Com esse pequeno deslocamento do saguão para o mais adentro, os personagens revelam ao leitor que o precário estabelecimento abriga em seu interior um sistema de escadarias que conduz às profundezas da Terra, o qual dará acesso a uma adega semelhante a um poço.

A pequena viagem ao ponto mais profundo do edifício começa com um desejo de embriaguez. No café em que Angélica residia, Bernardo conversava com João Epifânio¹²⁵, quando ela chega e se senta à mesa. No mesmo instante, o amante diz que precisava beber alguma coisa. Por conhecer intimamente o interior da construção, Angélica o arrasta, dizendo: “Venha por aqui, eu sei de um lugar.” (CARDOSO, 2007, p. 318). Ao criar essa cena, o narador aponta para o início de um deslocamento importante, que sugere um evento lúbrico.

Desse modo, o trajeto dos amantes pelo interior do edifício já tem a importante função de converter o espaço desconhecido em texto narrativo. Em outras palavras, a história de Bernardo e Angélica passa, antes, pela elaboração de um mapa interior do edifício em que ela residia. Essa jornada, que começa com a composição de um cenário misterioso e trágico, vai se configurando à medida que os personagens se deslocam.

O percurso pelas escadarias do café é feito de aclave íngreme e descenso gradual. De acordo com a profundidade, a tensão vai aumentando até chegar ao núcleo da descida, a adega, onde se dá o fim da história da personagem, a qual sonhava sair da condição de amante para viver como esposa de Bernardo. Assim que começam a se deslocar, o cenário muda. A história, que estava se desenvolvendo em um ambiente de encontros (saguão), com vista para o espaço aberto (rua), passa a penetrar em um local completamente fechado (*intimus*), estreito e sufocante, onde o mistério, o suspense e o terror rondam mais de perto.

Em vista disso, vale retomar a proposição de Franco Moretti: “o *que* ocorre depende muito de *onde* ocorre”. Cada novo local que passa a compor o texto desempenhará uma função narrativa específica, a qual não poderia ser exercida por outro lugar, ou seja, há uma lógica espacial que passa a integrar o romance, dentro da qual cada novo lugar (escada, adega, sótão) tem uma função determinante para a estruturação do enredo, qual seja conectar os personagens ao *subsolo*.

¹²⁵ João Epifânio era pai de um aluno de Pedro que, motivado pelas ideias de seu mestre, revoltou-se contra seu pai, avançou enraivecido sobre ele, arrancando-lhe uma orelha. Por esse evento, Pedro foi demitido do cargo de professor no colégio em que lecionava.

Ao tratar dos “Mapas como padrões espaciais”, Moretti não deixa de retomar os determinados pressupostos bakhtinianos. Ele observa, por exemplo, que “‘a natureza de um lugar’ [...] é de fato ‘um *componente do acontecimento*’”. (2003, p. 81, grifo nosso). Em outras palavras, a história do assassinato de Angélica dependia de um espaço específico para acontecer. Se fosse configurada em uma estrada, por exemplo, a ação teria de ocorrer de outro modo, a partir dos mecanismos e de expedientes próprios àquele espaço.

Quando refazemos o percurso de Bernardo e Angélica, percebemos que eles começam subindo até o sótão, para pegar a chave de acesso à adega. Ao chegarem ao topo, ele olha do alto e reflete: “o café parecia envolvido numa sombria tristeza. As chamas débeis das lamparinas vacilavam”. Essa pequena inversão espacial (olhar o lugar de cima para baixo e não de frente, como estava acostumado a fazer) aponta para um processo de simbolização do edifício. O personagem observa para o café, mas não encontra ali a imagem familiar com a qual estava habituado. O local, que da perspectiva costumeira se mostrava, de certo modo, alegre, ao ser visto de cima, converte-se em um espaço “sombrio e carregado de tristeza”. Nesse momento, a imagem contemplada já não é mais a de um prédio estreito, mas, como argumenta Joseph Rykwert, a de um “volume a ser interpretado” e ressignificado a partir da posição ocupada pelo corpo no espaço.

Seguindo a rota dos amantes, após ganharem “dificultosamente o topo [eles] se internam num corredor escuro. No fundo da parede, estava pendurada uma grande chave enferrujada.” (CARDOSO, 2007, p. 318). Esse objeto singular, que comporta a dupla função do abrir e fechar passagens, selará o trágico destino de Angélica, ao final da cena narrada. Do percurso que vai do sótão até a adega, os amantes percorrerão não uma, mas várias escadinhas, que vão se desdobrando e se estreitando, cada vez mais, em direção ao fundo. O percurso realizado dá ao leitor uma dimensão da verticalidade interna da construção. Os lances funcionam como demarcadores de profundidade, ou seja, fornecem uma percepção da descida. Além disso, quanto mais nos aproximamos do fundo, mais sufocante e sombrio o espaço vai se tornando. Ali é, literalmente, o lugar em que a luz encontra o subsolo:

– Segure um pouco a lanterna – disse Angélica.

E retirando a chave, desceu por outra escada menor, mais escura, feita de pedra; a umidade lhe dava um tom esverdeado e o ar saturado de mofo era frio e nauseabundo. Uma aranha dormia indolentemente na curva da parede.

Bernardo acompanhava-a sem hesitar: conhecia o caminho da adega, pois não era a primeira vez que vinha ali.

– Suspenda a luz mais alto... – exclamou Angélica.

Ele suspendeu-a o quanto pôde e continuaram a descida – a luz arrancava faíscas das pedras úmidas. Bruscamente estacaram diante de uma estreita porta de madeira, fechada com um grosso cadeado de ferro. Angélica introduziu a chave e abriu-a. O ar, saturado do cheiro de vinho e mofo, golpeou-os no rosto. Entraram e, cerrando a porta,

desceram por uma nova escada. Até o fundo daquela espécie de poço. Era uma pequena adega, baixa, suja, repleta de velhas pipas que se amontoavam umas sobre as outras, garrafas cobertas de pó, cabazes suspensos do teto, garrações bojudos. O chão era de uma cor indistinta, escuro de serragem e de poeira. (CARDOSO, 2007, p. 318-319)

A percepção, ao perfazer o roteiro dos personagens, é de que, a cada trecho da descida, o caminho fica mais estreito. Tudo parece estar pautado pela tópica do retraimento, geradora de uma sensação claustrofóbica. Lá embaixo, apenas um pequeno poço, onde impera o total encerramento: “desceu por outra escada menor, mais escura, feita de pedra”. Os degraus de pedra vão dar em uma “estreita porta de madeira, fechada com um grosso cadeado de ferro”. Depois desse limiar, o caminho em descenso conduz progressivamente para o subterrâneo até encontrar o “fundo daquela espécie de poço”; três níveis de escada, para, finalmente, chegar à adega. A sensação de clausura é potencializada em razão do fechamento da porta estreita, do espaço minúsculo abarrotado de objetos e do ar saturado, que parece se tornar irrespirável.

As construções de Cardoso se inscrevem tão indelevelmente em seus textos que nelas próprias parece atuar uma espécie de escrita. Os corredores estreitos e escuros, com as intermináveis escadinhas que levam para o fundo dessa adega-poço, já não traduziriam o cenário de um acontecimento grave? O subsolo iluminado por essa lanterna, que desce ora pela mão de Bernardo, ora pela de Angélica, não anunciaria, tal como no título do livro, o exato ponto de um evento determinante para a história?

Como afirma Rebeca Solnit, em *A história do caminhar*, ao tratar das aproximações entre o ato de caminhar e narrar, “a história é um mapa; a paisagem, uma narrativa.” (2016, p. 125). Pois esse é o sentido que Cardoso parece dar as suas construções. Com certos ajustes, poderíamos parafrasear Solnit, dizendo que: se em *Maleita e Salgueiro* a história se configurava como um mapa [externo], a partir de *A luz no subsolo* o desenho da narrativa passa a ser de ordem mais interior.

Em parte, isso se dá por sua constituição. Arquitetonicamente, o café guarda, em sua parte interna, outro cubículo mais estreito, escuro, e, dentro da estreiteza do primeiro, encaixa-se a verticalidade opressora do segundo. A parte de dentro dessa estranha construção, sem dúvida, caracteriza-se por seus corredores escuros e suas inúmeras escadas ascendentes/descendentes, que conduzem os vivos por uma espécie de corredor ao mundo dos mortos. O mesmo caminho descendente pode levar a dois territórios semânticos distintos, mas não necessariamente opostos: um pertence ao campo do sexo (vinho), dos jogos de amor; e outro, aos domínios da morte (inferno). Nesse sentido, cabe retomar uma fala fatídica de João

Epifânio, que passa quase despercebida do leitor, proferida pouco antes de Angélica chegar à mesa,: “[...] a morte se esconde em cada canto”.

Em *Por amor às cidades*, Jaques Le Goff afirma que “A cidade contemporânea, apesar de suas grandes transformações, está muito mais próxima da cidade medieval do que esta última da cidade antiga” (1998, p. 25). Diante de tal constatação, Le Goff atenta para um detalhe: “Na Idade Média ocidental, adegas e armazéns subterrâneos figuravam, antes, o inferno”. Em seu estudo, o historiador destaca seu interesse pelas formas de relacionamento das pessoas com o espaço, e isso inclui os processos de simbolização. Esse fantasiar, em torno de determinados lugares, dava-se, e ainda ocorre, sobretudo, devido à localização (lugares inferiores). Em *Passagens*, por exemplo, Walter Benjamin lembra que, quando a noite emerge assustadora e sombria, “um outro sistema de galerias se estende nos subterrâneos de Paris: o metrô, onde à noite as luzes se acendem rubras, indica [...] o caminho ao Hades.” (2007, p. 123).

Ao analisar especificamente a função da escada em *L’Assomoir*, Candido observa que esse espaço (com seu movimento ascendente/descendente), ao mesmo tempo, remete a um sentido realista das habitações decadentes e também evoca um dado simbólico da narrativa. Nesse caso, “A descida [da personagem] é de fato como se ela baixasse numa cisterna de trevas, tornada sinistra pelo jogo da sombra desfigurada que o seu corpo vai fazendo na parede. Tendo antes parecido um céu duvidoso [momento de ascensão], a caixa da escada parece agora um abismo, uma descida a círculos infernais.” (CANDIDO, 2018, p. 61).

A simbologia percebida por Candido, ao se referir à queda e à ruína de “Gervaise¹²⁶”, aproxima-se, em muitos aspectos, do trânsito de Angélica em direção ao fundo da adega, onde ela encontraria não o amante, mas seu algoz. No início, ela arrasta Bernardo na esperança de encontrar ali o lugar ideal à prática de atividades lúbricas. De modo equivalente, esses deslocamentos parecem conectar as partes baixas do corpo aos espaços baixos e sujos do edifício, como ocorria com as zonas de prostituição em *Salgueiro* (ainda do lado de fora). O local tomado pela essência do vinho, por si só, já evocaria signos da volúpia. Contudo, há um curioso deslizamento semântico e sonoro do *lúbrico* para o *lúgubre*, pois não se pode esquecer, como adverte Candido, da simbologia que a descida carrega.

Esse jogo com significados, possibilita que o vinho, oferecido a Bernardo como convite à embriaguez e ao sexo, ao ser entornado no chão, converta-se metaforicamente em sangue derramado, antecipando o futuro trágico de Angélica: “Toma, – murmurou, erguendo a caneca à altura do rosto molhado – bebe o seu vinho... você está agitado... Ele empurrou a caneca e o

¹²⁶ Um dos principais personagens de *L’Assomoir*.

líquido escuro derramou-se pelo chão, crescendo rapidamente numa grande mancha escura.” (CARDOSO, 2007, p. 320).

A conversão do vinho (bebida) em mancha escura no chão (sangue) remete a um desvio do jogo erótico para o jogo macabro. Nesse momento, o espaço configurado como uma espécie de tumba deixa de evocar a ideia de sexualidade (desejo de Angélica) e passa a convocar elementos relativos ao assassinato (desejo de Bernardo). O amante não bebe o vinho, pois já está tomado por uma espécie de alucinação, desencadeada pela imagem da luz refletida sobre o pescoço da amante. De repente, todo o precário ambiente, cheirando a mofo e vinho azedo, começa a mobilizar, em Bernardo, seus “desejos criminosos”. Uma aproximação começa a operar de fora para dentro, do espaço (subsolo) para o sentimento mais íntimo do personagem. O exterior passa a suscitar o sentimento interior.

Tensiona-se, assim, o segmento espacial com as questões psíquicas do indivíduo. Pode-se dizer que, nesse momento da narrativa, o espaço físico se entrecruza com o psíquico. Na definição de Luís Alberto Brandão, o espaço psicológico pode ser entendido como aquele que “abarca as ‘atmosferas’, ou seja, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores.” (2013, p. 59). Pois é exatamente isso que Bernardo passa a fazer, quando se encontra no fundo da adega. Ele projeta, na amante, a mulher que deveria estrangular (Madalena), por quem diz ser apaixonado. A imagem que lhe perseguia, em momentos anteriores, encontra ali sua exata concretude, como forma transposta do devaneio para o contexto que o cerca.

Inebriado pelo pescoço iluminado da amante, sua atitude não é outra senão se atirar sobre ela para tentar estrangulá-la: “A luz dava em cheio sobre a garganta nua. Bernardo sentia crescer na sua alma a impressão daquela carne branca que latejava. De repente, segurou-a pelo pescoço e apertou-a furiosamente, enquanto com um grito de dor ela procurava se evadir.” (CARDOSO, 2007, p. 320). Depois de duas ou três tentativas frustradas de estrangulamento, pois Angélica não se deixava abater sem lutar, as invectivas de Bernardo pareciam abrandadas. Ele estava mais calmo e parecia ter voltado ao estado de consciência. Um pouco atordoado, ele tomava o rumo de volta, escalando com dificuldade os estreitos degraus do primeiro lance de escada. Subia, deixando para trás de si, no fundo da adega, Angélica um pouco abalada pelas agressões.

Ao se ver sozinha, a mulher se desespera e resolve segui-lo. Sobe atrás do amante estrangulador e, no caminho, recolhe um xale que, segundo ela, tinha deixado cair na descida. Com o tecido recolhido do chão, ela cobre os ombros nus que o vestido rasgado deixava à vista.

Ao ver tal objeto, Bernardo tem sua fúria despertada¹²⁷ novamente. A peça de vestimenta feminina era justamente aquela com a qual ele se imaginava estrangulando as vítimas em suas alucinações. Ao vê-la sobre o corpo de Angélica, eles discutem, lutam ferozmente no alto da escada e acabam rolando até o fundo da adega. Nessa movimentação a lanterna se apaga e os dois caem novamente no poço escuro, para uma luta decisiva:

Como sentisse um arrepio subir-lhe o corpo, curvou-se e apanhou o xale que tinha deixado cair na escada, cobrindo com ele os ombros nus.

— Que é isso? — gritou Bernardo.

— Um xale — respondeu hesitando.

— Mas você não estava com isso...

— Oh! Não se vá embora! — gritou Angélica.

E como ele não se detivesse, correu e enlaçou-o pelas pernas. Furioso, Bernardo tentou se desvencilhar. A fealdade da mulher lhe aparecia naquele instante em toda a sua nitidez — a pele flácida do rosto tremia, amarelecida pelo medo. Os braços nus deixavam à mostra marcas fundas e queimaduras. A luta travou-se rápida e feroz e, como não quisesse ele abandonar a lamparina, rolou com a mulher até o fundo da adega. A luz apagou-se na queda e a treva tornou o lugar mais lúgubre ainda. (CARDOSO, 2003, p. 324).

Pactuado com a formação de um contexto de mistério e terror, o narrador não dá nenhuma pista sobre o enigmático xale de Angélica, se ela o estava usando, ou se o havia perdido pelo caminho. Desse modo, a imagem arrebatadora para Bernardo é a mesma que surpreende o leitor. O objeto responsável, entre outras coisas, por despertar a fúria do amante, estava todo o tempo ali, na escada, mas ninguém notara sua presença.

Quando ele aparece, tudo é desviado de seu percurso normal. Ao caírem de volta no fundo da adega, a cena até então demarcada por um tom trágico, começa a ganhar ares cômicos com uma mulher se agarrando às pernas de um homem, brigando com ele no alto da escada e rolando os dois degraus abaixo. Mesmo assim, ela ainda continua agarrada ao amante, insistindo em não o deixar partir.

Enquanto a lanterna está acesa, todo espaço é demarcado pelo olhar. Quando a luz se apaga, e a escuridão se faz por completo no fundo do poço, o narrador pronuncia uma frase significativa, para a interpretação do episódio: “a treva tornou o lugar mais lúgubre ainda”. Em nenhum momento anterior, ele havia citado a palavra lúgubre para reiterá-la por meio de uma expressão referencial, sobretudo, acompanhada pelo uso da locução “mais ainda”, o que implicaria caracterizar o ambiente como funesto. Restaria pensar, então, em uma anáfora do

¹²⁷ Bernardo sofre uma espécie de alucinação persecutória e se vê várias vezes estrangulando uma mulher com um xale. Segundo ele, para se livrar do amor que sentia por Madalena, teria de cometer um crime exatamente igual. Daí sua fúria, no momento em que Angélica recolhe do chão o objeto e cobre com ele os ombros nus, é como se fosse o sinal para que o assassinato ocorresse.

tipo conceptual ou resumitiva, que como o próprio nome diz, retoma uma situação anteriormente exposta.

Não se pode negar que, desde o início, os componentes espaciais já sugeriam a formulação de uma atmosfera dominada pela semântica do funesto. Daí fazerem sentido os elementos anafóricos com função de retomada de caráter mais semântica (situacional) que¹²⁸ sintática. Aquilo que, para a gramática normativa, poderia parecer um erro, para a literatura pode significar um ganho, um desvio da norma. Tal recurso textual reforça a ideia do fundo como um espaço de morte e dos mortos. Após caírem de volta, dentro do poço escuro, recomeça uma luta da qual só um pode sair vivo:

Um cheiro forte de vinho azedo subia e entontecia. A serragem espalhada pelo chão cheirava a umidade. Bernardo tentou se levantar.

– Deixe-me! – exclamou.

Os braços, entretanto, apertavam-no como tenazes e o cheiro de vinho fazia seu sangue girar com mais força. Petrificado pela angústia, as mãos apoiadas na parede molhada, sentiu o ódio garroteá-lo como a uma rês indefesa. Tateando aflitadamente na escuridão, encontrou um dos garrafões bojudos, ergueu-o e, por duas vezes, golpeou a cabeça da mulher. Angélica soltou um grito abafado e, antes que pudesse fazer qualquer movimento, Bernardo tonteou e rompeu o vidro contra parede. Ela se precipitou na direção da escada, mas o homem apanhou-a novamente e arrastou-a para o fundo.

– Não! Não! – Implorou.

E como Bernardo continuasse a segurá-la, apanhou um dos cacos da garrafa e, erguendo-se com uma fúria, atirou-se sobre ele, arranhando-o, quase alucinada. De novo a luta cresceu em intensidade – com as mãos úmidas de sangue, ele avançava no ar, tentando torcer-lhe os pulsos. Angélica parecia ter enlouquecido, praguejando e rindo ao mesmo tempo. *Bruscamente* ela se sentiu estrangulada: as mãos de Bernardo tinham encontrado o xale e puxavam-no fortemente – a mulher perdia as forças, queria lutar ainda, batendo no ar os braços.

Bernardo tinha o rosto coberto de sangue: aquilo descia devagar, queimando como fogo, escorrendo pela sua boca.

Angélica cessava de se debater – Bernardo abandonou-a e ela foi cair sobre um saco de serragem, onde ficou imóvel. Agora, um *silêncio terrível* descera sobre a adega abandonada – *vagarosamente*, o vinho continuava a cair gota a gota da pipa; um rato estalava a madeira na sua corrida, enquanto o *ruído monótono* da torneira mal fechada continuava a tombar *surdamente* no chão empoeirado. (CARDOSO, 2007, p. 325, grifo nosso)

Considere-se aqui o ponto exato da mudança. Aquilo que até em certo momento tinha ares cômico, termina com Bernardo enforcando a amante. Esse exato momento é demarcado, no texto, pelo uso do advérbio: “bruscamente”. Após essa irrupção abrupta, a definição do ritmo da prosa volta a sua cadência regular, tudo se paralisa: “vagarosamente, o ruído monótono da torneira mal fechada” volta a ditar o compasso do texto.

¹²⁸ “Para maiores detalhes ver o capítulo Sintaxe e semântica – frase composta e frase complexa”, da *Gramática do português*. Eduardo Buzaglo *et al.*

Conforme Cardoso declara, em seus *Diários*, “Sou perito em fazer construções trágicas disfarçadas em comédia, com todo o aspecto de ‘desinteresse’. Um ar de ‘desilusão’ de tristeza de bondade que não encontra correspondência, passa a vagar em torno de mim, fico muito ‘espiritual’, fico um pobre anjo perseguido por Deus...” E completa dizendo: “Os inocentes cairão facilmente.” (CARDOSO, 2013, p. 93). Daí ser comum personagens se encontrarem em um dia tão feliz e, de repente, serem acometidos por alguma desgraça. Angélica pensava em ter uma noite de prazeres com Bernardo, sonhava em se casar com ele. Desceu até à adega, para beber e fazer sexo, mas se deparou com um amante assassino. Os personagens de Cardoso parecem estar sempre rodando à busca de algo, porém nunca encontram o que desejam, o destino parece lhes reservar sempre surpresas perturbadoras, angustiantes ou fatídicas.

O café, que era a casa de Angélica, também se torna para ela sua última morada. Daqui para frente, nada mais saberemos da personagem. O fundo de um poço trancado, que muito lembra os antigos sepulcros escavados nas rochas, torna-se sua suposta sepultura. Depois de se encontrar, aparentemente, morta, a amante é deixada no subsolo, e Bernardo – com o rosto desfigurado como uma máscara monstruosa – regressa pelas escadarias. Esse percurso, além de importante para o ressurgimento do personagem, que retorna como uma espécie de Lázaro semimorto, irá desencadear outro episódio de morte: a de Pedro.

A aventura de Bernardo e suas consequências estreitam uma espécie de intimidade com a morte, a qual passa a triunfar sobre a vida, inclusive a dele próprio. Dotado de tal experiência ele irá até Pedro afirmar que compreende uma complexa tese sobre *a luz no subsolo*. O percurso executado – descer até o fundo da adega, assassinar Angélica e subir de volta – já lhe garantiria esse contato com o mundo inferior. Mas há algo que fica marcado em sua fisionomia e evidencia uma mudança profunda em seu ser: sua face se converteu em uma espécie de máscara grotesca, após o episódio. A desfiguração do rosto do personagem o transforma, conforme veremos, em uma figura monstruosa, aspecto que não deixa de remeter à prática das máscaras mortuárias e, por consequência, a sua morte, em suspenso no final do romance.

Em sua trajetória macabra, depois de estrangular a amante, ele refaz o caminho de volta até o sótão do café, onde originalmente estava a chave, que sua amante usara para abrir a adega. Ali, atrás de uma janela fechada, que dava para a rua, ele espera por alguém. Logo vê um freguês, saindo do café, e, protegido detrás da pequena abertura, ele pergunta: “Quem vem lá?”. Imediatamente se inteira se tratar de João Epifânio, seu amigo de mesa. Bernardo o chama e começa a contar sobre o ocorrido. Em seguida, pede-lhe um favor: que desça até o fundo da adega, lá ele encontraria uma mulher caída. Então recomenda: “se ela não estiver morta, você a beijará no rosto por mim e dirá que eu não a desprezo, está ouvindo?” João Epifânio concorda

em ajudá-lo, ainda que perceba algo estranho em tudo aquilo. Assim que tem o gesto de aprovação, “uma pequena fresta abriu, e a mão de Bernardo estendeu-lhe a chave. O homem contemplou aquela mão e sufocou um grito de terror: estava arranhada e coberta de sangue.” (CARDOSO, 2003, p. 327-328).

Nota-se que o diálogo aqui se dá entre o espaço aberto (rua) e o fechado (sótão), separado por uma janela (limiar), também fechada, mas que deixa passar a comunicação por algumas frestas. Bernardo ainda fala de dentro do espaço de morte e fala da morte. João Epifânio percebe isso, logo depois que Bernardo sai, deixando atrás de si a janela aberta. O narrador faz, então, a seguinte ressalva: “só o vento continuava lugubrememente a sacudir as árvores. [...] A janela estava aberta, escura e cheirando a mofo como uma boca aberta. Assaltado pelo medo, João Epifânio apertou a chave contra o peito e, antes de penetrar na cavidade sombria, fez sinal-da-cruz repetidas vezes.” (CARDOSO, 2003, p. 330). Observa-se aqui a repetição da mesma imagem zoomórfica do espaço (janela), transfigurado em uma boca, sugerindo que o espaço voraz já consumiu a vida de Angélica e talvez a de Bernardo. Tal qual ocorrido na casa de Emanuela, no momento posterior à morte do pai.

Em vista do estado de Angélica, no fundo da adega, pode-se pensar na sugestão do narrador de que a amante foi realmente assassinada por seu algoz. Semelhante ao ocorrido na casa de Emanuela, logo após a morte do pai, aqui também a imagem de uma boca monstruosa e voraz que parece predar a personagem que aí habitava. Ao olhar para a janela monstruosa, sem dúvida, Epifânio percebe onde está prestes a entrar. Essa “boca aberta”, que leva às profundezas da Terra onde jaz o corpo de Angélica, é, com efeito, um lugar tenebroso. Mas de sua descida ao mundo dos mortos fica ao leitor apenas a sugestão. Desse ponto em diante, cessa a história de Angélica, ficando a cabo do leitor imaginar possíveis finais. Na sequência, Bernardo se dirige ao jardim do casarão de Madalena para se encontrar com Pedro.

Análogo a “um animal das trevas, um ser desconhecido e solitário, marcado por algum tremendo enigma” (CARDOSO, 2007, p. 347), o personagem sai do espaço exíguo e fechado, para a escuridão da noite, ampla e aberta. Do lugar mais periférico (cidade) para o central (casarão). Em termos narrativos, desloca-se também o foco dos personagens secundários (Bernardo e Angélica) para os protagonistas (Pedro e Madalena). Ao voltar das profundezas, o personagem parece trazer para o jardim de Pedro a imagem de um mundo desconhecido dos mortos, o qual contém em si algo, essencialmente, dos domínios inferiores. Imagem que retorna como metáfora: “Teve a impressão de que aquele homem rasgado e sangrento, infinitamente pequeno na sua miserável condição de verme, era uma visão que rompia do solo escuro e brotava da lama como um pequeno ser infecto e desprezível.” (CARDOSO, 2003, p. 347).

O que chama atenção do leitor de *Crônica da casa assassinada* é a proximidade de Bernardo com a imagem de um Lázaro que renasce mais morto que vivo, a qual aparecerá na epígrafe do romance de 1959. O assassino de Angélica não retorna trazendo consigo a vivacidade, mas algo das entranhas da terra, daquilo que é característico dos mortos. Lugar de onde ressurgirá para voltar em seguida. Com a cabeça enfaixada por causa dos ferimentos, a imagem mais uma vez remete ao renascido, que reaparece do fundo da sua sepultura recoberto de faixas. Ainda em um estado de morto-vivo, ensanguentado, ferido, que não retorna para vida, mas, ao contrário. Curiosamente, um pouco antes de Pedro sair de dentro de sua casa, depois de discutir com Madalena, e se encontrar com a figura grotesca de Bernardo, uma cena trágica já estava sendo armada, de tal modo que a morte *parece cercar o protagonista de todos os lados*.

17. O jardim, a sala o quarto: espaços de abismo e morte

Das margens do rio São Francisco (*Maleita*), passando pelo topo de um morro carioca (*Salgueiro*), ambos ainda muito marcados pela presença do *locus silvaticus*, Cardoso parece apresentar ao leitor uma mudança brusca de rumos ao substituir a mata nativa pelo jardim geometrizado e noturno de *A luz no subsolo*. A transformação, no entanto, não significa uma troca diametralmente oposta por um *Locus amoenus*, como logo se percebe nas primeiras páginas do livro. Entre outras coisas, o que se apreende, a princípio, é a harmonia do jardim com a arquitetura do velho casarão de Madalena, aspecto impossível nos romances anteriores, em vista do contexto. Outra característica importante a ser ressaltada é que, nos grandes jardins de Cardoso, os quais surgem tanto de *A luz no subsolo* quanto de *Crônica da casa assassinada*, aparentemente, parece imperar apenas a razão da simetria, pautada por uma topografia matemática, ou seja, um espaço que estaria distribuído em alamedas, aleias e canteiros, tudo harmonizado, segundo uma lógica racional, baseada na escolha e seleção de árvores, plantas e flores que integrariam, harmonicamente, um ambiente, formando uma paisagem artificial iluminada pelo rigor estético dos jardins geométricos.

Contudo, ao olharmos mais atentamente, veremos que nesse lugar onde o juízo humano parece imperar, na verdade, os prazeres burgueses (passeio, leitura, colher flores) compartilham do mesmo espaço com a violência, as transgressões e o terror dos “desejos criminosos”. Assim, há um distanciamento do *amoenus* e uma aproximação do *silvaticus*. Isso se dá tanto no nível vegetal – as plantas e ervas daninhas avançam sobre tudo em uma completa desordem – quanto

no plano de atuação dos personagens, que passam a agir segundo suas paixões – adultérios, incestos, violações, desejos criminosos e morte.

Para Orest Ranun, “No imaginário europeu do íntimo e do eu em fins da Idade Média, determinados lugares ou certos espaços são considerados particularmente propícios à busca de si mesmo e ao encontro de dois seres”. Essa prerrogativa vale certamente para Madalena, que vive sozinha em sua casa, tentando encontrar respostas para suas angústias nos refúgios do jardim. Esse local não deixa de ser o espaço ideal para o encontro¹²⁹.

“O ar do jardim fechado não é o mesmo da rua ou do campo. Está impregnado de odores de uma natureza superior.” (1991, p. 215). Essa observação, ainda que seja dita por Ranun, com efeito, pode valer para os jardins de modo geral. Todavia, quando se pensa especificamente nos ambientes, que integram os arredores dos casarões de *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*, uma inversão de sentido não lhes cairia mal. Esses espaços parecem representar uma reação contra a domesticação excessivamente formal de aspecto ameno, determinada pela exatidão, cujo modelo mais radical só seria alcançado com os labirintos de arbustos.

Nesse sentido, é notório que o jardim, como outros espaços, esteja impregnado de uma “natureza inferior” (advinda do mais profundo: da terra úmida, das raízes, do húmus, e das metáforas que abrem o lugar às profundezas marinhas). Para se entender o jardim do casarão e sua relação com os eventos narrativos, ponto que nos interessa, é preciso notar antes que a protagonista irá estabelecer uma intensa afinidade com esse lugar. Mesmo afirmando odiar a atmosfera sombria e pouco acolhedora da propriedade, há uma preferência pelos passeios noturnos por parte de Madalena.

Por essa predileção, as visitas mais significativas aos canteiros floridos só acontecem à noite. Na certeza de estar protegida pelas trevas, ela poderia inclusive ficar nua e se deitar junto às flores de girassol que tanto admirava. Curiosamente, no livro, não se menciona a existência de jardineiro, ficando sugerido que o espaço se autorrenove sem a atuação humana. As plantas ali nascem, crescem, florescem e morrem sem que ninguém intervenha, algo parece fermentar, nos subterrâneos do lugar capaz de atrair tanto o corpo de Madalena, para experiências de luxúria, como o de Pedro, para uma espécie de ensaio com a morte.

¹²⁹ Na infância, o encontro derradeiro de Pedro com Isabel ocorre num jardim. Algo similar se passa, quando ele se depara com Emanuela caída e a violenta. Por fim, ele se encontrará com Bernardo (que, em um gesto derradeiro, beija-lhe a boca), antes que ele morra envenenado. Os encontros de Pedro estão pautados por suas paixões. O primeiro termina em um suposto assassinato; o segundo, em um estupro que leva Emanuela à loucura; o terceiro, sua própria morte. Com isso, Cardoso se desvia dos clichês ao escavar novos sentidos para um espaço que está quase sempre associado ao amor bucólico. Seu jardim é o das transgressões, das traições, dos assassinatos, um espaço sombrio e *silvaticus*.

Ao analisar os jardins brasileiros privados do século XIX, Laura de Mello e Souza constata que neles já estavam circunscritos certos “espaços de intimidade” (1997, p. 96). Característica que os casarões de Cardoso parecem trazer envencilhada a sua arquitetura. A perspectiva histórica reafirma, assim, o isolamento, a tranquilidade e a solidão dos “jardins [que] sempre acolheram ou ocultaram à sombra de suas árvores pensamentos e ações” das mulheres da elite, especifica a autora. Em uma sociedade devassada pelo olhar curioso, esse “talvez fosse realmente um dos raros espaços onde se podia usufruir de um pouco de intimidade”. O lugar que acolhe as paixões violentas de Pedro também abriga os desejos incontidos de Madalena.

Dentre as inúmeras funções acumuladas pelo espaço – “lugar das transgressões” –, uma delas diz respeito à experiência dendrofilica, vivida pela protagonista com os girassóis em floração. Cansada de ser ignorada por Pedro, numa noite, em que o jardim se encontrava todo florido, ela sai à porta de madrugada e é tomada por um certo *frisson* diante da paisagem: “Madalena deixou escapar um grito e ergueu-se, maravilhada com o grande oceano que resplandecia, eriçado aqui e ali em tufos inquietos, onde as corolas sobressaíam por vezes, vigilantes como grandes olhos”. Essa primeira imagem funciona como preâmbulo da cena seguinte, a qual exigirá um deslocamento: saída da casa (quarto, lugar de solidão) para o jardim (local do encontro). Tal procedimento promove a substituição, por equivalência, da figura masculina do marido pela das plantas em florescência. Com isso, há uma antropomorfização dos girassóis, fator que vai dando a eles um certo grau de virilidade “erizado, tufos inquietos, com grandes olhos vigilantes”. A esse jogo de sedução se soma a bela imagem geométrica, obtida pelo contraste entre o corpo de Madalena nu, estendido no chão em oposição horizontal, e as hastes de girassol verticalizadas intumescidas de seiva. Esse arranjo reforça a ideia de um ser dominador (fálico) sobre um corpo feminino dominado, tal como veremos se consolidar a seguir:

Dominada pela lassidão, Madalena deixou-se cair sobre a terra morna. Na sua própria carne a luz e o calor daquela noite pareciam correr – ela deixou-se ficar, os olhos fechados, a cabeça vagamente aturdida. Uma rajada de vento soprou – e de súbito ela sentiu a necessidade de se estender inteiramente nua, de receber na carne ardente o afago daquela brisa carregada de perfumes. Tirou lentamente a roupa que a envolvia e aos seus movimentos sentia de vez em quando uma corola roçar-lhe a pele clara. Como que os seios adquiriam uma outra vida e se movimentavam – ela estendeu-se inteiramente sobre a terra, os braços abertos, o frio subindo até o rosto febril. Madalena se embriagava com a ideia de que o mundo se desfizera – só existia aquele mar de corolas e no seio dele o seu corpo entorpecido pela volúpia. (CARDOSO, 2007, p. 228)

Não é difícil perceber que a cena é toda descrita com a presença única de Madalena no ambiente noturno. E o narrador faz questão de demarcar isso, quando as nuvens deixavam passar alguma luz “a claridade derramava-se sobre a treva de girassóis”. Nesse momento, a protagonista se sente protegida dos olhares estranhos para viver as experiências que seus desejos anseiam, no lugar de intimidade. Ali só o olhar da própria Madalena e do narrador entram, nesse sentido, a área adjacente do casarão também se torna um espaço de intimidade. O jardim, em plena treva, permite a ela ficar completamente nua e à vontade, pois sabe que ninguém a incomodará. Como o próprio narrador ressalva: “só existia aquele mar de corolas e no seio dele o seu corpo entorpecido pela volúpia”.

Ao analisar *Les lys dans la vallée*, de Honoré de Balzac, Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 47) conclui que certas “metáforas vegetais têm um caráter nitidamente sexual que não exige uma leitura particularmente fina para ser percebido”. O mesmo se pode dizer das metáforas vegetais, circunscritas nessa passagem de *A luz no subsolo*. Todas elas evocam sentidos sexuais facilmente compreensíveis. O espaço exterior (jardim) funciona aqui como uma extensão do interior (quarto). O território da intimidade do corpo, da nudez, da relação com o outro (conjugalidade do sexo) é trazido para o lado de fora da casa, recuperando, com isso, uma ideia de intimidade que está ligado à origem medieval do jardim. No caso de Madalena, o deslocamento espacial do interior para o exterior dá a ela uma espécie de noite de prazeres. Prova disso é que logo que a madrugada vai se aproximando, o lugar vai perdendo seu encanto:

Os galhos e as flores quase perdiam o seu encanto e tomavam um aspecto cruel – ostensivamente se erguiam na luta pelo espaço, com os corpos marcados, retorcidos e descarnados – enquanto os girassóis sonolentemente, se envolviam no frio e murchavam como se a geada tivesse caído durante a noite. Madalena lançou um último olhar ao jardim desencantado e voltou lentamente para casa (CARDOSO, 2003, p. 229).

Todo o trecho está pautado por dois polos de oposição: o *encantamento* que funciona, de um lado, como fascinação, dando acesso aos prazeres noturnos; e, por outro, o *desencantamento*, que chega com o amanhecer, lembrando-a de sua vida comezinha. Ambos expedientes têm sua origem associada aos contos de fada. Na literatura, seja para melhor ou para pior, o encantamento é sempre algo transformador. No caso de Madalena, ele traz de volta muito daquilo que está ligado às origens do jardim, ou seja, o lugar de intimidade e do encontro amoroso, pois significa um afastamento da sua vida de tristeza e solidão (alguma coisa se transformou). Entretanto, tudo que parecia diferente, durante a noite, passa por uma nova reviravolta, tornando ao seu estado normal com o chegar do dia. Nesse caso, o tempo comanda, determina e regula o espaço, ora dá a ele um aspecto fascinante, ora o torna degradante, com

“aspecto cruel”, deixa as plantas com os “corpos marcados”, “retorcidos e descarnados” (mortos), prazer interdito.

Os girassóis, especialmente, “murchavam como se a geada tivesse caído durante a noite”. Diante da imagem, ela não suporta mais permanecer do lado de fora, na claridade, é preciso voltar com urgência para a proteção da penumbra da casa acortinada. Essa última imagem retoma a equivalência masculina com os “girassóis murchando”, cuja imagem não deixa de remeter ao fim da ereção; mas, principalmente, nota-se a perda da fantasia, como uma Cinderela que precisa abandonar o baile, porque o encanto acabou com o amanhecer do dia. O contraste realista destoa completamente do jardim noturno. Um espaço encantado que dura apenas uma noite.

A predominância dos girassóis, ao longo da narrativa, ora vivazes, ora murchos, ou mortos, não deixa de ser associada ao ambiente noturno e fazer uma referência, mesmo que esgueirada, a dois quadros notórios de Vincent Van Gogh. O primeiro, uma sequência de natureza morta que tem por tema as referidas flores. Dentre as várias reproduções, inclui, por exemplo, *Vase avec quatorze tournesols* (1888); o outro, seria *La nuit étoilée* (1889), ambos considerados de inspiração expressionista, detalhe que harmonizaria com os espaços do terceiro romance de Cardoso. Há ainda uma outra referência indireta ao pintor. O aluno que, motivado pelas ideias de Pedro, quando ainda era professor, teria decepado uma das orelhas de seu pai. Fato, como se sabe, que retoma um evento marcante da biografia do pintor holandês. Essas relações indiretas parecem sugerir algo sobre as paisagens noturnas e o estado de espírito dos personagens revelado, tal como no pintor, tanto pela *sondagem interior* de si mesmo (autorretratos) quanto pela conjunção do ser com espaços solitários (especialmente os que garantem ao indivíduo certa intimidade): quarto, casa, jardins, campo, os quais predominam na obra de Van Gogh.

Interessante pensar ainda na sobreposição de funções, pois estas convertem o jardim em um espaço que vai de práticas eróticas, passando pelas paixões violadoras, até as experiências de morte. Aliás, desde o primeiro capítulo, “Laços invisíveis”, a vida e a morte já apareciam associadas ao jardim. Uma noite, enquanto esperava Pedro, Madalena subiu até o terraço e de lá, aspirava “aquele ar morno, saturado do perfume vivo das rosas, misturado a um inexplicável odor de velhos muros úmidos, como se a noite viesse desses quintais fechados, onde se desfazem sonolentemente as grandes corolas efêmeras”. Semelhante aos girassóis, que parecem durar apenas uma noite, a rosa, flor à qual Madalena se refere nesse trecho, surge como substituto da passagem do tempo, haja vista sua “efemeridade”. Contudo, o mais interessante do fragmento está na oposição entre o “perfume das flores vivas” e o “odor de velhos muros

úmidos”. A noção de vida e morte está tão intrinsecamente ligada que a oposição se dá apenas pela simples troca de substantivos e por um pequeno deslizamento de sentido dentro do mesmo campo semântico (perfume = vida / odor = morte).

Na perspectiva da protagonista, as plantas também sofriam “com o trágico langor da morte no mistério noturno”. Por isso, ela “se inclinava e deixava soprar nas faces o hálito excitante daquela natureza em decomposição.” (CARDOSO, 2003, p. 121). Se isolássemos a descrição do restante do texto, não seria absurdo dizer que a personagem estaria se referindo a um cemitério e não ao jardim de sua casa. A ideia de morte está tão impregnada ao casarão, ao seu entorno, que a imagem das flores murchando, associada ao odor de velhos muros úmidos, pode remeter aos miasmas de uma tumba. Daí ser possível afirmar que há um sentimento de sepulcro a perpassar o texto de Cardoso. Não se trata simplesmente de tematizar a morte, na sua forma mais abstrata, e sim de a presentificá-la, agregando ao espaço habitado o sentido de monumento funerário. O casarão converte-se, assim, uma espécie de sepulcro que já encerraria os seus moradores.

O jardim escuro, úmido, que abriga vida e morte vegetal, liga-se diretamente a outros dois territórios trágicos: o quarto e a sala. Uma pequena escada o conecta à parte interna da casa. Entre os dois lugares, muitas vezes, quase não se percebe um limiar demarcador de fronteiras, em vista da atmosfera obscura que envolve tanto o interior quanto o exterior do casarão. Diante dessa constatação, percebemos que, apesar dos espaços trágicos do romance (jardim, quarto e sala) guardarem certas diferenças entre si, eles podem ser aproximados ao menos por um traço comum: todos estão marcados pela escuridão e por algum tipo de profundidade abismal. Em *A luz no subsolo*, não se morre no raso. Há, portanto, uma espécie de *sentimento do abismo* que domina os locais funestos no romance.

De onde a morte se aproxima, a profundidade também parece estar presente. Observemos, por exemplo, o trecho no qual Cira se despede da mãe, enquanto esta agoniza na cama: “O quarto estava *escuro*. Ao *fundo*, junto à lamparina, estendia-se a doente, envolvida em grandes cobertas *escuras*”. Ao olhar para sua mãe, Cira contempla uma “face *mergulhada* no silêncio” e sente “flamejar naquele *fundo vazio*, naquela *névoa azulada* que enchia o *escuro* das órbitas, uma ponta de loucura.” (CARDOSO, 2007, p. 297-298, grifo nosso). É perceptível que o narrador vai criando um campo semântico, em torno da noção de escuridão e profundidade, quando se trata do tema da morte, seja com relação ao interior do quarto, ou na representação da agonia pelo olhar estático da personagem. Contribui para o cruzamento desses dois sentidos a repetição do vocábulo “fundo” e similares: funda, fundas, profundo, profunda, profundas.

Se ao longo da frase a repetição induz a um sentido funesto, não é diferente no decorrer do texto. O mesmo vocábulo e suas variações reaparecem insistentemente no desenvolvimento da narrativa, criando um eixo de sentido regulador dos espaços da história, ou seja, o narrador está relembrando ao leitor que os espaços de profundidade são lugares angustiantes e sombrios.

Quando Pedro, em devaneio, conversa com um certo mendigo¹³⁰, que o faz acreditar que a casa tenha se transformado em navio e as áreas adjacentes em mar: “Que mar? exclamou Pedro aterrorizado. Acaso temos mar por perto? [...] Meu amigo! exclamou. Chegue ao tombadilho... Ou terá acaso bebido um pouco mais no jantar?” (CARDOSO, 2007, p. 147). Se a casa flutua em um mar revolto, seguramente, em seu entorno, a profundidade desse espaço simbólico é desmedida. Solta sem lugar, a morada perde suas referências geográficas. Embora, ao que pareça esse tipo de profundidade que envolve a casa esteja muito mais ligado aos medos infantis e à imaginação de Pedro, não deixa de ser imagens perturbadoras para o personagem.

Ao analisar o espaço, que se torna ilhado na obra de Proust, perdendo sua rede de conexão com o resto do mundo, Georges Poulet afirma que esse lugar se torna “tal como uma cidadela sitiada, lugar situado na ausência, a negação ou a inacessibilidade dos demais lugares, lugar que parece absolutamente perdido na solidão do espaço”. A casa solta num mar revolto, desconectada de seu jardim, torna-se um lugar solto no mundo, um “destroço flutuando no vazio (na ausência) do espaço”. O personagem passa por uma espécie de alucinação vertiginosa semelhante a Joaquim (final de *Maleita*) e José Gabriel (final de *Salgueiro*). Nesses casos, as questões de cunho psíquico conjugam a intimidade dos seres com a percepção do espaço que os cerca.

Fecunda a imaginação que faz da casa um navio solto no mar revolto. O edifício, na fantasia de Pedro, apoia-se em uma relação particular com seu entorno. Mas o imaginário pode se tornar algo angustiante nesse caso. Como observa Poulet, “Que alegria, portanto, que alívio quando a vertigem cessa de repente, quando as paredes param de girar, as imagens de flutuar, e os lugares retornam à sua fixidez habitual!” Em *A luz no subsolo*, não se pode pensar a casa como espaço independente de seu entorno, pois um atua como complemento do outro. Isso se torna evidente, quando se pensa que o lado de fora se encontra tão dominado pelas trevas quanto o interior da casa.

Não é por outra razão, senão pelo encontro lascivo com as flores do jardim, que Madalena voltará de madrugada para casa e surpreenderá Adélia na sala, despejando algo em seu vinho; bebida que já vimos, no caso de Angélica e Bernardo, liga-se tanto ao prazer quanto

¹³⁰ Por mais de uma vez, sozinho na sala, Pedro crê receber a visita de um mendigo que discute com ele questões filosóficas, ou problemas pessoais de ordem perturbadora.

à morte. Nesse instante, temos um exemplo de conjunção entre dentro/fora por meio da escuridão: “A sala estava em trevas. Mas do outro lado, no pequeno saguão, alguém se movia. [...] Caminhou cautelosamente e olhou: era Adélia”. Acostumada ao ambiente sombrio, Madalena, da porta da entrada, percebeu através do interior da sala em trevas, no fundo do saguão, a presença de uma sombra. Olhou com mais cuidado, amparou-se na porta e “viu que [Adélia] retirava uma garrafa de vinho [...] do vinho que Madalena usava como tônico. Com o coração cerrado, viu Adélia tirar do seio um envelope branco. Os dedos agudos tremiam – abriu-o convulsivamente e derramou na garrafa um pouco do conteúdo do papel.” (CARDOSO, 2007, p. 229).

A sala, como um setor social da casa, geralmente está destinada a receber pessoas públicas. Contudo, como quase ninguém visita o casarão, esse espaço assume outro sentido no romance: torna-se o lugar dos conluios, das ciladas, dos ardis, daí sua tragicidade. Ali o protagonista confabula com sua mãe a morte de sua esposa; Adélia coloca veneno na bebida de Madalena; Pedro rouba as joias de sua própria mulher (seus únicos bens), para entregá-las ao cunhado como pagamento de dívida; e, após a tentativa fracassada de homicídio por envenenamento, ele surpreende sua mãe no momento em que esta tentava, sorrateiramente, abandonar a casa.

Nesse sentido, muito do que se faz na sala é da ordem do secreto, do íntimo familiar. Os gestos de Pedro e Adélia, por exemplo, são todos parte de uma encenação, para enganar Madalena acerca das verdadeiras intenções que mãe e filho têm contra ela. Como uma espécie de palco, sempre envolta nas trevas, fechadas por pesadas cortinas, a sala aparece como um lugar sombrio, cujo interior oculta parte das ações devassas de seus moradores:

A sala, com as janelas cerradas, estava completamente na sombra. Nenhum objeto aparecia distintamente. Na morna atmosfera da manhã, os móveis altos se afogavam no escuro, as cortinas guardavam uma absoluta imobilidade. Dentro daquele ambiente, todas as coisas se marcavam por uma expressão desalentadora de morte – parecia que nenhum ser humano habitava entre aquelas quatro paredes, limitando um mundo diferente, onde as sensações se anulavam no morno torpor do esquecimento. (CARDOSO, 2007, p. 82)

Percebe-se que a “expressão desalentadora de morte” cria para o interior da casa uma noção de ambiente sepulcral. Há, sem dúvida, uma atmosfera fúnebre que envolve os moradores, o jardim e a morada. Contudo, existe uma diferença notória: enquanto do lado de fora vida e morte dividem o mesmo espaço, na sala, há uma ausência, um vazio, que parece se estender para toda a casa: “parecia que nenhum ser humano habitava entre aquelas quatro paredes”, como percebe o narrador. Essa escuridão que encobre os móveis e objetos, criando a

sensação de vazio, de vão, engendrará na sala a imagem do abismo, quando os personagens olharem do alto da escada e virem apenas um fundo trevoso. Aliás, a casa vazia não deixa de aludir duplamente à morte: pela ausência de seus moradores (antecipando o final do livro), pela semelhança a um monumento tumular, como veremos aparecer no próximo romance.

Como atenta Leila Mezan Algranti, ao tratar da casa e de suas relações com a família no contexto histórico brasileiro do século XIX, “A sala de jantar e o quarto de dormir, por exemplo, são dois espaços dignos de atenção, ligados à intimidade dos corpos e à intimidade das famílias” (1997, p. 104). Desse modo, não se pode falar na sala sem se falar no quarto, pois esses dois lugares, no livro, não estão unidos apenas fisicamente pela escada, mas também temática e simbolicamente pelos eventos narrativos.

Logo depois de descobrir que Adélia tentara envenená-la (na sala), Madalena se refugia, encerrando-se no quarto (sobe as escadas). No mesmo aposento, depois de alguns dias isolada, ela receberá a visita da sogra, dizendo que deixaria a casa. Ao pensar nesse episódio, é necessário relembrar um aspecto importante: em *A luz no subsolo*, todos os quartos estão isolados do restante da residência, fato que demarca uma mudança arquitetônica estrutural, tanto da casa quanto do texto, pois, antes, não era possível a um personagem se isolar, tal como o faz Madalena.

Esse novo espaço, protegido por porta e chave, será o “Lugar guardado: como segredo (o da cena primitiva), e como tesouro (lugar de depósito das coisas mais preciosas)”, (BARTHES, 2013, p. 101), dentre elas a intimidade. Nesse momento, forma-se não apenas um cômodo, mas toda uma simbólica, em torno de um local que surge caracterizado pela constante do fechamento. Para além da intimidade do casal, o quarto também pode abrigar ações transgressoras da moral dominante: “lugar do adultério, de incesto, das tramoias”, segundo Michel Rouche¹³¹. Por isso, não é difícil imaginar a tensão estabelecida entre dentro/fora. O dentro se torna o lugar da intimidade, dos segredos, da propriedade privada, onde se guardavam os tesouros, espaço daquilo que é mais *intimus*: marido + mulher / pai + mãe / amantes. Como destaca o personagem Bernardo, sozinho à noite, em seu cubículo: “Tinha a impressão de que o seu quarto se destacara do mundo e que o seu sofrimento era maior do que todos os outros sofrimentos.” (CARDOSO, 2003, p. 287).

Diferentemente do que víamos em *Maleita e Salgueiro*, romances em que predominava a ideia de casa como “lugar total” (onde havia sobreposição de funções), tanto o casarão de Camila como o de Madalena estão configurados a partir de uma lógica interna de divisão e

¹³¹ ROUCHE, Michel. “Alta Idade Média ocidental”. In. *História da vida privada: do Império Romano ao ano mil*. (Org.) Paul Veyne. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 364. v. I.

autonomia dos cômodos. Todos os espaços são separados por portas e chaves. Entre esses compartimentos, destaca-se o quarto. De acordo com Barthes, para além de um simples espaço interno, o quarto é o “lugar de fantasias, na medida em que é protegido; o que é subtraído à vigilância. [...] Quarto: *quantum* antigregário, espaço de uma vontade de potência?” (2013, p. 101-103). Das mais singelas às mais portentosas, as casas de Cardoso guardam sempre algo do indecifrável, independente de sua constituição, tornam-se amplas e profundas, no que diz respeito à imaginação, fator que impede o olhar curioso de perscrutar completamente seus interiores. Nessa lógica, quanto mais se mostrasse menos restaria à reserva potencial imaginária do leitor, o qual, muitas vezes, é convidado a participar da obra. Talvez, por isso, muitas vezes, seguindo uma lógica espacial do segredo, várias questões fiquem sem respostas definitivas. Contudo, não se pode negar que esse espaço de transgressão e fantasia, estica-se até os limites do jardim, como vemos ocorrer no terceiro e no quinto romance.

Próximo ao final de *A luz no subsolo*, por exemplo, aparentemente, movido por um desejo nefasto, Pedro decide deixar o casarão na mais completa escuridão, para esperar sua esposa¹³². Para tanto, ele vai “De quarto em quarto reunindo todas as velas e lamparinas: depois, com os mesmos movimentos vagarosos atirou tudo no forno de barro da cozinha. Dentro da casa, a treva era absoluta. Retornou à sala e estendeu-se de novo no mesmo lugar onde Madalena o deixara.” (CARDOSO, 2003, p. 267). Poderíamos nos perguntar se no restante da casa não havia nenhum tipo de iluminação, ou se, propositalmente, o autor quis destacar o quarto como esse espaço trágico onde passa a imperar um ambiente de trevas (?).

Madalena que havia saído, quando retorna encontra a casa em plena escuridão e tropeça em Raquel desmaiada, que tinha batido com a cabeça em um móvel. A irmã de Emanuela viera trazer a notícia de que a ex-empregada do casal havia enlouquecido, um dia depois da visita da antiga patroa¹³³. Na escuridão do quarto, iluminado apenas por uma vela, que Madalena havia escondido numa gaveta, a protagonista recebe a notícia diante do esposo. Ela sabe que a causa da loucura advém do fato de a menina ter se dado conta de estar grávida de Pedro e de haver sido violentada por ele.

Muito incomodada com as últimas descobertas sobre o marido, Madalena retoma com ele a história de Adélia e do envenenamento. Pedro, então, confessa abertamente: fora a mando dele que a mãe pusera a substância na bebida da esposa. Revoltada com a confissão e com a

¹³² Antes, no entanto, o narrador relata que ele abria uma gaveta onde havia um revólver.

¹³³ Desconfiada de que alguma coisa havia passado com Emanuela, enquanto trabalhava no casarão, Madalena vai até a velho casebre visitar a menina. Ao chegar, percebe algo diferente, e diz esbravejando que Emanuela está grávida de Pedro. Quando Emanuela percebe o que havia ocorrido, enlouquece.

frieza do marido, ela parece ser tomada por um certo desejo imperioso de vingança (ou de justiça). Ao ir à sala buscar um cálice de bebida para Raquel, uma ideia lhe assoma à cabeça, protegida pela escuridão, ela “foi até o pequeno armário e, de um esconderijo dissimulado atrás de outros objetos, retirou o envelope que tempos antes Pedro entregara à Adélia. Estava cheio de um pó escuro, cor de cinza”.

Antes de despejar a substância, ela separou um cálice de bebida para Raquel; em seguida, “derramou o conteúdo do envelope. No líquido amarelo, o pó se dissolveu rapidamente”. De volta ao quarto, Pedro perguntou se já estava pronto. Ela então “Colocou a bandeja sobre a cômoda.” Em seguida, responde ao marido: “Pronto.” (CARDOSO, 2003, p. 338). Nesse momento, apenas Raquel bebe para se reanimar e Pedro sai para atrelar à charrete o burrico Zigo. Madalena levaria Raquel de volta a sua casa.

Poderíamos nos perguntar por que o encontro que encerra o enredo é deslocado, quase artificialmente, da sala para o quarto. Por que Raquel, como uma desconhecida que era, não espera Madalena no piso inferior, ou na sala do segundo piso? Em seu percurso, ela sobe a escada e invade o espaço mais íntimo do casarão sem nenhum pudor. Do quarto como espaço de união (quarto conjugal) pouco sabemos, apenas o conhecemos pelas infinitas esperas de Madalena, pelo seu encerramento e, por último, como lugar do encontro. As revelações de Raquel mudam os rumos da narrativa. Pedro que estava preparando o ambiente para um possível assassinato, converte-se na vítima.

Diante disso, uma cena começa a se armar. O lugar que supostamente teria unido os esposos (cena primitiva do casamento) também testemunha sua separação definitiva. Assim, em um processo de deslocamento, como é comum reconhecemos em Cardoso, o leito de morte se sobrepõe ao leito conjugal, operação que não se conseguiria se o encontro fosse realizado na sala, ou em outro espaço da casa. Como depósito das coisas preciosas, o quarto irá guardar a bebida que devolve Raquel (desmaiada) à vida, mas, acrescida de certa substância, também levará Pedro à morte (duplicidade semântica).

Todavia, para que o destino de Pedro seja definitivamente selado, há necessidade de um outro deslocamento. Quando abandona o quarto, o protagonista parece se afastar do cenário trágico que já estava montado. Ele não havia bebido, e talvez nem bebesse, mas ao sair ele se depara com a imagem perturbadora de Bernardo. Em seu estudo de *A luz no subsolo*, Leonardo Grossi Alvarenga refere-se ao quarto como um “lugar de crise” (2009, p. 112). Se pensarmos que um dos significados atribuídos à palavra é o de mudança súbita – ou ainda de tensão, disputa, conflito –, o que teríamos aqui seria justamente esse espaço onde os encontros promovem a progressão do fluxo narrativo pela mudança de estado. Ao afastar-se do quarto,

Pedro estaria, ao menos momentaneamente, longe da morte (apaziguamento). Todavia, lembremo-nos do que dizia Otávio de Faria: “os personagens de Lúcio parecem não querer fugir ao destino trágico”.

Em vez de atrelar Zigo à charrete, para levar Raquel de volta para casa, e também para que Madalena abandonasse de vez o casarão, como se esperava, Pedro irá se deparar *subitamente* com uma sombra, seguindo-o pelo jardim. Com isso, ele muda seu percurso e altera os rumos da narrativa. Consciente de que estava em perigo, ele corre até o barracão, pega uma lanterna e volta procurando o ser misterioso que se escondia no jardim. Ao interrogar por quem estava a segui-lo, ele descobre se tratar de Bernardo, mas, de início, este não queria se mostrar. Quando, finalmente, consegue iluminar o rosto de seu conhecido, o marido de Madalena fica perturbado. Diante da imagem monstruosa que vê, ele relembra a concepção que tinha da personalidade desse ser:

Pareceu-me que você era uma criatura desconhecida – eu não conseguia realizar perfeitamente sua personalidade, alguma coisa me fugia e tinha a impressão de que você era um ser inacabado, uma... como direi? Uma pequena larva – lembra-se? – que se arrastava sobre a própria miséria como sobre um charco de que não pudesse se libertar...” (CARDOSO, 2003, p. 347).

A fala do protagonista descreve para o leitor um ser rebaixado, tanto no aspecto físico quanto moral. A larva, tomada como referência figurativa, é um animal que estaria em um estágio intermediário, ou seja, um ser em processo de metamorfose. Todavia, a menção a esse animal guarda outros sentidos que explicam melhor a escolha do narrador. Entre os antigos romanos, segundo o *Dicionário Houaiss*, larva significava espectro, fantasma de pessoa cuja morte fora violenta, ou de criminoso que se supunha vagar entre os vivos, para atormentá-los. Além disso, o vocábulo estaria vinculado ao sentido de máscara, pois, nesse estágio, o animal disfarçaria sua constituição definitiva. Ora, não seriam esses sentidos possíveis de serem atribuídos ao personagem, em vista do contexto? Talvez, a máscara e o percurso empreendido por Bernardo, desde o assassinato de Angélica, já anunciassem seu estado de morto-vivo.

Na sequência, a ruptura do diálogo com Bernardo não poderia ocorrer de outro modo que não repentino e brusco: Pedro “Largou-o *subitamente*. Bernardo rolou no chão e ficou imóvel, a cabeça enrolada nos trapos ensanguentados, junto ao brilho tênue da luz. [...] Pedro afastou-se e pôs-se a correr em direção à casa, a candeia nas mãos.” (CARDOSO, 2003, p. 349). Ao retornar ao casarão correndo, o protagonista atravessa o interior sombrio da sala, sobe a escada e chega ao piso superior. Entra no quarto, onde havia deixado as duas mulheres minutos antes.

O intervalo de tempo, que permite o deslocamento, também contribui para a configuração do quarto como palco da última cena e de um fim trágico. Quando retorna, Pedro se depara com a porta aberta como um convite à entrada. O lugar do sono diário se converte, por analogia, no do sono eterno. Para que se estabeleça a conexão entre o dentro e o fora, como dois espaços de morte, o quarto se torna o lugar onde se quer entrar, mas também de onde, depois de inoculado a misteriosa substância, se quer fugir. As distâncias entre os dois espaços, (quarto/jardim) são estreitadas aqui.

Ao chegar, Pedro encontra a pequena chama ainda acesa, esta passa a funcionar como um marcador da passagem do tempo. Tudo está na penumbra, mas ele vê o cálice que há pouco sua esposa servira a Raquel: “Encheu-o e ia levá-lo aos lábios, quando Madalena, cedendo à pressão da angústia que a invadia, deixou escapar um grito. Que foi? perguntou, conservando entre os dedos o copo”. Como Madalena não respondeu à pergunta, “Sem hesitar mais, de um só gole, ingeriu a bebida. Destapou de novo a garrafa e encheu o copo, erguendo o líquido até os olhos, antes de sorvê-la.” (CARDOSO, 2007, p. 350).

Depois que ingere o veneno, Madalena sai e Pedro se perde dentro do cômodo. Para ele, o quarto parece se separar da casa. O personagem entra em casa buscando um alívio, mas só encontra na bebida agonia e tormento: “Mas estou morrendo!”, percebe ele.

Em termos de ação, Pedro realiza um deslocamento do jardim para o quarto e vice-versa, dois espaços que estão ligados topograficamente pela escada e, simbolicamente, pela morte de Isabel, que atormentava o protagonista. Não surpreende, portanto, que os mesmos locais retornem reatualizados, apenas invertidos como reflexo em um espelho: jardim – quarto (Isabel); quarto – jardim (Pedro).

Ao se falar em espaços funestos, importa perceber que independente de subir (quarto) ou descer (jardim), a ideia de profundidade, tal qual aparecia no interior do café, ou na casa de Isabel, está presente também no episódio que envolve a morte de Pedro. Curiosamente, a primeira reação que o veneno provoca nele é a perda da noção de espaço. “Ainda estava de pé e ingerira até a última gota; entretanto uma espécie de delírio tinha se apossado de seu pensamento e perdera até a noção do lugar onde estava.” Os primeiros sintomas da substância, agindo sobre o organismo do personagem, implicam uma relação do corpo com o espaço. Logo depois, Pedro declara: “Não fora só a noção de lugar que perdera, mas igualmente a noção de tempo. Dir-se-ia que o seu corpo não pedia mais nenhum movimento – toda a ideia de vida tinha desaparecido do seu ser e a carne bruta regressava sem transição à massa sem cor e sem vibração de onde surgira.” (CARDOSO, 2007, p. 351-352). Aqui se conjuga a ausência de duas categorias fundamentais da narrativa: tempo/espaço. Sem elas, o personagem se supõe perdido,

em uma espécie de vazio flutuante. Entretanto, depois que a vela se apaga (passagem do tempo), o cheiro forte do pavio, a impregnar o ar do quarto em trevas (ambiente sepulcral), torna-se um meio de tirar Pedro do devaneio. A habitação parece se tornar uma tumba que o encerra ainda vivo na escuridão. Daí sua ânsia de sair de dentro de casa, de voltar ao jardim, pois já tinha a morte como certa.

Ao ler esse trecho do livro, não há como não recordar do desespero de José Gabriel, em *Salgueiro*, na tentativa frustrada de deixar o barraco de Teresa-Homem, seu inferno particular, uma casinha no alto do morro sem tranca que ele não conseguia abandonar, a qual, apesar de parecer pautada pela superficialidade, ligava-se às profundezas infernais, por meio de imagens perturbadoras projetadas nas paredes do barraco. Lembremos que, embora atingido nas costas por uma facada, ele tenta sair com a ajuda de Rosa, ultrapassar os limites da porta. Mesmo que se trate de motivações diferentes, os percursos dos personagens se aproximam em um ponto: ambos não querem morrer dentro da casa que habitam, talvez porque, para eles, o dentro, ainda que por vias distintas, signifique o caminho direto para uma espécie de profundidade infernal (*subsolo?*).

No caso de Pedro, a princípio se tem a impressão de que o quarto será seu leito de morte, sobretudo pela perda da noção de espaço e de tempo. No entanto, *subitamente*, a narrativa passa por uma nova reviravolta. O personagem começa a se deslocar com dificuldades do piso superior para o inferior. Primeiramente, “voltou-lhe a ideia de lugar e, de um modo torturante, a noção de tempo”. A consciência de estar sozinho, trancado em um quarto escuro, fez com que ele procurasse encontrar outro espaço:

Tateando, foi até a escada e pôs-se a descer – *subitamente*, naqueles degraus que rangiam, lembrou-se de Adélia, do seu olhar desesperado e venenoso, implorando do canto algum favor obscuro. Entretanto a dor voltava tão forte que foi obrigado a se amparar no corrimão. Lentos minutos se escoaram. A dor persistia e um zumbido enchia os seus ouvidos. Vagarosamente ia se afundando no estado de atonia inicial, até que o instinto soprou-lhe a consciência de que as suas pernas se relaxavam e de que *ele estava tombando num abismo*. O terror golpeou-lhe a nuca como nos campos a intuição do perigo desenfreada as bestas. [...] Acudiu-lhe um pensamento terrível de que a casa tinha se perdido no espaço – o mundo ficava além da sua agonia – não era ele senão um solitário que se entregava ao próprio desespero. [...]

Será possível que eu esteja morrendo? Será possível que...

E ao perceber que o abismo se abria aos seus pés, que a dor agora descia como uma lança aguda retalhando sua carne revoltada, exclamou miseravelmente no escuro, comprimindo as mãos contra o peito:

— Mas eu estou morrendo! (CARDOSO, 2077, p. 353-354, grifo nosso)

O ambiente em trevas que sufoca o protagonista, prenunciando seu destino trágico, também aponta para o caminho da morada dos mortos. A escada que liga o piso superior ao inferior se abre em forma de abismo, indicando a via de acesso às zonas mais obscuras e

sombrias do casarão, pelas quais ele precisa passar para chegar ao jardim. A ruptura do estado de fixidez da morada deixa o personagem em profunda angústia, pois o torna um ser sem lugar no mundo, fato que ele traduz pela imagem do total isolamento que remete a um índice de morte.

Ao analisar uma situação semelhante, nos textos de Marcel Proust, Georges Poulet lembra que é difícil “não perder a fé na vida, quando se percebe que é ilusória a única fixidez em que se acreditava: a fixidez dos lugares, dos objetos”. Sem ter onde se agarrar, “os lugares, como os tempos e os seres, também são arrastados nessa corrida que só conduz até a morte” (1992, p. 18). Depreende-se, a partir da fala de Poulet, dois aspectos importantes relacionados à falta de fixidez do espaço, os quais são agenciados pelo discurso de Pedro: o isolamento e a ideia de morte.

A imagem do abismo, repetida no discurso de Pedro, aparece também em uma fala de Bernardo. Mesmo antes de habitar um sótão em ruínas, que ficava no jardim da casa de Camila, ele já se refugiava ali em dias de temporal. Invadido por um sentimento de terror, o personagem ficava “esperando de joelhos que um abismo o tragasse para sempre.” (CARDOSO, 2003, p. 284). A citação reitera, de modo direto, esse sentimento que domina os personagens (um misto de terror, desespero, angústia) que se aproxima sempre da noção de morte.

Não seria por outro motivo que o vocábulo grego, *ἄβυσσος* (*ábussos*), com o qual o português mantém íntima relação, além de fundo e profundo, signifique também habitação dos mortos. Esse poderia ser um dos motivos da constante repetição de palavras pertencentes ao campo semântico “fundo”, ao longo da narrativa, fazendo com que se criasse um eixo em torno da ideia de abismo (de *subsolo*). Tais aspectos reforçariam a tese da casa como lugar fúnebre e a imagem da escada como um elo entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

E será justamente por elas que Pedro baixará ao jardim para morrer. Depois de descer a escada interna, ele passará por outra, externa, antes de chegar do lado de fora do casarão. Importante lembrar que, segundo a descrição de Madalena, nesse momento da narrativa, o lugar, antes florido, apresentava-se agora impregnado por uma atmosfera funesta: “a escuridão *sepultava* as grandes árvores e os girassóis ressecados espremiam-se dolorosamente sem nenhum encanto, com as ramas, pesadas de sono, roçando a lama fria da terra.” [...] “E tudo estava *irremediavelmente morto*.” (CARDOSO, 2007, p. 330, 332, grifo nosso). É nesse local selvático e noturno que Pedro desce para morrer, ao lado de Bernardo, compondo e completando a paisagem fúnebre.

Em vista das mudanças pelas quais esse lugar passa, ao longo da narrativa, o jardim só poderia ser tratado como um *locus selvaticus* e *funebis*. Para reforçar a ideia de uma paisagem

funesta, vale retomar a observação sobre o jardim feita pelo narrador onisciente, através do olhar de Madalena, poucas páginas antes do final do romance. Diante da paisagem morta, “Madalena olhou ainda uma vez o jardim vazio, na escuridão da noite”. Um sentimento desconhecido a tomou: “sentiu o quanto lhe era estranho aquele lugar, aquela mesma terra onde dias antes tinha se estendido nua.” (CARDOSO, 2003, p. 330). Há uma metamorfose operante que parece transformar o espaço de vida em um local de morte.

Como argumenta Eliane Robert Moraes, ao tratar do jardim na obra do Marquês de Sade, “A paisagem agreste também será vista através de vários filtros: ora como cenário radioso e diurno que acalenta o sonho do ‘homem natural’, abrigado no seio de sua abundante ‘mãe’, ora como espaço abismal, desconhecido, noturno.” (2015, p. 66). É exatamente essa variação que veremos aparecer ao longo do romance. Ora um jardim de girassóis floridos, ora um local onde “tudo estava irremediavelmente morto”, pronto para acolher dois corpos sem vida. Vale ainda mencionar a ideia do jardim como “um espaço abismal” noturno, tão presente ao longo do romance, reiterado pelas metáforas marinhas.

Como se pode perceber, *A luz no subsolo* é um livro de ambientes fechados e profundos. Os locais, que acolhem e aprisionam, em tudo refletem a angústia e a solidão dos seres desesperados que os habitam. Aliás, não só os personagens atuantes, mas também a própria morte parece rondar e até mesmo habitar os espaços encerrados e degradados do romance. Ao andar por Curvelo à procura de Bernardo, Pedro contempla as “casas fechadas” e percebe que “havia naquele silêncio uma parcela invisível de morte” que, sem dúvida, retoma esse sentimento de sepulcro que perpassa o livro e a obra de Cardoso. O tempo, segundo ele, “marcava lentamente o sinal da sua destruição.” (CARDOSO, 2003, p. 214). Nessa perspectiva, pode-se pensar na morte como um tempo de destruição, que atinge tanto o morador quanto da casa que, no final da narrativa, ficará abandonada e vazia.

Seja como for, senão em todos, mas em muitos dos principais episódios a morte (ruína) parece sustentar a enunciação, a começar pelo casamento dos protagonistas que se dá em função da morte (de Isabel)¹³⁴. O mesmo tema reaparece nos delírios de Pedro, que relembra com frequência a morte da menina; nos devaneios de Madalena, que retoma a morte de um homem, em um quarto de hotel desconhecido; nas imagens que perseguem Bernardo, as quais confluem no estrangulamento de Angélica. O funesto cruza o destino de Emanuela (morte da mãe e do pai); fica sugerido na agonia de Camila, que não consegue acordar do “sono”; e, termina com a imagem de Pedro, deitado no jardim ao lado de Bernardo. Sem falar ainda na loucura de

¹³⁴ Pedro parece reconhecer em Madalena traços da menina que morrera de pneumonia, mas, logo depois do casamento, essas semelhanças desaparecem.

Emanuela. Dos personagens que compõem o núcleo da narrativa, apenas Madalena parece sobreviver ao final da história, reforçando a tese, cuja confirmação se daria com a leitura dos próximos romances, de que há algo de violência e voracidade nos espaços literários de Cardoso.

18. *DIAS PERDIDOS*:¹³⁵ um primado do tempo sobre o espaço?

Considerado pela crítica especializada um romance autobiográfico¹³⁶, o quarto livro de Cardoso, segundo Mario Carelli, constitui “uma espécie de parêntese no conjunto da obra” do escritor. Um texto que desde seu lançamento “recebeu pouca atenção da crítica por causa, sem dúvida, de seu caráter ‘realista’”. Para o autor de *Corcel de Fogo*, se comparado à estrutura de *A luz no subsolo*, Cardoso não inova com *Dias perdidos*, recorrendo “a um narrador exterior onisciente”, ele apresenta uma história “de modo inteiramente linear, com exceção [apenas] de duas antecipações”. E conclui dizendo, de modo geral, seria “um romance pesado, recheado de clichês, de um lirismo quase sempre convencional e portador de uma visão de mundo por vezes muito convencional”.

No entanto, há vozes dissonantes. Fernando Sabino (1943, s/p), por exemplo, em carta a Lúcio Cardoso, diz-se comovido com a beleza da obra: “As palavras do seu livro me impressionaram muito, como você está sabendo jogar com elas, como você está conseguindo dizer com elas o que tem a dizer! Tudo se ajusta perfeitamente, o conteúdo e a forma, esteticamente acho que *Dias perdidos* é admirável.”

A opinião de Sabino, sem dúvida, não deixa de contrastar com a posição dominante da época, que fez com que o livro mergulhasse na indiferença, como constata Carelli ao recuperar o contexto da publicação. Todavia, ainda que pontuando com rigor aquilo que avalia de fragilidades, o crítico reconhece e designa alguns pontos de certa expressividade no livro. Um deles remete à relação de Sílvio e Esperança, uma prostituta velha e decadente, que vive em um sobrado ao lado da estação de trem, área periférica da cidade. Para ele, o aspecto incestuoso

¹³⁵ *Dias perdidos* narra a história de Jaques, Clara e seu filho Sílvio. Logo nas primeiras linhas, já sabemos que o casamento dos protagonistas vai se reverter em um cenário sombrio, pois o marido se sente sufocado dentro de casa e deseja se aventurar pelo sertão de Minas. Desesperada, a esposa acredita que um filho resolveria a questão de sua inquietude. Engravidada e dá à luz Sílvio. Entretanto, assim que a criança nasce, ela percebe o erro cometido. E o possível elo que uniria os três, torna-se, nas palavras de Jaques, “o fundamento do lar e ao mesmo tempo esse grão de eternidade que une [apenas] duas vidas”. Desse modo, ele se sente livre para partir: “Agora sim [ele] poderia ir para onde quisesse, poderia ganhar o sertão, demorar-se dois, três anos... Dois, três anos, depois daquele longo cativeiro que durava desde o seu casamento.” (CARDOSO, 1980, p. 10). Nesse momento, surge Áurea, irmã de criação de Clara, juntas elas passam a bordar para sobreviver. Sílvio cresce, vendo a mãe se definhar por causa do pai ausente, vai para a escola. Ali, conhece Diana, uma menina do Rio de Janeiro, se apaixonam. Anos mais tarde, eles voltariam a encontrar casualmente, namorariam e se casariam, em uma história que beira um folhetim romântico. Jaques só retorna depois de vários anos, já velho e doente. É recebido com certa indiferença por Clara e com rancor por Sílvio. Pouco tempo depois de sua chegada, começa sua longa agonia. Logo depois de sua morte, Clara descobre que está com câncer e, ainda que se trate, morre repentinamente. Em seguida, Sílvio é abandonado por Diana, que não suporta a vida de casada em uma cidadezinha do interior. Sem conseguir viver sozinho numa casa que lhe parece agora cheia de fantasmas, ele encerra tudo e parte para o Rio de Janeiro.

¹³⁶ CARELLI, MÁRIO. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso* (1912 – 1968). 1988, p. 169. SANTOS, Cássia dos. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. Tese de doutorado, 2005, p. 05. RIBEIRO, Marina Couto & CAMARGO, Fábio Figueiredo. “(Re)escrever(se) o pai - *Dias perdidos*, de Lúcio Cardoso”. In: *Pensares em Revista*, São Gonçalo-RJ, n. 2, pág. 199 – 211, jan./jun. 2013

que envolve a história dos dois personagens pode ser visto como uma prefiguração da tumultuada relação de Nina e André de *Crônica da Casa assassinada*¹³⁷. Além disso, não passa despercebido de Carelli que “A agonia e a morte de Jaques são descritas em vários capítulos”, trabalho formal que “transmite a extensão do tempo psicológico do acontecimento” na duração cronológica do texto. Para o crítico, “A morte corresponde sempre a um momento em que a ação se precipita (poderíamos completar a frase dizendo: precipita-se em uma espécie de abismo), seja a morte de Jaques, de Clara ou de Camilo,¹³⁸ “pois Lúcio concede importância extrema ao momento de ruptura” (CARELLI, 1988, p. 169-170), expediente que aparece não apenas no plano do conteúdo, mas também no sintagmático, demarcado pelos advérbios que indicam o súbito, o abrupto, o repentino.

O próprio início da narrativa, começa com um corte abrupto na cronologia como se estivéssemos iniciando uma história pelo meio. Aliás, em *Dias perdidos* (1943), pelo próprio título, sabe-se que o tempo encaminha uma das linhas de força do livro. Como um mecanismo invisível que opera sub-repticiamente, ele atua enquanto os personagens estão entregues às preocupações diárias, talvez, por isso, Carelli afirma que Cardoso enfatiza os momentos de fratura. É como se houvesse um elemento em suspensão sempre a ponto de irromper o ritmo cotidiano.

No entanto, seria possível pensar em uma narrativa que se constituísse apenas de tempo, desconsiderando as potencialidades do espaço? Se no livro os dias foram perdidos (daí a função da escrita em recuperá-los de algum modo), o espaço, ao contrário, mostra-se menos inconstante na imagem de uma pequena casa em torno da qual a narrativa se organiza. Um lugar de fechamento, de silêncio e, sobretudo, de morte.

¹³⁷ Carelli não é o único a ver essas antecipações. Antonio Arnoni Prado, no texto de orelha de *Dias perdidos* (2006), ao se referir à Clara, diz que, “mesmo sendo incapaz de se libertar de alguns fantasmas criados pela sua fantasia, já não vive mais encerrada dentro da mesma atmosfera de ódio que valia como um castigo irremissível. Ao mesmo tempo é nela que se antecipa o perfil de atração e mistério que fará de Nina a responsável pela derrocada dos Meneses na *Crônica da casa assassinada* dezesseis anos depois. Do mesmo modo que no silêncio e o estranhamento de Jaques já estão inoculados os primeiros germes do verbo desagregador de Timóteo”. Ainda que pareça pouco consistente, a comparação é válida, não para pensar *Dias perdidos* feito um exercício para a realização de *Crônica da casa assassinada*, mas como o romance de 1959 pode contribuir para a leitura dos textos anteriores.

¹³⁸ A ideia de constante pode ser percebida também na constituição dos personagens. Camilo, por exemplo, tem um destino praticamente idêntico ao de Isabel de *A luz no subsolo*. Franzino e tímido ele se torna amigo de Sílvio na escola. Durante algum tempo os dois vivem uma intensa amizade que, em alguns momentos, chega a certas invectivas de caráter sexual, ainda que isso fique apenas intuído por parte do leitor. A amizade é rompida de forma brusca com a chegada de Diana. Abandonado, Camilo acaba se “enturmado” com o bando de Chico, um rapaz mais velho que só o quer por perto para humilhá-lo. Da última vez que eles se encontram, Chico e seus amigos atiram Camilo, que já se encontrava debilitado, em uma poça d’água e o deixa todo molhado. Ele promete nunca mais voltar a ver Chico, mas, ao retornar para casa, é acometido de pneumonia. Sílvio vai visitá-lo, mas entre os dois se instaura agora apenas a indiferença. Camilo morre dias depois.

Embora o nome do romance induza o leitor a pensar em um primado do tempo sobre o espaço, o que aterroriza o protagonista, e por extensão sua esposa, desde as primeiras linhas da história não é o *quando*, mas sim o *onde*. Semelhante a José Gabriel, de *Salgueiro*, que vive a loucura do encerramento num estreito barracão, sonhando fugir para outras instâncias, Jaques vive recluso com sua esposa na pequena casa, ensaiando partir para outras paragens.

Nesse sentido, muito antes do elemento temporal, apontado por Carelli, entra em jogo o problema da ambivalência espacial. A tensão estabelecida entre o dentro/fora reverbera do espaço para os indivíduos, ou seja, entre o abrir e fechar da morada (entre o partir e o ficar) coloca-se uma questão que angustia esposa e marido. Aliás, poderia se dizer que o tempo psicológico aparece como uma consequência da questão espacial. Com isso, Cardoso parece criar uma espécie de armadilha temática, pois a primeira demanda que envolve Clara e Jaques tem menos a ver com o tempo que com o espaço interior e exterior. Enquanto o marido deseja sair pelo sertão; a mulher, em contrapartida, busca meios de o prender dentro de casa. Mas vence o desejo do esposo, que instaura a separação do casal e mobiliza a história. A saída de Jaques rompe o jogo de tensões iniciais, mas estabelece outro muito mais complexo. Enquanto ele dispersa, por espaços desconhecidos de Clara e do leitor; ela se fecha numa espécie de clausura insana, não só a porta, mas também as janelas, não sai nem para regar as plantas, porém secretamente nutre um desejo de fugir e seguir o marido que a rejeita.

Poderíamos lembrar aqui do problema colocado por Barthes na pergunta do título de seu livro cuja interrogação é omitida: *Como viver junto*. Na página onze (2013), o semiólogo faz a seguinte explicação: “Viver-Junto como fato” é “essencialmente espacial”, ou seja, trata-se de “viver num mesmo lugar”. Contudo, adverte o semiólogo: “em estado bruto, o Viver-Junto é também temporal”. E a partir disso faz a significativa afirmação: “é necessário marcar aqui esta casa: viver ao mesmo tempo em que...’, ‘viver no mesmo tempo em que...’”. Em suma, trata-se de uma vivência em um mesmo local contemporaneizada.

Ainda que, essa tópica evocada por Barthes não implique, necessariamente, viver a dois, no caso dos personagens de *Dias perdidos* isso é condição para a felicidade ou infelicidade, ao menos de Clara – a quem acompanhamos ao longo da história. Na opinião de Barthes, viver no mesmo espaço, nesse caso, é também viver “ao mesmo tempo” e “no mesmo tempo”. Notem que todos esses laços (espaciais e temporais) são desfeitos com a partida do marido. O conviver é abruptamente interrompido, o espaço partido, o tempo conjugal, converte-se em individual. Assim, poderíamos pensar: a história simples dos *Dias perdidos*, não estaria tratando também da impossibilidade de se viver-junto?

De acordo com as observações de Otávio de Faria, em Cardoso, “homens, mulheres, velhos, crianças, [são, todos eles] personagens de destino – como personagens de destino eram, essencialmente, os heróis da tragédia grega”¹³⁹ (1996, p. 672). Faria lembra ainda outro aspecto importante: “Para uns como para outros, a porta aberta é mais do que um convite ou uma tentação – é uma ordem dada por um poder invisível, é uma necessidade a que não podem se furtar”. Ora, isso parece ser algo muito relevante tanto para Jaques quanto para Sílvia; a porta parece estar sempre aberta para ambos (os homens não se prendem a casa). Contudo, não se pode dizer o mesmo de Clara e Áurea. Enquanto esta relembra uma relação quase escravocrata, aquela precisa se prender a casa para assumir sua função de esposa e mãe abandonada, precisa se fechar para cuidar do filho.¹⁴⁰ Clara fica presa à morada, consumindo seus dias em uma interminável labuta que lhe arruína a vida.

Assim como o destino da protagonista se mostra circunscrito ao lar e à cidade, o do marido, conforme revelam os traços de sua infância, já estava ligado, desde o nascimento, aos grandes descampados. Na descrição que lemos, quando criança, Jaques adorava as histórias de perigo: “O seu livro de cabeceira era um almanaque de aventuras em que sobressaía a história do naufrágio da corveta de ‘Argus’ e do salvamento da tripulação pelo capitão Simpson. Nas brincadeiras, ele “era sempre o rei, o chefe – e dos outros, mais do que amizade, exigia de início completa submissão”, mas também, assegura o narrador, “era sentimental” e “bastante suscetível ao encanto das mulheres, não prezava sua fama de rapaz mais bonito do lugarejo”. (CARDOSO, 1980, p. 10). Possivelmente, por essa formação, de dentro da pequena morada ele olhe para fora vendo ali algo de tão sedutor que poderíamos que lembra o canto das sereias cujo encanto os marinheiros não resistem. E já conhecemos bem o que ocorre com quem se deixa levar pelo fascínio desses seres mágicos.

Logo no início do romance, o leitor fica inteirado que está diante de um ser angustiado pelo fato de viver confinado dentro de uma pequena casa com “ameaçadoras paredes”. Para Jaques, um homem acostumado desde criança à liberdade, a humilde residência construída “no fim da rua, com grades cheias de trepadeiras, janelas azuis e um quintal, onde as mangueiras deixavam uma sombra protetora”, só poderia representar algo da ordem do “temor”. Ele se

¹³⁹ Aqui valeria retomar a diferença, já apontada anteriormente, de que existe um apequenamento ou um rebaixamento do conceito de tragédia em Cardoso em vista dos temas, da configuração dos personagens, das situações apresentadas e da forma de expressão.

¹⁴⁰ Mas há exceções. Diana, que vem do RJ, pertence a outra esfera social e manifesta uma outra atitude, que aliás lembra em muito aspectos as de Nina. Acostumada desde criança à liberdade, não se prende aos espaços domésticos, aliás tanto a casa quanto o casamento com Sílvia a sufocam. Seu mundo é o da aventura, das festas, dos amantes, do luxo, da alta sociedade.

sentia aprisionado naquele universo doméstico e exíguo marcado pela imobilidade. Na sua concepção, “nascera para o sertão e para sua vida agreste”.

Se o espaço de dentro está caracterizado pela noção de estaticidade, o de fora, ao contrário, apresenta-se ao protagonista propício ao trânsito. Encostado à janela, Jaques olhava “a rua empoeirada onde os caboclos transitavam.” (CARDOSO, 1980, p. 9-11). A rua tem muito de fascinante, de abismal, que atrai o personagem para fora do espaço doméstico.

Semelhante, em alguns aspectos, à configuração de *A luz no subsolo*, a casa, em *Dias perdidos*, está pensada como um espaço trágico. Ela encerra os principais eventos do romance, além de atuar como núcleo de ação: dela os personagens saem, mas diferente do que ocorre com Maria e Cira, Jaques irá retornar para a ela.

Importa realçar que longe da pequena habitação, não só os dias são perdidos, mas também a história daqueles que a abandonam. Veja-se, por exemplo, o roteiro de Jaques: ao deixar a pequena propriedade, nada mais sabemos de sua vida, há uma imensa lacuna que fica para o leitor preencher. Vale ressaltar que boa parte disso se deve ao fato de o narrador privilegiar Clara como uma espécie de figura central que antecede o lugar do filho. Ambos intimamente ligados a casa. Mas há muito de segredo no roteiro de Jaques, em vez de voltar com histórias para contar ele retorna arruinado e emudecido. Das suas aventuras, nada sabemos.

Como uma espécie de castigo, ao voltar, em sua fase decadente, Jaques muda completamente a concepção que tinha da casa. Ao entrar ele fará uma distinção significativa. Segundo suas palavras, “[...] cometera um erro tremendo ao abandonar o lar.” (CARDOSO, 1980, p. 133). Interessa para o estudo do espaço, a distinção feita entre o momento da partida, em que o personagem se referia à morada apenas como “casa” opressora; e a mudança operada ao voltar, quando passa a tratar o mesmo espaço de “lar”. Essa pequena variação vocabular provoca um deslocamento semântico muito significativo na língua portuguesa, e o mesmo se verifica no espanhol.

Para Eduardo Sacriste, existe uma diferença fundamental entre as palavras casa e lar.¹⁴¹ Segundo o arquiteto argentino, quando falamos “casa”, é como se ainda faltasse alguma coisa para completar o espaço vazio, o qual, para ele, seria preenchido pelo “hálito vital”. Quando a casa é ocupada por essa presença, que está no jardim, nos móveis e nos objetos de uso cotidiano, observa-se uma sutil transformação. Essa mudança daria a cada moradia suas idiossincrasias e a transformaria em lar.

¹⁴¹ Ainda que trate a partir do ponto de vista do espanhol, a raiz latina comum e a formação da palavra (casa / hogar), permitem pensar em uma aproximação, pois os sentidos são muito próximos entre as duas línguas no que se refere a essas duas palavras.

Em *Dias perdidos*, a presença desse “hálito de vida” surge como uma potência inversa. A aparição de Jaques acaba por preencher o espaço da casa com um certo “hálito de morte”. Primeiramente, porque ele chega envelhecido e muito doente; segundo, porque a presença dele, desorganiza todo o ambiente interno, provocando uma espécie de caos na vida dos moradores. Sua figura não traz esse “hálito de vida” do qual fala Sacriste: sua imagem decrépita só antecipa um futuro sombrio: “O que chocava principalmente a Clara era a transformação por que passara o marido, seu aspecto doentio e *arruinado*.” (CARDOSO, 1980, p. 133, grifo nosso).

Como constante temática, a ruína atua tanto sobre as construções quanto sobre os moradores. Em *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares assevera: “o espaço obedece ao corpo” (2013, p. 219). Nessa direção interpretativa, ele se vale de um texto de Virgílio Ferreira para propor um dialogo entre a casa e o corpo: “Uma casa, então, feita não para o homem, mas para o seu corpo, para os seus órgãos; uma casa, diremos, *anatômica*, uma *casa fisiológica* e não espiritual. Uma casa *orgânica* e não intelectual. Eis então que esse tal corpo que cheira a ordens à arquitetura”. Tavares recolhe outros exemplos de Ferreira, mas o ponto de vista a ser desenvolvido é o seguinte:

Se olharmos, de facto, atentamente para uma casa, para a sua constituição, poderemos quase ver o corpo para o qual foi construída. Como se em vez de estarmos a olhar para uma casa estivéssemos a olhar para um mapa da anatomia humana. As suas dependências: a cozinha (alimentação), a casa de banho, o quarto com a cama que o sono exige, etc, etc. A casa é o retrato das nossas dependências físicas. Casa fisiológica, sempre e não espiritual, insistimos, não intelectual. Casa fisiológica, fisiológica, fisiológica. (TAVARES, 2013, p. 219)

Com essas prerrogativas, o autor do *Atlas do corpo e da imaginação*: teoria fragmentos e imagens, busca aproximar, a partir do texto do escritor português, a espacialidade do que existe de mais humano, distanciando-se com isso de uma ideia bastante difundida de casa como símbolo de transcendência e, especialmente, quando nos referimos à obra de Cardoso, há uma certa constante, em vista das paixões, de uma proximidade do espaço com o corpo (vivo ou morto).

Seria possível olhar para uma morada como a de Clara e saber que ela fora constituída para a sua dona: algo simples para uma personagem simples, pequena para um ser pequeno, pouco complexa para indivíduos pouco complexos. Aqui não se trataria de um lugar limitado à função de abrigo, mas sim de uma morada que se moldaria ao corpo de seus moradores. Um *locus* que, em certa medida, confunde-se com seu habitante: uma casa-corpo. Como vemos ocorrer, por exemplo, no momento da epidemia de varíola, em *Maleita*.

Sem dúvida, a principal residência de *Dias perdidos* não funciona mais como um espaço destinado unicamente às atividades de proteção. Ela se diferencia nesse ponto até mesmo dos casarões de *A luz no subsolo*, que iam se desmantelando pela ação do tempo. No romance de 1943, não é a casa (edifício) a ruir sob a ação do tempo, mas os indivíduos (família) que nela habitam. Quando o marido vai embora e deixa a esposa sozinha com um filho pequeno, Clara passa a viver angustiada em seu pequeno mundo, cercada de infelicidade, muitas vezes culpando o filho, em pensamento e ação, pela fuga do marido e por seu destino trágico.

Se a saída de Jaques funciona como um desencadeador da ruína, seu retorno só ratifica a falta cometida. Sílvia é o primeiro a sofrer os impactos desse estranho dentro de casa. Revoltado ele desabafa: “Quem dera àquele homem o direito de penetrar assim na sua casa, de se apossar de tudo, de se fechar até no próprio quarto de Clara? [...] Seria assim em todas as casas, todos os pais agiriam daquele modo? [...] Neste caso ele não podia deixar de odiar mortalmente os pais.” (CARDOSO, 1980, p. 144). Como se não bastasse a posse do quarto da mãe, “Certa vez, chegando à casa, encontrou suas gavetas remexidas e os livros fora do lugar. [...] Foi colocar-se depois junto à janela, os olhos embaciados pelas lágrimas. Daquele instante em diante a solução do conflito era impossível.” (CARDOSO, 1980, p. 146-147). Essas interferências e alterações no espaço *intimus* demonstram como um indivíduo (corpo) interage com o espaço em que habita, tanto de forma positiva como negativa. Quanto maior sua área de atuação, maior seu impacto.

Contudo, mesmo diante dessas invectivas, a casa continua demonstrando certa solidez. Talvez ela seja a única morada da obra de Cardoso que mostre uma determinada resistência e não vá se desfazendo ao longo da narrativa. Reformada para receber o jovem casal Sílvia e Diana, ela se revigora e se conserva com a possibilidade de um novo casamento, enquanto os velhos moradores se arruinam. Contudo, cabe perguntar se essa não seria apenas uma metáfora, já que as outras casas da imaginária Vila Velha se mostram para Sílvia como seres envelhecidos?

19. Dos possíveis sentidos do abismo

Os dicionários, em geral, definem abismo como um substantivo masculino, cujo sentido está circunscrito necessariamente a um determinado tipo de espaço. Uma cavidade natural, verticalizada em direção ao interior da Terra. Um lugar íngreme como um despenhadeiro. É digno de nota perceber que na língua portuguesa, a partir dessas imagens mais genuínas, ocorre

a formação de uma série de sentidos figurados: alguns vão ser vinculados ideias e conceitos (separação, distanciamento); outros, de ordem mais figurada, evocando as profundezas dos escarpados, instauram um elo entre o mundo dos vivos (superfície) e o dos mortos (caos, infernos). A manifestação do abismo na obra de Cardoso transita entre os possíveis significados que a palavra comporta, mas evoca, especialmente, dois sentidos fundadores: o *afastamento* (plano horizontal) e a *profundidade* (plano vertical).

Ocasionalmente, uma imagem recente que bem exemplifica a noção de abismo, foi concebida por Gastão Debreix em um poema concretista que encontra na própria palavra os possíveis sentidos a ela vinculados. Com criatividade, o artista conseguiu representar a ideia de *separação*, juntamente, com a de *profundidade*. Ao distanciar em duas partes a letra inicial. Com isso, o poeta cria outros dois termos que reforçam a ideia de separação. De um lado *abis*, que sonoramente pode ser lido como *abs*, prefixo latino que significa, entre outras coisas, distanciamento, negação. Em contrapartida, isolado e solitário, no outro extremo, encontra-se o *amo*, talvez lembrando a figura de um ser apaixonado, que ficou desesperado do outro lado. Ora, não seria essa uma situação semelhante a que vemos surgir entre Clara e Jaques? Enquanto ela se encerra em sua casa com seu amor pelo marido, ele se distancia por roteiros desconhecidos. Entre ambos, apenas o espaço vazio, cuja ligação foi desfeita e agora não resta nenhum elo.

A partir do momento em que Jaques abandona a casa para viver suas insondáveis

Abismo/2019, Gastão Debreix
Figura IV

aventuras, é fácil notar que se interpõe um vão, separando-o de Clara. Entre o interior da casa e os grandes descampados, cidades e fazendas desconhecidas um abismo se formou, tanto no plano horizontal quanto vertical.

Todavia, não precisamos esperar a partida do protagonista para que isso se efetue. Já nas primeiras linhas do texto, notamos algo estranho. Enquanto Clara, no quarto, cuida do filho com certa repugnância que busca recalcar, pois era “uma natureza simples, educada segundo rígido sistema cristão de sua mãe.”; Jaques, por sua vez, permanecia horas “debruçado à janela” da sala olhando para rua. Mas em um ímpeto de decisão, Clara deixa o filho e vai na direção do marido, percebendo que algo de grave havia se modificado no ambiente, ele se volta “bruscamente, como se tivesse sido surpreendido em uma falta” e se depara com a esposa disposta a conversar.

Mesmo convivendo dentro da mesma casa, dois territórios já separavam Jaques e Clara: à esposa pertenciam o quarto e a cozinha (trabalho), enquanto na sala (descanso) o marido

passava o dia sentado olhando pela janela. Essa divisão espacial vem demarcada pela palavra que cinde o discurso: “bruscamente”. Além de inesperado e repentino, como costumam ser as fraturas que rompem a narrativa em Cardoso, o advérbio, aqui, demarca também o modo rude com que se dão as relações matrimoniais. Não é por menos que a frase que segue descreve um gesto assustador para Clara: “[...] o simples modo pelo qual levantara a mão, pressentiu alguma coisa nova, gelada como uma traição.” (CARDOSO, 1980, p. 13-14). Introduzida a cena, com ambos sentados em torno na mesa, vem a questão decisiva. O curto diálogo parece feito de palavras e frases conhecidas, porque não devia ser incomum maridos deixarem as esposas e partirem sertão adentro. No curto diálogo, mais que um pedido, está em jogo uma posição de dominador e dominado. Ao sair, Jaques diz *Não* (*abs*) a Clara, ao filho, ao casamento e, sobretudo, a casa, a qual sentia sufocá-lo:

— Clara, você *não* ficará zangada... [...]
 — *Não*, meu bem, pode falar...”.
 — Se eu partisse... se eu fosse embora... Espere, *não* vá se aborrecer, por enquanto ainda são planos!
 — *Não*, Jaques, *não* ficarei zangada. E, depois, tenho o meu filho.
Não era isto o que ele esperava? *Não* tinha ela dito tudo, segundo o papel que lhe estava reservado há tantos meses? *E de súbito* ela descobriu que nada mais era na vida daquele homem senão uma simples sombra. (CARDOSOS, 1980, p. 14, grifo nosso)

A partir desse momento, a decisão está tomada. A palavra *não*, embora de semântica diversa, enfatiza o distanciamento dos amantes. Na repetição, com efeito, há uma forma e uma intencionalidade. Reiterada sete vezes, ela realça a fragilidade tanto do discurso quanto da posição de Clara diante do gesto de poder mal disfarçado do marido. E conclui, tristemente, “nada mais era na vida daquele homem *senão* uma simples sombra”. O *sim* (que demarcaria a união) o *amo* não veio. O distanciamento velado, que já existia dentro da própria casa (nos propósitos de Jaques e na suspeita de Clara) ganha forma com a saída definitiva do marido. Assim como as grandes surpresas, a constatação de que nada significava para o marido veio de supetão: “*de súbito* ela descobriu”. Ou apenas confirmou que nada significava para o marido? Com isso, o afastamento se torna muito mais perturbador.

Cabe observar que a decisão do esposo, implica, antes de mais nada, uma reordenação dos lugares ocupados pelos personagens no espaço narrativo. Enquanto Clara permanecerá vinculada a casa e à pequena Vila Velha; Jaques se afasta, criando roteiros desconhecidos. Outro aspecto importante é que, diferente do que ocorria em *Maleita* e *Salgueiro*, romances em que os trajetos dos personagens eram descritos, minuciosamente, criando para o leitor mapas do espaço narrativo, dos transcurso de Jaques, ao contrário, nada sabemos. Pactuado com Clara, o narrador não apresenta nem os roteiros de Jaques, nem suas possíveis aventuras

amorosas. Tudo é atirado em um imenso abismo de silêncio: da porta para fora, apenas o incógnito. O narrador privilegia descrever o rápido definhamento de Clara e as fases da vida de Sílvio de criança para adolescência e daí para a idade adulta.

Curiosamente, no exato momento em que o marido deixa a casa, encerra-se também o primeiro capítulo do livro. Só iremos saber de Jaques, algum tempo depois, quando já se encontra bem longe de Vila Velha, vivendo feliz sua liberdade. A informação nos chega por intermédio de Clara, que sai à procura do esposo. Dos detalhes de sua partida às aventuras que vive quase nada conhecemos. Se no plano da narração há um espaço em branco, não é muito diferente nos domínios da narrativa.

Terminado o diálogo que transcrevemos acima, logo depois aparece um ponto final demarcando simbolicamente a saída de Jaques de casa. Momento em que se forma um abismo entre ele e Clara. Aquilo que é calado no discurso figurativamente aparece representado pelo referido ponto e por um espaço em branco que separa o final do primeiro e o início do segundo capítulo¹⁴². Para além do corte, apenas a ausência da letra. Ironicamente, o número dois (justamente o par que fora desfeito) flutua solto no espaço. Despregado de qualquer frase, ele anuncia o tópico seguinte. Entre um final (com Jaques) e um começo (sozinha), o território da página em branco lembra o abismo que se instalou entre os dois amantes.

Quando o texto recomeça, nos deparamos com um outro salto, agora temporal. A frase que inicia o segundo capítulo é: “E O TEMPO tinha corrido.” (CARDOSO, 1980, p. 14). Com destaque para as palavras “E O TEMPO”, em caixa alta, o narrador chama a atenção do leitor para o núcleo do sujeito, o qual vem precedido por um adjunto adnominal “O” e, especialmente, antecedido por uma conjunção aditiva “E” que, aparentemente, exerceria apenas função acessória. Contudo, se consideramos o contexto, ela sugere estabelecer um elo entre o tempo passado (capítulo I) e o presente (capítulo II). Nessa frase impar, o “ter” parece ser deslocado de sua função (transitivo direto), passando a funcionar como um ponto de ligação para a constituição de um sintagma nominal. Se assim for, o particípio passado, que o acompanha, “corrido” se tornaria atributo do sujeito e não do verbo¹⁴³.

Diante disso, o que importa saber é como o tempo e o espaço atuam na economia do romance? A simples frase ratifica uma constante: a cronologia acelerada sugerida no título –

¹⁴² O ponto final encerra a frase impedindo que ela se precipite, ele impõe um limite, tal como a moldura ao quadro. Sem ele a frase poderia se perder na página em branco. Diferente de um verso poético marcado pelo enjambement que sempre retorna ao início, a prosa se caracteriza pela continuidade. Sempre adiante. Sempre em frente.

¹⁴³ Para saber mais detalhes sobre as diferentes funções sintáticas exercidas pelo verbo *ter*, vide *Gramática do português* (Org.) Eduardo Buzaglo *et al*, v. II, no tópico 30 “Orações copulativas e predicções secundárias”, 1981, p. 1285.

Dias perdidos. Mesmo diante de situações de dor, (caso de Clara) ou de felicidade (circunstância de Jaques), tudo está sujeito a um tempo em alta rotação, que gira rápido, arrebatada e consome tanto as dores quanto as alegrias. Daí a máxima do romance de que, todos os personagens perdem tudo rapidamente, inclusive, a vida.

Ainda apaixonada pelo marido e se vendo arrebatada por um mundo de solidão, Clara tentará convencer Jaques a voltar. Essa é a única vez que a veremos sair de casa e traçar um roteiro fora dos limites de Vila Velha. Para sua curta e ousada aventura, ela deixa o filho pequeno com Áurea, toma um trem, depois uma charrete, faz um longo trajeto por uma estrada de terra e, finalmente reencontra o marido em uma fazenda, seguindo as indicações de uma carta. O reencontro é caloroso, e a noite, de amores. No entanto, como na noite efêmera de Madalena no jardim com os girassóis, no dia seguinte, ao amanhecer, o sonho se desfaz. Jaques a deixa, ainda na cama, sozinha, sem ao menos dizer para onde iria. Ela, insistente, segue-o, encontra-o em uma cidade próxima, mas, ao vê-lo entre os amigos, tão à vontade, entende, definitivamente, que não significava mais nada para ele: “Durante algum tempo, imóvel, examinou o marido de longe.” Não se atreveu a aproximar-se. Apenas não compreendia como “tivesse esquecido tudo tão rapidamente, que não sentisse nenhum remorso por tê-la abandonado.” (CARDOSO, 1980, p. 26).

Resignada com a indiferença de Jaques, ela retorna a Vila Velha,¹⁴⁴ mais uma vez reconhece que entre eles tudo tinha se rompido para sempre. Daí por diante, Clara irá fazer de sua “casa modesta, de quartos escuros e apertados” (CARDOSO, 1980, p. 139) o universo limite de sua existência. Aqui fica evidente que o romance vai se estruturando por oposições espaciais. Quanto mais Jaques se afasta e, possivelmente, circula por grandes extensões, mais Clara se encerra nos pequenos domínios de sua moradia. Um universo muitas vezes cruel de clausura absoluta: não apenas as portas, mas também as janelas fechadas.

Como ela mesma reconhece: “A sua vida era aquela, aprisionada entre os objetos da vida comum, junto àquela criatura [Áurea] sem viço, que representava um desdobramento da sua pessoa, que cumpria o que ela deveria ser, mas que não tinha coragem para realizar”. E depois de refletir sobre alguns aspectos, conclui: “Talvez fosse um sinal de mediocridade, mas suas paixões morriam no limiar da porta, sem forças para transpô-la, ingênuos desvarios de uma mulher comum.” (CARDOSO, 1980, p. 59). Quem sabe, seja justamente o banal uma constante do livro. Tudo é pautado por uma ideia de ordinário, de sem graça, de coisa mezinha. Nada

¹⁴⁴ Para conhecer melhor a diferença entre as duas cidades imaginárias criadas por Lúcio Cardoso, ler a tese de doutorado de Cássia dos Santos: SANTOS, Cássia dos. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. Campinas, 2005.

de grandioso ocorre e isso, talvez, desmotive o leitor, ávido como Jaques, por aventura. Se o narrador acompanhasse os roteiros do marido, provavelmente, o livro teria tido uma outra recepção crítica, mas Cardoso, sempre descolado de seu tempo, prefere a estagnação ao movimento; o fechado ao aberto; a mulher ao homem; a morte à vida.

Quando “ferida por súbita consciência e angustiante sensação de impossibilidade, percebendo que tudo lhe fugia das mãos, como se as coisas do mundo não passassem de desoladora miragem”, Clara pensa em “Fugir, encontrar Jaques”, mas uma enigmática força a impede de partir:

A manhã nascia. Então ela tomou a maleta, apagou a luz, cerrou cautelosamente a porta. No corredor escuro, entretanto, foi tomada de súbito remorso ao lembrar-se de Áurea, das peças amontoadas sobre a mesa. Não podia abandonar a amiga desse modo, que diriam os outros? Trêmula, hesitou durante algum tempo, a valise nas mãos. E, quase sem consciência do gesto, regressou vagarosamente ao quarto. Naquela atmosfera abafada sentiu-se ferida por súbita e angustiosa sensação de impossibilidade, percebendo que tudo lhe fugia das mãos, como se as coisas do mundo não passassem de desoladora miragem. (CARDOSO, 1980, p. 56-57)

Passado o tempo da fuga (a noite), Clara percebe que “uma dor aguda e insuportável, estreitou-lhe o coração” e afirma para si própria: “‘É inútil, não ficarei aqui, partirei de qualquer modo’. Entretanto, continuava no mesmo lugar, prisioneira dessa força misteriosa, cuja insondável vontade parecia penetrá-la até o fundo da carne.”” (CARDOSO, 1980, p. 57-58). Apesar de não estar em jogo questões de cunho social, não há como negar que a criação de Clara influencia em suas decisões. O gesto do corpo renega o discurso. A fala é oca, sem consistência. Do mesmo modo, ela também renegou qualquer tipo de afeto que poderia ter vindo a sentir pelo farmacêutico¹⁴⁵ apaixonado, anula-se como mulher negando tudo que a tornava jovem e bonita. Seu encerramento por Jaques não é só no espaço interno da casa, mas também na interioridade de si mesma. Um ser que se fecha para o mundo não se sabe direito se por ódio ou amor ao marido que parte. Talvez haja uma espécie de gozo em tanto sofrimento, isso que faz a personagem persistir vivendo nessa espécie de loucura do enclausuramento.

Com o amanhecer, chega também o encontro com a dura realidade: “Clara pousou a mala no chão, avançou finalmente, os olhos fixos na porta. Ao empurrá-la, viu Áurea que esfregava uma cafeteira de folha de flandres”. A vida doméstica surge como um obstáculo ao mundo da fantasia. A luz do dia se interpõe como um percalço entre a possibilidade do

¹⁴⁵ O farmacêutico mora próximo a casa de Clara só o conhecemos pela descrição dela e do narrador. E ele tem certo tom de asquerosidade, mas talvez isso não passe da impressão de Clara para não se aproximar dele, para não sentir nenhum tipo de afeto por outro homem que não seja Jaques. Quase no fim da narrativa, o farmacêutico se muda e Clara se sente ainda mais sozinha e isolada do mundo.

reencontro amoroso com o esposo (fora) e a rotina restritiva da casa (dentro). Ao que parece, seu destino está condicionado à pequena casa, que importa lembrar, foi dada de presente de casamento por seu pai, ou seja, abandoná-la é também desprezar a figura paterna em razão de um marido que a deixou sozinha. Ao acordar, Clara ainda parece querer continuar vinculada ao universo onírico da fantasia. Se o tempo da aventura foi perdido com a chegada do dia, perdida também ficou a moradora no seu próprio espaço. Quando Áurea pergunta a ela por que teria acordado tão cedo, Clara não responde, mas o narrador, tentando interpretar o pensamento oculto da personagem, apresenta-nos sua inquietação:

[...] encostou-se à pia, examinando os objetos que a cercavam. Mas o seu olhar era idêntico ao de uma pessoa que tivesse acordado de repente num lugar estranho. Como que todos os raciocínios feitos durante a noite se desfaziam agora, impotentes diante da surda oposição dos objetos familiares, juízes implacáveis da desordem interior que lhe tinha ditado tão absurda resolução. (CARDOSO, 1980, p. 58)

Na percepção de quem conta a história, haveria um gesto agressivo que vem dos objetos domésticos tão familiares à personagem, os quais “de repente” se mostram “juízes implacáveis da desordem interior que lhe tinha ditado tão absurda resolução.” Somam-se a eles a figura de Áurea, tudo parece se posicionar contra sua partida e a possibilidade de ser feliz com Jaques: “instintivamente ela procurou conservar o rosto na sombra, a fim de que a amiga não lhe percebesse a palidez”, pois, diferente do marido, ela não tinha forças para deixar a casa e sua vida comezinha. Com efeito, há uma ameaça que paralisa e dilacera a personagem, mais psíquica que exterior. Como em um devaneio, a imagem de Áurea e dos elementos familiares se convertem em algo assustador: “[...] sentindo a figura de Áurea projetar-se sobre aqueles objetos caseiros com uma estranheza quase diabólica.” (CARDOSO, 1980, p. 59). Cria-se um jogo paradoxal em que se parece personificar os objetos e despersonificar Áurea. Mas, sem dúvida, tudo está assinalado pela presença de uma força invisível e demoníaca que não deixa de ser uma bela metáfora do pequeno mundo em que ela se deixou aprisionar e escravizar.

Vale ressaltar que o desejo de se aproximar de Jaques começa já na primeira linha da narrativa: “Vem ver, Jaques, vem ver os olhos dele como são azuis”. O pai se aproxima, examina e diz: “Não são azuis, Clara, são cinzentos, você não está vendo?” (CARDOSO, 1980, p. 09). A forma grosseira de tratamento denuncia o afastamento que já existia entre os dois. Clara já pressentia esse crescente desprezo e tentava se aproximar, mas todas suas tentativas eram inúteis.

Georges Poulet diz haver na distância algo de trágico, pois a extensão, tal como um abismo, atua como uma constante temática da separação, basta lembrarmos do poema de Gastão Debreix, e da impossibilidade de se estabelecer um nexos entre as duas partes separadas da

própria palavra: “Um abismo se revela entre os dois lugares”. Prontamente, o terreno (casa) feito para aproximar os seres¹⁴⁶, no romance, funciona com seu inverso: “Não há nenhuma ponte [...], nenhuma comunicação, nada além de uma espécie de recusa tática, universal e anônima, que o espaço opõe à aproximação e unificação dos seres.” (POULET, 1992, p. 45).

Ao pensar na proposição de Poulet, percebe-se que a distância, geralmente, implica um afastamento geográfico, seja ele de grandes ou de pequenas proporções. No início do relato, ainda vivendo na mesma casa, o pensamento do marido já se mostrava distante da esposa (isolamento de ordem interna). Ele necessitava se dispersar geograficamente: “debruçado sobre a rua vazia, sentiu renascer-lhe no sangue aquela mesma doida alegria que lhe davam o espaço aberto e a perspectiva da aventura.” (CARDOSO, 1980, p. 09). Nesse caso, a configuração de um certo abismo, na forma de distanciamento, “guarda algo de trágico” tanto para Clara quanto para Jaques. Ambos, de modo diferente, serão arruinados: ela pelo enclausuramento; ele, pelas sucessivas aventuras.

Quando Jaques parte, a distância é entendida como trágica apenas para Clara. A ele, a separação permitiria o encontro com o destino perdido. Ao discorrer sobre as funções do abismo no discurso amoroso, Roland Barthes (1988, p. 09), explica: “ABISMAR-SE. Lufada de aniquilamento que atinge o sujeito apaixonado por desespero ou por excesso de satisfação.” A partir de uma série de fragmentos de textos de autores notórios como Werther, Baudelaire, Sartre, o semiólogo irá demonstrar que essa figura tanto pode aparecer em estado de mágoa quanto de extrema felicidade. E faz questão de esclarecer que “abismar-se” não é morrer:

Quando acontece de abismar, é que não há mais lugar para mim em parte alguma, nem na morte. A imagem do outro – à qual estava colado, da qual vivia – não existe mais; ora é uma catástrofe (fútil) que parece me afastar para sempre, ora é uma felicidade excessiva que me faz recuperá-la; de qualquer modo, separado ou dissolvido, não sou recolhido em lugar nenhum; diante de mim, nem eu, nem você, nem um morto, nada mais a quem falar.

(*Estranhamente*, é no gesto extremo do Imaginário apaixonado – aniquilar-se para poder ser afastado da imagem ou confundir-se com ela – que se realiza uma queda desse Imaginário: o breve momento de uma vacilação e perco minha estrutura de enamorado: é um luto fatídico, sem elaboração, algo como um não lugar). (BARTHES, 1998, p. 10)

Para começar, importa perceber que a análise de Barthes está pautada pela categoria espacial. Seu discurso pressupõe sempre um *lá* e um *cá* ou ainda “um não lugar”; um indivíduo se afasta, enquanto outro permanece em um local seguro, algo similar ao que ocorre com o distanciamento entre Jaques e Clara, sobretudo a ela. Desse ponto de vista, o abismo se apresenta sob uma dupla orientação semântica. Ao sair de casa, mais que um afastamento

¹⁴⁶ Basta pensar nas antigas tabas ou mesmo nas casas-grandes onde viviam uma grande quantidade de pessoas.

geográfico, Jaques cria uma espécie de vazio sem fundo. O problema de Clara reside não apenas no distanciamento geográfico, mas, sobretudo, em não saber o que acontece com o marido enquanto ele está fora (não elaboração do luto). Isso a atormenta mais que a própria separação – “não há mais lugar para mim em parte alguma, nem na morte” – seria uma frase perfeitamente cabível ao discurso da esposa abandonada. O único local destinado a ela seria essa espécie de limbo onde esperaria findar seus dias, a casa: “catástrofe fútil”. Por outro lado, “afastar para [Jaques] é sempre algo da ordem do excessivo.” Tanto no tempo da felicidade, quanto no tempo da agonia. Quando ele retorna, exatamente na página cento e trinta e dois, uma nova tensão se estabelece. Mais complexa, pois Jaques passa a gostar da casa, mas agora existe Sílvia que não tolera sua presença e Clara que o suporta em vista de seu estado de decadência (ou ainda o amaria?).

A volta para casa, marca o fim de um percurso cíclico. Diferente dos livros de aventura que admirava, a revelação no retorno é assustadora: “Clara impaciente, ia dizer qualquer coisa, quando ele se descobriu. Então ela recuou e, levando as mãos ao rosto exclamou: Meu Deus! Acabara de reconhecer naquele estranho a figura do marido.” (CARDOSO, 1980, p. 132). Nessa passagem, o narrador substitui o advérbio de modo, por um verbo de duplo sentido: “descobrir”. O personagem revela o rosto oculto pelo chapéu e, com esse gesto, desvenda a Clara sua identidade. A descoberta é assombrosa, pois parecia haver alguma esperança na ideia de retorno por parte da esposa e em um possível reencontro. O momento esperado, transforma-se em um novo pesadelo. Desfazem-se as distâncias geográficas e se configuram as sentimentais. Se um abismo se desfez, outros são criados. Talvez mais assombrosos que o primeiro.

Após muitos anos fora, já velho e doente, quando volta, há uma inversão de papéis. Ao contrário do que se via no início do casamento, Jaques deseja se aproximar de Clara, desfazer a distância que havia entre eles, mas nessa nova conjuntura: “Ela acabara por se cansar e propusera que dormissem em camas separadas. [...] Clara passara para uma cama estreita, colocada no outro extremo do quarto. Na primeira noite Jaques brincara, perguntando por que ela não colocava a cama no corredor, a fim de ficar mais longe ainda.” (CARDOSO, 1980, p. 187). Embora se trate de uma outra geografia, não há dúvida que um novo abismo se instaura, mais simbólico que físico. Esses afastamentos ganham um sentido circular se considerarmos o roteiro dos personagens desde o início da narrativa: primeira ruptura → retorno → segunda ruptura. Ou seja, o casamento dos dois está marcado pela disjunção.

Detalhe importante que o segundo distanciamento surge em razão de uma espécie particular de abismo: mesmo depois de seu retorno, tempo de reclusão no quarto, quando tenta dar forma a uma narrativa, Clara percebe muitas lacunas (silêncios), uma fala “feita entre pausas

tão longas, percebia abismos, hiatos de sombra onde os seus olhos curiosos jamais repousariam”. Para a esposa, tudo aquilo era “uma história preparada de antemão” que nada revelava “além de um enorme vácuo, onde falecia o poder das palavras e o mistério se fazia denso.” (CARDOSO, 1980, p. 135). Esse abismo sem fundo onde as histórias de Jaques se encontram é o que impulsiona o afastamento das camas e encerra a última possibilidade de conciliação dos amantes. Diferente dos heróis, Jaques não tem história para narrar ao voltar. Esse é o abismo mais angustiante para Clara.

Ainda que ele retorne, o distanciamento é desfeito apenas no nível geográfico, mas não no simbólico. Das aventuras do protagonista que vão da página quatorze à cento e trinta e dois quase ou nada se sabe. Tudo se restringe ao campo do obscuro, unicamente ao psiquismo do aventureiro. Há uma resistência por parte do marido em narrar ou talvez do narrador em dar voz a ele. A atitude de Clara denota a impossibilidade de comunicação entre dois seres próximos, mas ao mesmo tempo desconhecidos. Por isso, o quarto: lugar da conjunção, do mais *intimus*, converte-se, aqui, em um espaço da separação dos corpos. Diferente das histórias que lia em sua infância, a palavra que transforma o aventureiro em narrador não vem e Jaques fica condenado a um abismo da mudez.

Em uma conferência sobre o amor, Jean-Luc Nancy lembra que “‘Íntimo’ é o superlativo latino de ‘interior’”. Sendo um superlativo, a palavra tende, por natureza, a expressar “alguma coisa na sua maior potência, e ‘interior’ significa ‘mais de dentro do que’. *Intimus* significa, portanto, ‘o mais dentro de’”. Nesse sentido, Nancy acrescenta: “O íntimo é o que é mais interior, o mais profundo; portanto, também o mais secreto, o mais reservado” (2008, p. 10). Se pensarmos na ideia de *intimus* associada ao quarto e ao sentimento de individualidade que move, sobretudo Clara e Jaques, o narrador teria deslocado o quarto desse lugar feliz (anterior ao início do relato), onde se realiza o encontro amoroso, para um espaço de silêncio profundo, de angústia e desespero, convertendo-o, com isso, em um *locus funëbris*. Desfeito o enlace inicial, instaura-se uma solidão degradante, a qual gera angústia, desespero, e, no seu limite culminará na agonia e morte dos protagonistas. Havendo com isso alguns deslocamentos de sentido dentro do campo da intimidade: segredos que o quarto esconde (as angústias de Clara, a agonia de Jaques); segredos que o moribundo esconde no quarto (Jaques não conta sua história a Clara, assim como esta não conta a Sílvia sobre seu futuro câncer).

Nesse contexto, continua prevalecendo a noção de trágico. Ao apartar as camas, instaura-se um distanciamento dos corpos, retomando a constante temática do silêncio. Como ressalta Poulet em seus estudos sobre Proust, subitamente, percebe-se que o espaço não contribui para a aproximação dos personagens; ao contrário, ele parece favorecer a separação.

Cabe lembrar que viver afastados mesmo estando próximos é algo comum na obra de Cardoso. Isso ocorre do primeiro ao último romance do autor mineiro. Basta lembrar dos exemplos Elisa e Joaquim/ Rosa e José Gabriel/ Madalena e Pedro/ Valdo e Nina, há sempre um fator que provoca a incomunicabilidade e o distanciamento entre casais.

Curiosamente, ainda que o interior da casa não promova a reaproximação dos corpos, a história de Jaques e Clara, com efeito, começa e termina tendo como ponto de referência a morada e especialmente o quarto. Ela funciona como o espaço nuclear dentro do qual o destino dos protagonistas é selado. A bem dizer, não só a história dos personagens principais, mas todo o enredo de *Dias perdidos* está fundado em torno da pequena propriedade. Os principais acontecimentos ocorrem nela ou se vinculam a ela. O casamento de Jaques e Clara, a separação dos dois, a volta do marido doente e sua morte. O nascimento, infância, adolescência, juventude e idade adulta de Sílvio; seu casamento e convivência com Diana, o término do relacionamento. A vida de Áurea. A existência aprisionada de Clara, seu rápido processo de envelhecimento, a descoberta do câncer e sua morte. Até mesmo a saída de Sílvio, no final do romance, quando fecha a pequena residência e vai para o Rio de Janeiro, dizendo que não conseguiria mais viver naquele lugar. Ao trancar a casa, em vez de se desfazer dela, fica sugerido que um dia ele poderá voltar, tal qual seu pai, para também ele fazer dali sua última morada.

20. A casa em silêncio: o sentimento do sepulcro

Embora desempenhando papel fundamental na narrativa, a principal residência de *Dias perdidos*, é descrita como sendo pequena, com cômodos escuros, quartos sufocantes, “cozinha estreita, apertada e escura como uma prisão.” (CARDOSO, 1980, p. 189). Localizada em uma rua poeirenta, conforme declara o narrador, a casa está composta de uma pequena varanda, uma sala, um escritório, três quartos, cozinha, uma escadinha (que liga o interior ao exterior). Se do lado de dentro abundam problemas. Do lado de fora, o lugar possui um quintal espaçoso com grandes árvores e um jardimzinho típico de casas de interior, com diversas espécies de plantas dispostas desordenadamente (dális, rosas, samambaias, begônias). Pertence aos domínios mais obscuros, um espaço apenas citado e não explorado em sua potencialidade simbólica: o porão. Diferente do que ocorre, sobretudo, em *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*, em *Dias perdidos*, esse local misterioso aparece apenas nas divagações infantis de Sílvio. Ali só um gato vivia se escondendo das maldades do menino: “o grande e escuro gato que vinha das profundezas da casa, trazendo nos olhos a sombra de inviolados mistérios entrevistos nas trevas do porão” (CARDOSO, 1980, p. 37).

O aspecto mais relevante da propriedade, contudo, não está em suas dimensões, mas sim em um certo potencial de resistência. Tudo muda no romance com o acelerado passar do tempo, menos a casa. Quem sabe em uma demonstração da fragilidade da vida dos habitantes. Embora passe por uma reforma, o intuito é dar ao lugar mais comodidade para receber Diana, quando esta se casa com Sílvio. Por isso, ela representa uma espécie de lugar onde os personagens que saem podem, um dia, voltar, um lugar seguro. A ruína ali é muito mais dos moradores que da morada. Interna, mas, paradoxalmente, externa se pensamos na decadência física dos protagonistas.

Aquilo que na casa de Clara parece ser uma exceção em relação às moradas de Cardoso, no entanto, revela-se na cidade, cujo próprio topônimo já evoca a ideia de decadência. Pouco antes do final do livro, ao caminhar pelas ruas de Vila Velha, Sílvio tem a nítida percepção disso: “caminhava devagar examinando as faces envelhecidas das casas – e nunca sua pequena cidade natal lhe pareceu mais estranha, mais gasta, mais inútil para sua vida futura.” (CARDOSO, 1980, p. 395). Estranhamente, o casario é definido como um aglomerado de seres dotados de vida que envelhecem e não arruinam. Talvez por estar intimamente ligados aos seus moradores ou ainda por se tratar de um lugar completamente desvinculado da exterioridade. Vale a pena retomar, aqui, a definição latina de casa (*domus*) feita por Yvon Thébert, especificamente no ponto em que trata da indissociabilidade dos moradores e da morada “a *domus* são as paredes e os moradores, [...] e o mais das vezes [um]a totalidade concebida como indissolúvel. O quadro arquitetônico não é, aliás, só um continente, inerte: o *genius* da *domus*, ao qual se presta culto, é também o dos lugares e os dos seres que os habitam.” (THÉBERT, 1990, 395). Ou ainda, retomando a percepção de Virgílio Ferreira, citado por Gonçalo M. Tavares, de uma casa *fisiológica, orgânica e anatômica* que pudesse ser vista como um corpo que envelhece, como um retrato fiel da própria constituição física de seu morador. Essas definições que se aproximam muito mais do universo da fantasia que de uma arquitetura tradicional, representa, com efeito, um profícuo campo para a criação literária, além de retomar uma constante temática predominante na obra de Cardoso: as casas antroporizadas em processo de decadência, as quais, talvez, no livro, ocupem o lugar de seus moradores nesse deslizamento semântico tão comum à obra do autor casa = moradores.

Possivelmente, o que exista com relação a casa de Clara é apenas um jogo de fora e dentro. Enquanto por fora ela se mostra uma casa bonitinha, por dentro ela se revela outra coisa. Foi observando os silêncios sombrios de sua morada que Clara reconheceu neles a imagem do sepulcro: “Não estava tudo tão tranquilo, tão sossegado naquela casa? Onde o desespero de dias

antes¹⁴⁷”, pergunta-se Clara, indignada com o repouso enigmático da morada que tão bem conhecia. A fim de compreender aquela tranquilidade que parecia guardar algo de novo e, sem dúvida, de perturbador, ela se detém, coloca “a agulha imóvel entre os dedos” e, na quietude completa de sua morada, escuta apenas “a torneira da cozinha.” Ao ouvir aquele ritmo compassado das gotas que pingavam, *subitamente*¹⁴⁸, conclui: “Repouso não, morte. A ideia viera *de repente*, como um jato de luz que emergisse na sua consciência. Morte. Aquele silêncio, aquela paz, eram o silêncio e a paz de um túmulo. E assim seria eternamente” (CARDOSO, 1980, p. 47, grifo nosso).

O ambiente silencioso evoca a figuração de um túmulo e reforça a tese da casa transfigurada em elemento metafórico pela percepção da moradora. A residência de Clara, fechada em uma espécie de clausura enlouquecida, com seu jardim ressequido e suas flores mortas nos vasos, lembra à imagem de um sepulcro esquecido à espera de uma visita. Espera, cuja duração se alonga por toda uma existência: “E assim seria eternamente”.

Quem sofre se fecha, padece de amor, morre aos poucos como uma planta ressequida: “Já não arrumava a casa como nos primeiros tempos, descuidava-se dos objetos que tanto lhe tinham custado, deixava as plantas morrer à míngua d’água, passava dias inteiros sem abrir as janelas” (CARDOSO, 1980, p. 15).

Dentro da constante da casa como imagem sepulcral, essa, por certo, é uma das imagens mais significativas da obra de Cardoso. Curiosamente, ela está em um livro, como vimos, pouco valorizado pela crítica. Se a imagem é significativa para o enredo, contudo ela não é a primeira a aparecer no relato. Algumas páginas antes, em um episódio que trata de uma pneumonia de Sílvia, o lugar já passava por uma experiência de absoluta quietude. Portanto, antes de Clara, Áurea já percebia naquele ambiente um signo funesto. Para ela, “toda a casa estava imersa em *silêncio*. Em torno dela fluía essa atmosfera indizível que rodeia o leito dos agonizantes, onde já parece se condensar todo o *silêncio*, toda angústia e toda a amarga nostalgia que deixam após si aqueles que já partiram para além-túmulo.” (CARDOSO, 1980, p. 30, grifo nosso).

A percepção de Áurea antecede a de Clara por um motivo que talvez passe despercebido de alguns leitores: há uma sutil substituição de posições. Desde que chega a casa, Áurea assume o lugar de mãe de Sílvia, enquanto Clara muitas vezes o rejeita, atribuindo a ele a fuga do marido. Nesse dia, a aflição de Áurea não era sem razão: Sílvia significava para ela um filho à

¹⁴⁷ Referência à doença de Sílvia, que estivera à beira da morte com uma forte pneumonia.

¹⁴⁸ Semelhante ao que ocorria em outros momentos da obra de Cardoso, aqui, a ruptura que se dá no plano semântico também ocorre no plano sintático-morfológico pelo uso de advérbios ou expressões adverbiais de modo, as quais carregam a noção do repentino.

beira da morte. Como sabemos, o desaparecimento em Cardoso está associado a uma espécie de vazio. No contexto ganharia uma dupla representação: o corpo sem vida e, por extensão, a casa desabitada silenciosa.

O trecho que traduz em imagem poética uma das constantes da obra de Cardoso (a casa silenciosa). Note-se que desde o início do romance o narrador vai dando informações sobre o interior da casa que facilitam a composição de uma imagem fúnebre, escura, sufocante, estreita, apertada como uma prisão, são adjetivos que funcionam para criar uma atmosfera sepulcral. Mais que uma percepção do espaço íntimo, o discurso de Clara rompe com a ideia tradicional de morada, reconfigurando-a como imagem de um monumento funerário, desolado e silencioso. Daí sua equivalência com o túmulo. A composição toda, não deixa de lembrar o texto de Mateus (cap. 23 v. 27) em que se diz “Ai de vocês, mestres da lei e fariseus, hipócritas! Vocês são como *sepulcros caiados: bonitos por fora, mas por dentro estão cheios de ossos e de todo tipo de imundície*”. Desprezando o conteúdo, o que vale da citação é apenas a comparação da casa como um sepulcro. Há, sem dúvida, uma identificação nessa espécie de chavão. Se em Vila Velha as casas estão “envelhecidas” por que só a de Clara se mantém bonita por fora? Sendo que por dentro, a própria dona tem a percepção que mora em um sepulcro?

Num consiste estudo sobre *Espacio y novela*, Ricardo Gullón diria que, “Pelo silêncio, o espaço se declara: é seu pulsar, seu modo peculiar de se manifestar, e a percepção depende da situação.” Na perspectiva do crítico, há silêncios que são percebidos de diferentes modos. Contudo, Gullón ressalta que eles não são simples instrumentos produzidos pelos narradores, mas sim uma realidade onde os personagens se encontram: “[...] o maravilhoso silêncio da casa [...] será tradução de um estado de ânimo, mas também seu determinante.” (GULLÓN, 1980, p. 07, tradução nossa)¹⁴⁹. Ou seja, ele opera tanto sobre o morador quanto sobre a moradia. Nesta, “determina” sua característica, naquele, seus sentimentos.

Essa emblemática imagem perpassa, desde o início da narrativa, o imaginário de Áurea e Clara e também ambientará um cenário de morte no final do romance. Desse modo, a partir da casa silenciosa o sentimento de sepulcro se torna apreensível como uma imagem poética. Metáfora que já aparecia no romance de 1936, no entanto, ali, ela recaía tanto no ambiente interno quanto no externo, como buscamos analisar. No momento em que Emanuela volta para

¹⁴⁹ “Por el silencio, el espacio se declara: es su latido, su modo peculiar de manifestarse, y la percepción depende de la historia.”/ “[...] el maravilloso silencio de la casa [...] será traducción de un estado de ánimo, pero también su determinante.”

seu casebre, por exemplo, logo depois de deixar o casarão de Madalena, ao se aproximar, ela nota que tudo está diferente:

Havia somente aquele *silêncio pesado* – e aquele *sol moribundo*, quase intruso, com o seu calor tão vivo, queimando o milharal aberto e as montanhas já *amolentadas pelo sono*. Não existia mais aquele ar puro e cheio de felicidade tão grande – pelo contrário, o *silêncio era angustioso e profético, um silêncio de morte* que tornava tudo *distante e espectral*, o canto espaçado dos galos e um outro *soturno* mugido dos bois. Qualquer coisa dentro dela se recusava a penetrar naquela área marcada pelo *desalento*; sentida borbulhar no seu sangue uma revolta surda contra o *aniquilamento* que a esperava, aprisionando os seus movimentos e envenenando a sua vontade. (CARDOSO, 2003, p. 194-195, grifo nosso)

O silêncio exterior vaticina o estado de agonia do pai. O olhar e a audição encaminham para uma sensação de angústia que toma conta da personagem ainda do lado de fora da casa. A quietude do espaço externo e da sua pobre moradia, responde pelo aniquilamento de Emanuela e de sua família, antes mesmo dela entrar. Nesse sentido, existe uma sensível diferença com relação ao romance de 1943.

Em *Dias perdidos*, a percepção de Áurea e de Clara, diferente do que ocorre com Emanuela, está circunscrita unicamente ao ambiente interno da casa. À primeira vista, se comparados, há uma espécie de movimento de retração do terceiro para o quarto romance em relação a esse aspecto. Enquanto, em *A luz no subsolo*, a quietude se expandia para o lado de fora da casa como um elemento irradiador, na propriedade de Clara, ela se concentra unicamente na parte interna. Quem passa pela rua poeirenta de Vila Velha não imagina que ali pode existir alguém sufocado pela sensação de encerramento ou um moribundo agonizante. Ao contrário é iludido pela imagem da *casa caiada*. Por se tornar mais concentrado internamente, a atmosfera também parece se adensar. Quase nada se move, portanto, muito pouco se ouve no *intimus* da residência.

Todavia, não se pode negar que o silêncio em um texto é algo paradoxal. Sobre esse aspecto, Gillón faria uma interessante observação:

[...] os silêncios não são buracos, senão elementos complementários do que a palavra edifica. O movimento se detém um ponto e ao fazê-lo nos incita a suprir a continuidade, pensando, imaginando, estabelecendo hipóteses plausíveis que enlacen o dito com o calado. O silêncio, no espaço literário como no espaço pascaliano, fala de outro modo, mas fala: tem sentido: desempenha, ele também, uma função que em cada caso deverá ser registrada e estudada. (GILLÓN, 1980, p. 08, tradução nossa)¹⁵⁰.

¹⁵⁰ “[...] los silencios no son agujeros, sino elementos complementarios de lo que la palabra edifica. El movimiento se detiene un punto y al hacerlo nos incita a suplir la continuación, pensando, imaginando, estableciendo hipótesis plausibles que enlacen lo dicho con lo callado. El silencio, en el espacio literario con en el espacio pascaliano, habla de otro modo, pero habla: tiene sentido: desempeña, el también, una función que en cada caso deberá ser registrada y estudiada”

Seguindo a sugestão do crítico, buscamos dar algum sentido a essa espécie de hiato que irrompe a narrativa. Em Cardoso, uma hipótese seria pensá-los como metáfora da morte em conjunção com a ausência da palavra. Nesse caso, como assevera Michel Schneider, ao tratar desse tema na escrita: “A literatura talvez seja uma maneira demorada de estender uma frase derradeira, de não conseguir se interromper ali. De continuar falando quando as palavras acabam.” (2005, p. 17). Na literatura, os mortos continuariam falando. Tome-se, por exemplo, Camilo, Jaques e Clara. Três defuntos, mas, se abrimos o romance, submetendo-o ao mesmo procedimento proposto por Schneider, compreenderemos que, imediatamente, esses “fantasmas veem ao nosso encontro”.

Tal como ocorre no romance, para ouvir as palavras derradeiras, Schneider recomenda aos seus leitores que visitem um espaço específico da casa: “Percorram os quartos e verão olhos cegos pela memória, pavores risíveis e contornos de cera derretida sobre travesseiros brancos” (2005, p. 12). Nesse espaço de intimidade, algumas vezes, certas práticas parecem se aproximar da ficção, pois, como lembra Philippe Ariès, quando se trata das *ars moriendi*, o quarto, entre os séculos XV e XVI, chegou a ambientar o juízo final: “o juízo não mais no éter do Grande Dia, mas sim no quarto, à volta do leito do moribundo.” (2003, p. 50).

Ainda que a ideia do julgamento tenha desaparecido, com efeito, o quarto continua sendo o local preferido dos agonizantes, ao menos nos romances de Cardoso. Em *Dias perdidos*, por exemplo, os moribundos permanecerão até o total aniquilamento em seus quartos. No processo de agonia, a palavra vai desaparecendo pouco a pouco até dar lugar ao absoluto silêncio.

A imagem da morada silenciosa que desperta a consciência fúnebre em Clara e atormenta Áurea (como presságio) retornará ao texto mais duas vezes: durante a longa agonia de Jaques e no momento da morte da protagonista. O espaço *intimus*, o lugar conjugal, reservado às volúpias do casal enamorado dos primeiros tempos, será convertido, em um segundo momento, em espaço de suplícios. A casa que encerra Clara em vida também acomoda a prolongada agonia do marido e o breve estertor da esposa.

Interessante postular aqui que o sofrimento da personagem (enclausuramento) dura boa parte de sua existência, mas não toda. Ainda jovem, quando se irritava com alguma fala de Áurea, ela “refugiava-se novamente no quarto. Na escuridão, chorava longamente, o rosto afundado no travesseiro, como a se proteger da visão de todas aquelas coisas imutáveis que a cercavam.” (CARDOSO, 1980, p. 42). Contudo, depois de muito tempo vivendo sozinha, sua relação com o espaço se transforma. Como ela própria confessa: “detestei a casa a princípio. Mas a gente precisa aprender a conhecer as coisas para amá-las, não é? Hoje não saberia mais

viver sem estes móveis, estas paredes e este jardim plantado por minhas mãos.” (CARDOSO, 1980, p. 299).

Uma mudança similar relacionada à ruína do corpo se opera sobre Jaques. Pouco antes de retornar à casa de Clara, ele compra um sítio e pensa viver uma vida simples. Assim que chega à propriedade “assaltou-o a febre das realizações. Já não bastava aquela modesta morada, de quartos escuros e apertados (nota-se que a descrição lembra sua primeira habitação). Além disso havia em torno muito terreno inexplorado, a que uma nascente próxima poderia beneficiar”. Jaques se põe a trabalhar, a mudar tudo, a reformar a propriedade, a canalizar a nascente com a intenção de aproveitar todo o terreno para plantação. Contudo, no terceiro dia, “quando se inclinava sobre a plaina, pronto a iniciar a tarefa, sentiu uma dor súbita, terrível, como se uma mão de ferro lhe apertasse o coração”. Aqui se dá o corte no suposto espaço feliz.

Diagnosticado com angina, ele percebe que “era inútil, *tudo estava realmente perdido*. A morte espreitava-o. Naquele dia tomou a decisão de liquidar o sítio. E assim vendera-o por um preço irrisório, pagara as dívidas, arrumara as malas – e ali estava.” (CARDOSO, 1980, p. 140, grifo nosso). Aqui ocorre uma mudança de rumos, e o espaço feliz (sítio) converte-se em um sonho perdido. Resta apenas essa espécie de realidade dura que aflige e arruína o ser. Jaques é obrigado a procurar a antiga casa, que desprezava, a esposa e o filho que havia abandonado há quase duas décadas.

Desde o momento em que cruza o limiar, sua trajetória será de acelerada decadência. É o que Áurea irá perceber depois de passar algum tempo fora de casa, por capricho do próprio marido de Clara, que dias antes a expulsara de onde ela sempre vivera. Vale lembrar que, apesar de doente, Jaques chega e muda as regras do espaço doméstico. Como bem observa Sílvio: “...indagava se realmente aquele homem tinha a intenção de permanecer na sua casa. Não podia habituar-se a essa ideia, o homem parecia excedê-la como uma enormidade.” (CARDOSO, 1980, p. 142).

Ao revê-lo, depois de alguns dias fora, Áurea “afirmou que aquilo não era mais um homem e sim uma coisa irreconhecível.” Ao ouvir essas palavras da amiga, “Clara afastou-se em *silêncio* [...]”. Nesse momento, “Um enorme *silêncio* desceu sobre a casa.” (CARDOSO, 1980, p. 223, grifo nosso). Percebe-se, nessa passagem, a retomada do tema na forma de metáfora que abarca, não só a casa, mas também do corpo. A ideia de ruína e morte reaparece evocada por uma única palavra: silêncio. A reiteração do termo implica um desdobramento e uma ampliação de seu sentido que já vinha sendo atribuído ao ambiente e ao sentimento da moradora. Passam a combinar duas categorias semânticas: a ausência da palavra. “Clara afastou-se em *silêncio*”; com a quietude do espaço: “Um enorme silêncio desceu sobre a casa”.

A repetição, com efeito, é uma forma de gerar novos significados, mas, nesse momento, eles parecem não ser interpretados pela moradora.

Em *Como viver junto*, ao abordar a hierarquia dos cinco sentidos, Roland Barthes cria a expressão “território da escuta” para se referir ao que ele denomina de “rede polifônica”, que constitui a paisagem sonora do espaço que habitamos. Para o semiólogo, o barulho das portas, das janelas, do forno, da pia, do chuveiro, da chave, formaria uma espécie de ruídos “familiares, tranquilizantes”. Entretanto, em meio a essas sonoridades conhecidas, pode irromper “a força do insólito”, daquilo que desconhecemos e que aparece na forma de sons enigmáticos, os quais exigem reconhecimento e interpretação. Para Barthes, diferentemente do que ocorre nos apartamentos, onde os barulhos são “exíguos [e] controláveis”, podendo ser atribuídos a um vizinho; na casa, “quer o silêncio inesperado, quer o ruído irreconhecível, obriga [...] a um trabalho interno de interpretação” de responsabilidade do morador. (2013, p. 155).

A partir da proposição de Roland Barthes, de que “tanto os ruídos quanto o silêncio da casa impunham ao morador a um trabalho de interpretação”, poderíamos pensar por que, aparentemente, nesse segundo momento, aos rumores e silêncios não são atribuídos nenhum significado explícito. Uma possível resposta seria porque Clara e Áurea já haviam interpretado esse repouso da morada, anteriormente, como algo funesto. As gotas pingando em ritmo monótono no silêncio da casa requeriam de Clara uma interpretação. A imagem sonora, provavelmente, é lida pela personagem, a princípio, como algo que remete à passagem do tempo, aos *dias perdidos* (tema do romance). No entanto, ela retorna na forma de consciência de seu próprio envelhecimento. Encerrada em um espaço exíguo e escuro, ou seja, espaço fúnebre em que se encontra enclausurada desde a partida de Jaques, Clara se veste sempre de negro e envelhece aos olhos de todos em um evidente processo de ruína internalizado em seu próprio corpo. A imagem produzida pela sonoridade das gotas de água não circunscreve apenas um registro temporal, mas, sobretudo, espacial: a imagem de uma casa como túmulo que encerra o corpo decadente da personagem. Portanto, os sentidos ficariam sugeridos, nesse segundo tempo, ao leitor. Caberia a ele retomar pela memória os significados já apresentados pelas personagens, recuperando-os e reatualizando-os no contexto dos novos episódios. Já que a repetição do significante, nesse caso, implica, consequentemente, na retomada e ampliação do campo semântico.

Em que pese o caráter hipotético dessas afirmações, importa reconhecer, na sequência da leitura, que logo depois de Áurea retornar à casa, algumas páginas adiante, o médico que acompanhava Jaques o encontra em um estado de prostração absoluta. Após ministrar-lhe uma injeção, ele deixa o lugar e, nesse instante, o narrador declara: “Uma pesada *quietude* desceu

sobre a casa.” Incomodado com esse estranho sossego, “De vez em quando Sílvia acordava assustado e escutava, *julgando ter ouvido a voz de Clara que o chamava*. Mas, como tudo continuasse mergulhado em perfeito *silêncio*, readormecia.” (CARDOSO, 1980, p. 23, grifo nosso). Novamente, combina-se a sobreposição das duas categorias de silêncio: a do espaço e a da palavra. Assiste-se, assim, a uma sobreposição de sentidos reforçar a agonia dos moradores em relação ao quarto. Trata-se de uma quietude angustiante que denuncia a iminência de uma morte que pode chegar rápido ou tardar. Essa agonia se opõe diretamente ao ruído da voz, da palavra que irrompe sem amarras nos interiores das casas onde a vida viceja.

Pensando que Cardoso traduzira o *Livro de Jó* do francês que, por sua vez, deriva diretamente da versão original hebraica, o exercício etimológico não lhe deveria ser algo fora de sua realidade¹⁵¹. Dizemos isso porque várias palavras que acabam se tornando constantes temáticas em sua obra parecem conter sentidos que vão muito além do uso comum, aproximando-se de um procedimento que poderíamos chamar de escavação etimológica.

Trata-se, portanto, de uma produção em prosa em que a escolha de determinados significantes já comporta significados latentes que orientam a leitura do texto. É o que podemos verificar buscarmos a origem da palavra silêncio/silencioso. Como substantivo latino *silentium*, segundo o *Dicionário* de Ernesto Faria, pertence a uma língua augural, e designaria a ausência de sinais desfavoráveis, ou seja, um sentido possivelmente ligado à ação de se calar diante de mal augúrio, não pronunciar a palavra que determinaria algum mal. Se passamos, nesse mesmo idioma, do substantivo ao adjetivo, *silens/silentes* (silencioso), a ideia de funesto é reforçada, pois aqui, tal qual aparece em Cardoso (casa silenciosa), um de seus significados mais precisos é justamente as ‘sombras, a alma dos mortos’. Desse modo, tal como ocorrera com os termos “abismo”, “profundo”, “larva”, em *A luz no subsolo*, determinadas palavras que se repetem ao longo da obra do autor, mais que reiterar elas cumprem a função de dar forma a um conteúdo. Ou seja, para além do sentido aparente, elas apontariam também para um procedimento de escrita: o silêncio que reaparece uma série de vezes denuncia que o interior da casa de Clara é um espaço de sombra e dos mortos em oposição ao espaço da casa conservado de fora.

Há ainda outro silêncio que se manifesta de modo menos evidente: o da palavra, que cessa com a morte. Para além dessa quietude devastadora que emudece de vez a casa, a morte, no romance se constitui ainda de uma outra constante: a transformação do rosto dos moribundos em máscara mortuária. É o que veremos aparecer como presságio fúnebre na imagem que Sílvia

¹⁵¹ Em seus *Diários* ele afirma, em um fragmento solto, que aprendia palavras finlandesas, as quais “soam diferentes, sonoras e cheias de saúde.” (CARDOSO, 2013, p. 294). Aspecto que aponta para essa espécie de impulso etimológico que, por vezes, pode impulsionar a escrita.

compõe de seu pai e de sua mãe pouco antes deles morrerem. Esse aspecto é importante porque resgata algo que já aparecia em *Crônica da cada assassinada* e em *A luz no subsolo* como presságio da finitude. Para o filho, tal fato se dá na forma de uma conversão física que metamorfoseia a face conhecida em máscara estranha. Pouco antes da morte, os rostos dos pais são substituídos por uma espécie de semblante de cera, criando uma figura de horror em vista das faces contorcidas. A artificialidade, nesse caso, talvez silencie a voz, demarcando uma passagem da vida para a morte.

Pouco antes de partir, Jaques apresenta, de repente, certa melhora, mas o filho não se deixa enganar. Ao olhar para aquela figura decomposta, ele se pergunta: “seria aquela, realmente, a face de um homem destinado a viver? Não tinha diante de si uma *máscara de cera*, *olhos empapuçados* com qualquer coisa de alucinado, como se ele já tivesse entrevisto os insondáveis segredos do além-túmulo?” (CARDOSO, 1980, p. 237, grifo nosso).

Jogando com a ideia do duplo, a máscara mostra algo que não é mais o rosto conhecido, mas apenas uma efígie dele, que por ter visto o horror do “além-túmulo” sofrera uma espécie de petrificação. Nesse caso, a escolha do material (*máscara de cera*) realça a correspondência entre esse limite da presença/ausência que caracteriza o corpo na agonia da morte. A figura paterna parece se revelar mais desconhecida ainda na hora da morte. Uma espécie de simulacro para Sílvio que, durante a maior parte da vida, não conheceu o pai. Talvez por isso, seja necessário recobrir-lhe o rosto com alguma substância que o deformasse e o tornasse, de certo modo, aquilo que ele sempre foi: um estranho.

Se a ausência do rosto, a princípio, provoca assombro, a morte do pai (falta do corpo na casa), sem dúvida, afeta o espaço *intímus* e a dinâmica espacial da morada, pois tudo parece mergulhar em uma atmosfera sepulcral, especialmente para Clara. Certo dia, ao abrir o quarto onde o marido agonizara, “sentiu vir até ela aquele cheiro particular a remédio, que desde a morte de Jaques parecia impregnar os móveis. Dir-se-ia que ainda não se desfizera aquela atmosfera de agonia...” (CARDOSO, 1980, p. 352-353). Essa mesma atmosfera fúnebre Sílvio irá reviver com a mãe durante alguns minutos de seu rápido estertor.

A imagem da máscara retornará à narrativa no momento da morte de Clara. Pouco depois do falecimento do marido, ela descobre que está com câncer. A pedido do médico viaja para o Rio de Janeiro para retirada do seio esquerdo e com ele uma parte de seu corpo contaminada por gânglios que haviam se espalhado. Não comenta nada com o filho. Silêncio absoluto. Apenas na volta ela fala rapidamente sobre o ocorrido. Ao voltar para casa, ainda abalada pela cirurgia, Clara é dotada de um sentimento quase pueril de felicidade: “Ser feliz era um dever, ser feliz não como sonha a maioria das pessoas, mas com elementos novos, diferentes,

com a humanidade dos que realmente sabem pesar o valor da vida.” (CARDOSO, 1980, p. 379). Mas sua própria figura contradiz sua expectativa. Segundo o narrador, “Ao anoitecer o trem chegou a Vila Velha. Clara levantou-se com dificuldade [...] E nesta sua nova maneira de caminhar, curvada e hesitante, havia qualquer coisa estranha, pesada, como se uma outra forma, sombria e gigantesca, se houvesse apoiado nela.” (CARDOSO, 1980, p. 381). Seria a sombra de sua morte?

Há que se notar que mesmo quando surgem os momentos felizes eles são rapidamente suplantados por algo de ordem angustiante, perturbadora ou trágica. Tanto em *Dias perdidos* quanto nos demais livros de Cardoso. Em certos contextos, a felicidade chega a se aproximar da noção de ironia, pois assim que surge é interrompida abruptamente por algum evento violento e inesperado, tal como ocorre com a protagonista. Quando volta do Rio de Janeiro, depois da retirada de um câncer, ela se sente tão apegada a casa, ao jardim e à família que parece finalmente ter encontrado a felicidade: “Uma paz enorme e branca desceu ao seu coração. Mais uma vez seus olhos se encheram de lágrimas e, consigo própria, ela jurou de novo que sua vida jamais seria como antigamente. Um novo sol se levantava na sua existência” (CARDOSO, 1980, p. 381). Um dia depois, ela morre repentinamente. Um novo silêncio sepulcral recai sobre a casa. Dessa vez muito mais denso e ameaçador. A mesma situação já mencionada antes lembra a concepção de Bataille do espaço voraz. Aqui, Clara passa da loucura do enclausuramento (espera pelo marido) à morte (não há mais razão para viver com Jaques morto).

No dia seguinte a sua chegada, quando se preparava para visitar sua amiga Áurea, ela “*de repente* sentiu-se mal” e cai, em seu quarto ao lado da cama. Sílvio, que estava no corredor, ouve um rumor, entra e encontra a mãe estendida no chão. Só nesse momento ele “repara quanto Clara tinha envelhecido, com aqueles pobres cabelos brancos empastados no rosto úmido de suor. E aquelas faces cavadas, aquelas rugas terríveis, aquela pele acinzentada, cansada e áspera, ardendo aos derradeiros lampejos de uma vida ameaçada...” (estranheza). Ele a recolhe do chão, coloca-a na cama, tenta trazê-la novamente à vida, mas ela não reage aos seus apelos. Então o narrador onisciente, revelando o pensamento do personagem, relata: “Mas nada se movia naquela *máscara de cera, naquela trágica máscara de sofrimento*, onde tantos sinais tinham sido esculpidos pelos agravos do próprio Sílvio, com essa crueldade com que ferimos aqueles que na vida nos são mais fiéis” (CARDOSO, 1980, p. 387-388, grifo nosso). Nesse sentido, as falas de Sílvio remetem diretamente às máscaras mortuárias, comuns na Idade Média, as quais, de acordo com Philippe Ariès (2014, p. 345), poderiam ser confeccionadas em moldes de gesso ou de cera.

Tal como um molde de cera em alto relevo, Sílvio reconhecia na mãe morta não o rosto, mas algo de familiar e estranho. Na sua face estavam impressos todos os sofrimentos que ele não enxergara durante a vida como filho: a solidão que Clara vivera na casa, após a fuga de Jaques, seu envelhecimento precoce, a maternidade solitária, a vida de clausura, a doença terminal também vivida na solidão. Ao final, parece que havia a necessidade de o rosto da mãe desaparecer para surgir em seu lugar essa espécie de imagem da morte de uma pessoa quase desconhecida. Uma particularidade dessa máscara é que ela carrega no semblante todos os traços da tragicidade de sua vida.

Aspecto interessante no que se refere à morte de Clara, é a última palavra sussurrada: Jaques. O escritor e psicanalista Michel Schneider questiona: “Por que a morte? É de se perguntar: por que as palavras?” (2005, p. 09). A resposta a que chega: “Pois o que fica no momento da passagem, o que há para ser deixado, para ser perdido? Palavras; poucas, às vezes somente uma...”. Nesse sentido, pode-se estabelecer um paralelo: a vida e morte de Clara se resumem a um único ser, a uma única espera. Depois de Jaques, somente o silêncio absoluto desse ser e de sua casa que parece ser convertida em túmulo, onde Sílvio não consegue mais viver.

Sem dúvida, uma das cenas mais significativas diz respeito ao silêncio da palavra. Quando percebeu que sua mãe estava morrendo, Sílvio “colocou o ouvido aos seus lábios e ainda ouviu uma palavra, um sopro murmurado através dos lábios cerrados: ‘Jaques...’ Que desejaria ela dizer? E, enxugando as lágrimas, Sílvio examinou o rosto impenetrável. De novo, como um sopro, a palavra se formou: ‘Jaques...’” (CARDOSO, 1980, p. 389-390).

Se considerarmos que o romance inicia com um chamamento de Clara por Jaques, para ele ver a cor dos olhos do filho, recém-nascido – “Vem ver, Jaques, vem ver os olhos dele [Sílvio] como são azuis!” (CARDOSO, 1980, p. 09) – a palavra gorjeada, sussurrada, a última a ser pronunciada, no quarto do moribundo, o nome do homem por quem viveu e sofreu toda a vida, não resta dúvida de que a personagem passou toda a existência a morrer diariamente pelo marido ausente. Textualmente, isso pode ser percebido de modo gradativo. Nas frases longas, nos lamentos enunciados pelo narrador¹⁵², no choro abafado, no sussurro do nome, até chegar ao absoluto silêncio da morte, que irrompe subitamente o percurso de Clara em um dia de plena felicidade. Jaques, ao contrário, sempre calado, nenhuma palavra pronuncia no instante final. Um morto calado, como calado foi durante toda a vida para sua mulher.

¹⁵² “A primeira vez em que ela teve nítida certeza de que nunca mais o veria foi no trem, quando regressava à pequena cidade em que morava. ‘Nunca mais o verei’, disse para si mesma de repente, olhando a paisagem através da vidraça descida” (CARDOSO, 1980, p. 19).

21. Morrer é esvaziar a casa de nossa presença

“De agora em diante seria realmente a noite completa, não a noite simplesmente sonhada ou temida, mas a noite espessa em que os seres desaparecem dentro de nós”, pensa Sílvio, assim que Diana se separa e parte para o Rio de Janeiro, ele fica completamente sozinho dentro de sua antiga morada. O ambiente vazio se transforma para ele na metáfora de uma vida esgotada, os “dias perdidos e gastos sem que saibamos como, enorme bloco, monstruoso coágulo de sangue que vem abaixo, como o teto de uma casa após um abalo sísmico: acontecimentos que se resolvem em passado.” (CARDOSO, 1980, p. 395). O percurso narrativo de Sílvio inclui uma espécie de perda gradativa, enquanto cresce: primeiro Camilo, depois os pais e, por último, Diana, que apesar de não morrer, deixa-o sozinho em Vila Velha.

Talvez, por isso, as metáforas usadas pelo personagem sintetizem o tema do livro (“dias perdidos”), a doença da mãe, (coágulo de sangue) e a noção de ruína (imagem do “teto da casa que desaba”). Esses elementos que ele diz pertencer ao passado, na verdade, continuam reverberando em seu discurso e em sua vida presente, mas surgem de forma difusa, a partir de alusões figurativas. Provavelmente, porque ele ainda não tenha se dado conta do *modus operandi* dessas imagens e de tudo que elas revelam.

Num desdobramento do tema, vem uma segunda observação. Ao se encontrar completamente sozinho, ele nota que a casa parece tomar um certo grau de personificação. Isso ocorre, quando tudo se encontra no mais profundo e absoluto silêncio. Sílvio fica aterrorizado com o ambiente estranho que se formara no *intimus* do espaço familiar. Nesse momento, ele sente uma força monstruosa que parece partir de tudo querendo expulsá-lo de sua própria residência:

Na sala, sozinho, ele compreendeu que não tinha forças para afrontar a obscuridade. Diante dele, monstruosos, solenes e lívidos, os móveis pareciam gritar numa vida solitária e triunfante – e eram os mesmos móveis que o tinham acompanhado desde menino, a mesa junto da qual se sentara tantas vezes, sobre a qual vira Clara estender o bordado durante tantas noites de calma e felicidade, as mesmas cadeiras, os mesmos fantasmas queridos e familiares. Mas não, não podiam ser os seus móveis essas sombras grotescas, ameaçadoras, em cujo corpo o uso deixara indelével estigmas, não de amor, mas de castigo e sofrimento. Que lhe exproavam eles, de que o acusavam nessa absurda linguagem cujo doloroso significado só o remorso consegue traduzir? Sim, ele não soubera viver, não soubera impor-se neste ambiente familiar, era expulso agora como um intruso. *E de repente*, fixando-os na obscuridade, Sílvio compreendeu que não podia mais viver ali, que nenhum sentimento, nenhuma emoção o retinha àquela casa. Precisava viver, ganhar o ar livre, construir uma nova vida. (CARDOSO, 1980, p. 395, grifo nosso)

A constatação de que não poderia viver numa casa de mortos, seria o mais comum dos lugares-comuns, se considerado apenas os significados elementares que a palavra sepulcro comporta (morada dos mortos). Contudo, do modo que a cena está montada pelo narrador, a apreensão do sentido ocorre tão subitamente para o personagem quanto para o leitor. A súbita ruptura do ritmo discursivo, “de repente”, chega com a fixação do olhar nos móveis. Dentro daquele espaço obscuro e silencioso ele *compreende* que se tornara um intruso. Importante notar que não se trata da presença dos pais, mas apenas dos móveis personificados. Esse cenário reforça a máxima em Cardoso de que aquele que morre deixa para trás de si apenas o espaço vazio. Na ausência da mãe e de Diana, nada mais lhe despertava a emoção, nem a casa, nem os móveis e suas histórias nada retinha dele o menor sentimento. Se optasse por viver (em um túmulo) provavelmente, estaria se condenando, como sua mãe, a uma acelerada deterioração, encerrado no interior da pequena habitação. Por isso, mais que a ruptura do ritmo discursivo, o advérbio de modo interrompe, também o percurso de vida do personagem. Uma mudança súbita se opera no roteiro de Sílvia que encerra definitivamente a casa e abandona Vila Velha.

Daí por diante, seu trajeto não deixa de se aproximar, em certa medida, do de Jaques. Com isso, ele assumiria também a mesma posição e os mesmos sentimentos em relação à casa que o acolhera: “E dia a dia não sentia ele se tornarem mais vivos seus pontos de contatos com o pai, mesmo nas atitudes mais desprevenidas e nos momentos mais destituídos de importância?” (CARDOSO, 1980, p. 403). Aparentemente, não haveria nada de extraordinário no discurso de Sílvia, afinal, tratar-se-ia de um jovem que, desesperançado diante da perda dos pais e da separação da esposa, decide se mudar para uma grande cidade. Isso se não fosse a motivação do espaço interno da casa que o fizesse tomar essa decisão.

Antes de partir, contudo, há uma tentativa de reconstituir a imagem desaparecida da mãe diante da sua tumba, que se converte em um completo fracasso. Nem mesmo aquela com quem ele conviveu durante toda sua vida, a modo do que ocorrerá com Ana em relação a Alberto, em *Crônica da casa assassinada*, nada parece ficar retido na memória. No final do livro, em uma das últimas cenas, Sílvia vai até o cemitério e se esforça para refazer a figura da mãe com a qual sempre convivera, mas todo o seu esforço dura apenas uma fração de segundo, e tudo se esvanece para sempre. Diante da impossibilidade de recuperar o passado, “ele procurou visualizá-la como nos tempos antigos, rindo, olhando-o daquela maneira expressiva e profunda com que costumava fitá-lo às vezes. ‘Mãe’, murmurou ele em voz baixa, esforçando-se em vão por demorar aquela vida que lhe era tão cara.” Contudo, ao proferir aquele nome, como em um gesto de magia, tudo se desfez: “tudo se desvaneceu e só a terra escura reapareceu aos seus

olhos, fria, impenetrável no segredo que abrigava para sempre”. Como nas casas de portas fechadas, a última morada também se fecha guardando dentro de si um segredo, talvez o maior deles a putrefação da carne.

Aliás, essas não seriam as únicas coisas que nos restam dos mortos? Uma sepultura e algumas palavras lapidares ou ditas dessa passagem para o nada? De sua parte, Michel Schneider questiona: “Quando os vivos provisórios se tornam mortos definitivos, há ainda algo a ser dito? E estaria aí a verdade dos homens? Dizendo claramente, a morte seria então derrotada?” Quem sabe, a escrita aparecesse como uma forma de resistência ao completo desaparecimento do ser. Contudo, nem o narrador nem os personagens de *Dias perdidos* parecem ter consciência disso, ainda que o façam de algum modo sob o mérito da narração, recuperando algo do que se perdeu. Mesmo assim, não há a percepção dos mecanismos de produção escrita que levem a isso. A plena consciência dessa operação viria apenas em *Crônica da casa assassinada*, romance em que tudo parece estar envolvido nessa tentativa consciente de recuperação do passado. Nesse momento, a onisciência do narrador dá lugar à consciência do organizador. O que interessa de todas essas tentativas de aproximação? Uma simples, mas importante questão: *Crônica da casa assassinada* ajuda a ler *Dias perdidos* e a percepção de certos detalhes de *Dias perdidos* favorecem uma nova compreensão de *Crônica da casa assassinada*.

Se no romance de 1943 tudo gira em torno dos silêncios, das ausências, dos vazios e, sobretudo, da perda de um tempo passado que, aparentemente, torna-se irrecuperável; no livro posterior, Cardoso parece enveredar por outro caminho. Toda a tentativa dos personagens-narradores e, sobretudo, do organizador anônimo, será de resgatar, de preservar do esquecimento e de fazer ressurgir do passado os eventos por meio da palavra, da qual, como bem lembra Schneider, somos feitos. Nesse sentido, mais que em qualquer outro livro, a casa em ruína dos Meneses assume a função de monumento funerário, mas um monumento em ruínas, cabe lembrar, que assim como o relato, só pode ser recomposto a partir dos fragmentos coligidos pelo organizador (traços do passado). Desse modo, o romance ganha forma mediante o exercício de uma procura, quer seja do organizador, em busca da peça que falta para a arrumação das várias narrativas, semelhante à montagem¹⁵³ de um quebra-cabeça, quer seja dos personagens, que escrevem na expectativa de também encontrarem a peça que falta na história de cada um, quer do leitor, que lê tentando encontrar respostas para questões relacionadas com o tema da finitude.

¹⁵³ Montagem aqui deve ser entendido no sentido usado na arquitetura, que consiste em reunir partes que resulte em um dispositivo autônomo.

Enfim, por trás de todas essas procuras, parece haver uma tentativa de enganar o tempo ou de enfrentar a força destrutiva dele. A reconstituição de uma casa destruída, por meio de uma planta? A (des)organização de uma narrativa, escrita a partir de fragmentos de textos? Esse exercício seria capaz de trazer de volta aquilo que está morto e desaparecido? Quem sabe, o espaço literário possa cumprir esse papel, nele a escrita aparece como uma possibilidade dos mortos não desaparecerem permanentemente. Como lembra Michel Schneider, “os rituais funerários servem para assegurar aos vivos que os mortos não voltarão, que ficarão para sempre do lado de lá. Com a literatura e com os livros acontece o contrário; neles os mortos reaparecem bem no meio do nosso presente.” (2005, p. 304)

22. O ENCONTRO COM UMA CASA ASSASSINADA

[Timóteo]: Nina, é preciso destruir a casa. Ouça-me bem, Nina, é preciso liquidar os Meneses. É preciso que não sobre pedra sobre pedra.

CARDOSO, Lúcio (2013)

Em *Crônica da casa assassinada*¹⁵⁴, como ocorre em outros livros, nos quais a casa em ruína tem uma centralidade para a arquitetura da narrativa, o espaço pode assumir a dimensão antropomórfica e sua finitude, pode evocar o caráter precário de nossa existência. Semelhante ponto de vista se encontra em um instigante ensaio, de Leyla Perrone-Moysés, intitulado: “A fantástica verdade de Clarice”. Para a autora, “A casa vazia e arruinada traz, imediatamente, a reflexão sobre o desaparecimento de seus habitantes e, por conseguinte, a ideia e nosso próprio desaparecimento, num futuro subitamente próximo.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 159).

Essa topografia desconcertante, que envolve a casa em ruínas, reaparece na redistribuição e encaixes do material compilado pelo organizador¹⁵⁵ da obra. Na maior parte

¹⁵⁴ Último romance publicado em vida por Cardoso (1959). *Crônica da casa assassinada* é considerado pela crítica sua obra-prima, o livro está composto como se fosse um compilado de diversos textos não literários: diários, cartas, narrativas, confissões, depoimentos e parte de um livro de memórias. A história não segue uma ordem cronológica e as datas estão parcialmente apagadas. Ao todo são 56 capítulos distribuídos entre dez narradores (André, Nina, Betty, Médico, Farmacêutico, Ana, Valdo, Padre Justino, Coronel, Timóteo) que se revezam para contar a história do assassinato da casa dos Meneses. Sabe-se que os eventos narrados já ocorreram há muito tempo, a casa da qual se fala já não existe mais, os herdeiros provavelmente estão mortos e, dos que presenciaram os acontecimentos, restam apenas alguns testemunhos (Médico, Farmacêutico, Padre Justino). Nesse contexto, relatos do passado são misturados a depoimentos e narrativas de um presente que também desconhecemos. Todo esse material é compilado e orquestrado por um organizador anônimo. O núcleo familiar principal está composto por três irmãos: Demétrio (mais velho, casado com Ana, mulher criada para se tornar uma Meneses); Timóteo (mais novo, que vive trancado em seu quarto, usando as roupas que foram sua mãe); Valdo (irmão do meio que se casa com Nina, uma das personagens principais). Uma linda figura, vinda do Rio de Janeiro para o interior de Minas (Vila Velha) a qual será responsável por desorganizar a aparente ordem, os costumes e revelar a falsa moral familiar tão cultuada por Demétrio. Acusada de manter um relacionamento com o jovem jardineiro, Alberto, (que supostamente se suicida), ela engravida e tem um filho (que pode ser André) do qual, futuramente, tornar-se-á amante. Incesto? Talvez, pois o livro está pautado pela dúvida. Em uma de suas confissões, Ana diz que é a mãe de André e não Nina. Mas como ter certeza, se dentro do universo ficcional de Cardoso o que importa não é saber uma única versão dos fatos, mas como as informações compiladas se harmonizam na economia do romance.

¹⁵⁵ Por não haver nenhuma definição da função desse indivíduo anônimo que se dirige a alguns personagens recolhendo seus depoimentos, preferimos designá-lo como organizador da obra, no sentido daquele que dá forma, ou constitui alguma coisa, e que tem, em contrapartida, o significado contrário, mas complementar de desorganizador (aquele que provoca uma (des)ordem). Em vista do arranjo do romance, cronologicamente desorganizado e desarticulado no modo de fragmentos, a desordem não deixa de ser também uma maneira de dar ao texto uma forma, ainda que pouco convencional. Sem dúvida, outros pesquisadores já denominaram essa figura de variadas maneiras. Elisabeth Cardoso, em conformidade com Enaura Quixabeira, chama-o de narrador-regente. Cássia dos Santos, o designa como agente impulsionador. A denominação “coletor organizador” aparece na dissertação de mestrado de José Américo Miranda (1987), e é compartilhada também por Paulo Sérgio Andrade Quaresma em sua dissertação de mestrado (2007). Contudo, ambos ainda se referem a essa figura anônima como “narrador”, função que deixamos de atribuir a ele, pelo simples fato de se tratar de um ser anônimo e, sobretudo, sem voz narrativa. Roberto Oliveira da Silva fica entre a função de narrador e de apenas organizador, para tanto ele usa a referida palavra entre aspas. Já Ludimila Moreira Meneses, em sua tese de doutorado (2016), dá a essa figura uma função similar à atribuída por nós. Ainda que citada uma única vez, ela atenta para o detalhe de que se trata de um organizador da história dos Meneses e não de um narrador.

das vezes, o texto de um mesmo narrador é partido em fragmentos menores e distribuído, segundo uma lógica de arranjos e combinações que não obedece nem à cronologia nem à linearidade. Um bom exemplo são os “Diários de André”. Um único caderno aparece dividido em dez fragmentos, demarcados por algarismos romanos. Dentre eles, a parte escolhida pelo organizador para iniciar o romance é justamente a “Conclusão”. Em vista desses expedientes de composição e do conteúdo que envolve a história dos Meneses, a criação do livro lembra, metaforicamente, à reconstituição de um edifício destruído, ou a recomposição de corpos já decompostos pela morte.

Ao se referir ao tema em seus diários (1950), o escritor especula se não estaria nesses lugares arruinados pelo tempo, como nos antigos casarões abandonados de Minas Gerais, até mesmo a história do espírito mineiro que tantas vezes procurou encontrar. Ele se questiona ao olhar para essas construções decadentes nas quais o espaço se torna ameaçador. Para quem olha de fora, a imagem da casa, vista como um ser concentrado (no sentido de que é centro), não poderia conter “um aviso a ser decifrado”? (CARDOSO, 2013, p. 297). Segundo Carelli, (1988, p. 163), após os dois primeiros romances, Cardoso “encontraria o lugar mítico de seu mundo ficcional nas Minas Gerais de sua infância e (subsidiariamente) nos bairros malditos do Rio de Janeiro.”¹⁵⁶

Nessa concepção, a singularidade de um lugar (a sua cor local), ou a de um povo estaria muito mais relacionada aos ambientes fechados (construções) que em sua paisagem aberta e exteriorizada. Por isso, nada mais apropriado que ver na casa uma personificação, ou extensão de quem nela habita. Esse espaço, ao mesmo tempo social e simbólico, que perpassa a obra do autor em suas mais diversas variantes.

Em uma outra observação, feita em 1953, lemos que, para Cardoso, o Brasil só existia “através de velhas fazendas que agonizavam. São Joaquim, Vista Alegre, que ainda se mostram aos passantes com suas paredes de taipa, seus engenhos mortos, suas moendas de cana e de mandioca, são os únicos testemunhos de uma opulência esquecida há muito.” (CARDOSO, 2013, p. 410). Aqui, uma sutil diferença: não se trata simplesmente de casas, no sentido material, mas de imagens espaciais antropomorfizadas (engenhos mortos), testemunhas da passagem do tempo. O excerto não é isolado, em diversas outras ocasiões, ao falar do espaço, o autor parece propor uma representação da nossa iminente finitude, pois, como em um jogo metonímico, se o lugar se arruinou é porque os moradores desapareceram, ou, se sobrevivem, geralmente partilham da mesma condição de decadência.

¹⁵⁶ Contudo, não se pode deixar de notar que a ambientação dos dois primeiros romances já apontava para isso, sertão de Minas (Pirapora) e um morro do Rio de Janeiro (Salgueiro).

Anos antes (1950), em um momento dedicado a fazer anotações em seu diário sobre um desses locais que tanto o impressionavam, Cardoso se questiona: “Que vida houve lá, que ecos de civilização sacudiram seus muros, que nomes de poder e de fartura viveram ali sua legenda?” (CARDOSO, 2013, p. 296). Quando visitou uma antiga fazenda em Penedo, ele pareceu enxergar ali uma espécie de laboratório para a sua criação. O casarão que existia nesse local, incrustado no interior de Minas Gerais, fora descrito como um lugar mal-assombrado, abandonado ao silêncio e à degradação: “Em torno dele a vida foge espavorida, só os espinheiros e as urtigas crescem com sombria ferocidade, enquanto os camaleões, as cobras e os escorpiões se aninham sob as pedras esverdeadas pelo musgo.”

Nota-se que todo entusiasmo do escritor se dá pelo espaço em ruínas do antigo casarão e seu entorno. De modo semelhante, isso se repetirá ao longo de seus *Diários*, já que o narrador insiste em afirmar que há nele “uma fascinação pelos lugares.” Em suas palavras ele afirma: “sinto que poderia viver em todos eles, que há uma vida condensada e secreta que anima as ruas dos povoados mais pobres e mais sem interesse.” (CARDOSO, 2013, p. 412).

Outro exemplo de fascinação são os cemitérios, em especial, o de Valença. Em uma de suas viagens à cidade ele assegura: “Uma das coisas que eu mais gosto aqui é a curva poeirenta de uma estrada, o cemitério dos pobres que se ergue no sopé de um barranco – terra vermelha, cor de sangue, com algumas cruzeiras e poucos túmulos de tijolos.” (CARDOSO, 2013, p. 379). Pouco adiante, ele diria: “Passeio ao cemitério: um anjo ajoelhado, o rosto escurecido pelo tempo. Dois homens, de joelhos, tentam acender uma vela sobre um túmulo recente.” (CARDOSOS, 2013, p. 393). Essa obsessão pelos lugares arruinados e pela morte, com efeito, aparecerá transfigurada obsessivamente ao longo de toda sua obra. Cidades inteiras destruídas, aniquiladas ou casas arruinadas com seus mortos dentro, são imagens que surgem reconfiguradas, como vimos, a cada novo texto, desde seu romance de estreia.

Não passa despercebido que, no último livro publicado em vida pelo escritor, haja também o acréscimo de uma faca simbólica, voltada para o que a mineiridade significa para ele. Com efeito, percebe-se uma agressão cuja finalidade seria a de atacar certo atraso e conservadorismo, vinculados ao Estado de Minas Gerais e aos seus habitantes. Uma espécie de metamorfose que personifica (ou zoomorfiza) a casa (espaço social), ao mesmo tempo que a torna símbolo de uma tradição que Cardoso julgava atrasada e falida.

Esse propósito, diretamente associado à produção escrita do autor, foi abordado na entrevista feita por Fausto Cunha, publicada no *Jornal do Brasil* no ano de 1960. Ao falar dos seus *Diários*, dos romances *Crônica da casa assassinada* e *O Viajante*, o entrevistado reafirma que todos eles têm “o significado de um formidável movimento de luta e insubmissão”. Cardoso

argumenta que suas obras são a afirmação de uma insubordinação "contra esse elemento discordante, atroz e até mesmo atentatório à grandeza de Deus que se chama [sua] infância, sua permanência, pelo menos no que ela tem de mais ilegítimo e de mais poético." (CARDOSO, 2013, p. 731). O escritor não deixa dúvida quanto a isso, ao proferir a seguinte invectiva:

O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito. (CARDOSO, 2013, p. 730 -731).

Nessa mesma entrevista, Cardoso faz questão de destacar que o movimento de luta, aquilo que, por meio de suas obras, ele buscava “destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão, é Minas Gerais.” (CARDOSO, 2013, p. 730). Com esse intuito, para contar a história dos Meneses, o autor explora as potencialidades de uma casa decadente, incrustada na cidade imaginária de Vila Velha, propriedade que, por sua vez, representa, de maneira figurada, os valores opressores e hipócritas tão arraigados nos habitantes e no espaço social do lugar. Betty¹⁵⁷ escreve em seu diário a seguinte passagem, reproduzindo uma fala de Nina, recém-chegada do Rio de Janeiro:

(Ah Minas Gerais, bradava ela, [Nina] essa gente calada e feia que viera observando no trem... Pelo jeito eram tristes e avarentos, duas coisas que ela detestava.) Estacando diante da janela, e mostrando sem dúvida o adensado de mangueiras que se comprimiam lá fora, bradou com uma entonação singularmente eloquente: “Você nem pode avaliar como isto tudo me faz mal!” Sem dúvida ela era sincera, pois nunca vivera no interior e aquela paisagem baixa, de grandes descampados ressecados pelo estio, não lhe dizia coisa alguma, e nem lhe despertava nada além de uma verídica angústia. Creio mesmo que foi essa aversão, propagada inúmeras vezes, e em todos os tons de vozes, que para sempre levantou os alicerces do desentendimento entre a patroa e o Sr. Demétrio, de natureza tão arraigadamente mineira. Mais do que isto: mais do que o seu estado natal, amava ele a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros — segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil. (CARDOSO, 2013, p. 65)

O trecho enfatiza um jogo de forças tensionais entre Demétrio (conservador) e Nina, a estrangeira que entra na casa como elemento desestabilizador. Nesse caso, enquanto o primogênito se posiciona em defesa dos costumes patriarcais e da tradicional família aristocrática rural, a forasteira (no sentido daquela que vem de fora) se mostra uma violadora desses costumes. Ela representa a ruptura violenta da tradição e de tudo aquilo que o irmão mais velho dos Meneses deseja preservar. Daí o embate que sacudiu as bases do desentendimento

¹⁵⁷ Convidada para dar aulas de inglês a Timóteo, Betty acaba ficando na Chácara e se tornando uma espécie de governanta. Mantém íntima amizade com Timóteo e com Nina.

entre ela e o Sr. Demétrio. Um embate tão intenso (representado por Betty por meio da metáfora dos alicerces), mas que disfarça uma suposta paixão, dele por ela, encoberta por um ódio desmedido e mal disfarçado.

Esse, entre outros conflitos, faz com que em *Crônica da casa assassinada* o impulso beligerante ganhe ainda mais força que nos romances anteriores. A trama envolve o fechamento desmedido da casa: o *locus* central arruinado, destruído e dilapidado pelos próprios moradores. No espaço literário, o singular (casa) predomina sobre o coletivo (cidade) e, especialmente, sobre os espaços abertos, aspecto que passa a imperar, sobretudo, depois da publicação de *A luz no subsolo*. Essa readequação proporciona uma espécie de contração e concentração da forma espacial.

Não podemos esquecer que, no conjunto da obra de Cardoso, a casa e suas partes constitutivas representam esse elemento tão ou mais potente que os grandes espaços abertos ou as aglomerações urbanas, pois sua escrita trata, como já vimos, dos domínios da intimidade, do privado, do obscuro, do secreto. Portanto, os lugares fechados da morada se tornam refúgios ideais para seus personagens. Todavia, desviados de sua função original de proteção, dentro desses locais imaginários, acaba se constituindo, com frequência, uma violência simbólica que se dirige tanto ao interior (personagens) quanto ao exterior da casa e do texto (leitores). No tocante ao interior, há um processo gradativo de violência e violações que vão do sexo à morte.

Com relação ao exterior textual, o escritor mineiro desejava que os legentes de sua obra ficassem impregnados das emoções mais hostis e perigosas, deixando-se invadir por um mal-estar irremediável, provocado pelo movimento paradoxal de atração e repulsa que a leitura da obra provocaria. Esse anseio aparece no seu "Diário de terror", quando ele se refere especificamente ao romance publicado em 1959. Ao fazê-lo, ele diz: "gostaria que meus leitores se transportassem a um estado de tão alta emoção passional que isto lhes destruísse o equilíbrio e eles se sentissem fisicamente doentes. As grandes emoções interiores sacodem até o âmago da estrutura física do ser." (CARDOSO, 2013, p. 521).

Diante do desafio, colocado àqueles que decidem acompanhar uma história dominada por sentimentos soturnos, o autor acrescenta um outro propósito desconcertante: que todos "se sentissem dominados, violentados até a saturação, e rejeitassem [a ele] com violência, o que seria uma demonstração, da [sua] força, ou aceitassem [-no] como um mal irremediável, o que seria um sinal de [sua] profundidade." (CARDOSO, 2013, p. 521). Talvez, por isso, uma das tópicas de *Crônica da casa assassinada* seja as imagens perturbadoras.

Não passa despercebido que a violência já é instaurada no título: há um atributo humano (assassinada) ligado a um ente, por definição, inanimado. Literalmente, só se mata o que está

vivo, portanto, matar algo desprovido de vida instauraria uma espécie de paradoxo logo no início da leitura. Ainda que estejamos no universo ficcional, o título anuncia algo brutal, um homicídio, mas não dá pistas do assassino, fato que contribui para despertar a curiosidade do leitor: quem seria o responsável pela morte da casa?

Na entrevista concedida a Waldir Ayala, publicada no *Jornal do Brasil* em 1958, Cardoso esclarece que a casa foi destituída da sua suposta dignidade por meio dos “pecados”, ocorridos dentro dela, por isso o entendimento de que ela foi assassinada. O autor relata ainda que, no romance, a moradia antropomorfizada do título está associada à ideia de família, de brasão. Dessa maneira, o sentido de casa passa a ser ampliado apontando, desde o primeiro momento, para importância dessa constante na leitura e na interpretação do texto. O edifício personificado metamorfoseia-se, ora fundindo-se aos próprios moradores, como uma extensão de seus corpos, ora ganhando autonomia feito um ser monstruoso que, apesar de permanecer imóvel, lança sobre os habitantes um olhar inquietante como se fosse uma esfinge a interpelá-los. Nesse sentido, complementam o significado do título outros dois importantes elementos que o seguem: a epígrafe (um trecho do *Evangelho Segundo São João*) e um desenho da planta da Chácara dos Meneses¹⁵⁸.

Essas mesmas questões estão no horizonte de Antonio Candido, quando ele escreve *O discurso e a cidade*. Ainda que diante de diferentes contextos estéticos, ao analisar os lugares fechados de alguns romances naturalistas, Candido observa “a funcionalidade de certos deslizamentos de sentido que fazem a palavra casa = habitação não separar-se em nosso espírito da casa = grupo familiar, fundindo-se ambas numa metáfora que sugere o gênero de vida” (CANDIDO, 2010, p. 84).

O casarão, no livro de Cardoso, também pode ser vinculado a tal percurso analítico: ele é um corpo em ruínas, de grande efeito metafórico, cuja degradação está diretamente relacionada ao grupo que nele habita. Fazer a crônica desse lugar equivale, por um lado, que o organizador anônimo, responsável pela arrumação do romance, aceite o desafio de reconstruir a história da intimidade dos Meneses, cujos segredos persistem indecifráveis; por outro, que o leitor acompanhe a reconstrução narrativa dessa família arruinada, fazendo ele próprio uma

¹⁵⁸ Curiosamente, apenas em *Crônica da casa assassinada*, o autor se vale de uma epígrafe e de uma imagem para iniciar o relato. Nos outros quatro romances, apenas o título indica o início da narrativa. Portanto, seria inócua pensar que esses elementos teriam sido colocados ali ocasionalmente. Importa ressaltar haver um cuidado que vai desde a escolha da tradução bíblica, ao recorte preciso do texto que compõe a epígrafe (terminada em um ponto de interrogação), tal qual, o desenho a opção pelo desenho de uma planta em vez do de uma casa. Por isso, ao menos da perspectiva espacial, a imagem, a epígrafe, juntamente com o título, tornam-se importantes elementos para a leitura da narrativa.

montagem do texto que lê e interpreta em vista da dispersão temporal, da fragmentação e das lacunas não preenchidas.

A casa pode ser entendida, assim, como uma questão de ordem enigmática. Ao tratar especificamente das residências nacionais, Gilberto Freyre, argumenta (1971, p. 09): “Não há assunto mais complexo que a casa: sobretudo a patriarcal, paradoxalmente materna, como foi a que presidiu a formação social do Brasil e continua projetada sobre o *ethos* do brasileiro através de tipos menos absorventes de casa” Nessas novas construções, a constituição antiga aparece como “resíduos”, especifica Freyre. Não por acaso, a ideia de resíduo atravessa tanto o tema quanto a forma de *Crônica da casa assassinada*.

Diante da importância e da complexidade que a morada adquire no romance, cabe retomar a pergunta orientadora dessa pesquisa: como a casa alimenta a ideia de escrita na obra de Cardoso? Se considerarmos apenas os laços de familiaridade que nos vinculam a esse espaço tão habitual e conhecido, a aparente simplicidade do objeto de nossa questão (a casa) poderia induzir a formulações, rápidas e categóricas. Como acontece com as coisas que são domesticadas, às quais nosso olhar se acostumou demasiadamente. De início, esse lugar pode parecer destituído de estranheza, complexidade e sutilezas, mas é nos detalhes que o ambiente perturbador e angustiante vai se formando e se intensificando até o ponto máximo de tensão.

Embora a Chácara esteja localizada no município de Vila Velha, nem a casa nem a cidade, como sabemos, têm realidade topográfica externa. Por isso, tudo circula em torno de um sistema de vida que tem na imagem dos Meneses seu eixo central. Similar ao que observa Candido, ao tratar da propriedade dos *Malavoglia*, em relação às circunvizinhanças: “[...] eles [casa/família] são interdependentes e formam uma continuidade, uma espécie de espaço multifuncional, cujo princípio de integração é o gênero de vida [...]” (CANDIDO, 2010, p. 85).

Não ocorreria algo similar com os Meneses? Os habitantes de Vila Velha e das demais cidades da redondeza só ganham existência em razão da Chácara, ou contradizendo, ou imitando seu modo de vida? O farmacêutico, o médico, o padre, Donana de Lara, o Barão, Mestre Juca e todos os personagens que circulam pelo texto só aparecem em função da casa, ou dos Meneses, o mesmo vale para Nina. Mesmo aqueles só mencionados como os fofoqueiros que comentam e inventam histórias, ampliando, assim, o nome da família a territórios mais distantes. Não existem, no livro, passagens em que a cidade apareça desvinculada das questões da casa e de seus moradores. Em um processo de gradação crescente, vai-se do casarão a Vila Velha, Queimados, Ubá, Mercês, Rio da Espera e ao Rio de Janeiro (não necessariamente nessa ordem). O importante é perceber que tudo reverbera em forma de círculos concêntricos, tendo

a casa como ponto de integração (centro), cujo modo de vida dos habitantes, talvez, pudesse ser tomado como um elemento integrador do espaço, tal qual observa Candido em *Malavoglia*.

Não é por outro motivo que, em seus estudos sobre *A casa brasileira*, Gilberto Freyre sugere que as delimitações elementares, similares às encontradas nos verbetes de dicionários, ou nas enciclopédias, são capazes de satisfazer apenas parcialmente a complexidade que envolve as relações dos habitantes com a morada. A partir de um processo de simbolização e de ressignificação, o casarão pode ser compreendido como um elemento de *attraction* para o qual os demais locais são dirigidos, ou em torno do qual eles circulam.

Para Freyre, assim como para outros pensadores, uma casa não se constitui apenas de paredes e teto, de tijolos e telhas, em seu conjunto, ela possibilitaria a identificação psicossocial de um grupo no espaço e no tempo, com todas as suas variações e idiossincrasias. Na sua percepção, haveria uma “identificação básica, e como que freudianamente filial e, depois, proustianamente indagadora de pormenores significativos”. Esse movimento possibilitaria uma análise, tanto do “íntimo” quanto do “antropológico, histórico e sociológico”, ou seja, “da casa em suas relações com a pessoa, por um lado, e com o todo social, por outro” (FREYRE, 1970, p. 12). Nesse percurso, o pensador inclui “a casa a regional, a pré-nacional, a nacional, a transnacionalmente hispânica”, entre outras. Esse conjunto heterogêneo, que, reunido, formaria a ideia de uma casa brasileira. O que interessa especialmente dessa passagem descrita por Freyre é a noção de heterogeneidade de modelos de morada que formaria uma ideia de casa brasileira. Aspecto que também aparece na obra de Cardoso. Entretanto, o escritor mineiro diferencia-se em um ponto fundamental do sociólogo, pois Cardoso não apenas catalogou uma diversidade de arquétipos de moradia, mas, especialmente, soube dar a elas uma forma estética. Para cada casa (conteúdo) um estilo específico. Nisso reside um dos grandes êxitos de sua obra.

Em *Crônica da casa assassinada*, a habitação onde vive a família Meneses, por exemplo, aparece transfigurada em um ambiente perturbador, fechado e funesto. Apesar disso, os moradores se encontram inteiramente enredados ao espaço que habitam, estão ligados a ele irrestritamente. Todavia, não se trata de proteção, mas de uma espécie de dominação exercida pelo espaço sobre seus habitantes. Os Meneses, tal como declara Ana em suas “Confissões”, parecem integrar a própria arquitetônica da casa em que residem, de maneira que a derrocada dessa também representa o fim daqueles. Estamos, assim, diante de um espaço híbrido, formado pela junção dos moradores e da morada.

Deve-se notar, que no romance, quase sempre a relação de dependência entre o habitante e a Chácara se constitui de maneira pouco harmônica, pois Cardoso parece criar não apenas uma casa, mas um organismo apto à vida, que retoma e reúne as constantes espaciais

características de sua obra. Procedimento que vai ao encontro de nossa hipótese inicial, qual seja de que *Crônica da casa assassinada* possibilita contemporanizar os romances escritos anteriormente; e estes, por sua vez, permitem reavaliar as potencialidades do livro lançado em 1959.

Um trecho do “Pós-escrito numa carta de Padre Justino” dá bem a dimensão do tema da ruína que afeta a casa dos Meneses, uma tópica que reverbera por toda a obra do autor. O ponto de diferença, se existe, entre um livro e outro, está apenas na intensidade. Muito mais avultada que nos textos anteriores, a começar pelo destaque no título, a ruína do edifício de 1959 também significa o aniquilamento de uma prestigiada linhagem familiar: os Meneses. Por isso, em certa medida ambos estão (con)fundidos:

Mas se uma oportunidade aparece para restabelecer o acontecido, que me impede de dizer agora o que ouvi, e tentar levantar da sombra finalmente, as ruínas dessa casa trucidada pelo medo? (Ali estava ela, tombando, como devorada por um mal que vinha de suas próprias entranhas. Em meio à paisagem luxuriante e sem peias, conservava um estranho recato, como se estivesse voltada sobre as ruínas que a constituíam, e assim, cega, ainda meditasse sobre o nada existente em seu bojo, e desfiasse, isolada e dura, a memória dos seus dias idos...) (CARDOSO, 2013, p. 526-527).

Ainda que também fale de Ana, o pároco parece estar descrevendo apenas a casa, pois, para ele, assim como para a própria esposa de Demétrio, o edifício e seus moradores estão de tal forma amalgamados que seria impossível separá-los. Em outra de suas confissões, Ana diria: “Padre, perdoe minha veemência, mas desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se se tratasse de uma entidade viva.” Tal percepção tem origem no sentimento de Demétrio pela Chácara, pois, seguidamente, Ana declara: “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.” (CARDOSO, 2013, p. 108).

Seja para o bem, ou para o mal, todos os personagens do romance sentem-se (uns mais que outros) intimamente atados ao casarão opressor. Essa constante começa a receber os primeiros contornos nos dois romances iniciais e, em seguida, com avanços e retomadas, ela vai ganhando forma com as novas publicações. Nesse percurso, o que importa para a análise, são as idiossincrasias que cada romance guarda e de como cada um, na sua diferença, contribui para pensar o conjunto da obra. Como cada tipo de morada ganha forma em vista de suas características, formando esse conjunto heterogêneo que pode ser aproximado por determinados pontos comuns.

A notícia da ruína dos Meneses, por exemplo, é algo que reverbera não apenas em Vila Velha, mas por outras cidades da redondeza. Aliás, melhor dizendo, é a própria notoriedade da casa que acaba por provocar sua queda. Essa é uma diferença fundamental entre o casarão de 1959 e as habitações dos primeiros romances. As moradias iniciais também arruinavam com seus ocupantes, mas em vista da coletividade, do contexto sociocultural e de outras implicações, o foco narrativo não se fixava nos detalhes e minúcias que caracterizam a relação dos indivíduos com sua habitação. Em *Maleita* e *Salgueiro*, ainda estávamos campo do coletivo e em contextos marcados pela miséria. Nesses espaços, o desaparecimento de uma casa ou de uma família pouco ou nada significava para a dinâmica narrativa¹⁵⁹. Se em Pirapora, um grupo de caboclos desaparecesse, Joaquim continuaria construindo suas casas. Não havia grandes impactos. Basta lembrar que a cidade passa por uma série de calamidades e, no final, Randulfo volta como delegado (o tempo é cíclico). Em *Salgueiro*, a família de Manuel é consumida um a um, mas o morro infernal continua seu ritmo inalterado (toda violência é encoberta por algo maior: a cadência do próprio morro), a rotina não mudará com a morte de José Gabriel. Já Vila Velha não será mais a mesma sem os Meneses. Mesmo depois de desaparecidos, permanece uma reserva simbólica que alimenta a fantasia dos moradores, prova disso são os narradores: Médico, Farmacêutico, Padre Justino, que se projetam sobre o passado perdido.

Os habitantes do casarão encenam uma imagem íntima de si e da sua experiência de angústia, diante do fim e da morte de tudo. Mesmo consciente desse universo infernal, estranhamente, sentem-se atraídos por ele. Tal como veremos ocorrer com Nina e André, por exemplo, que desprezam as grandes paisagens abertas em nome do ambiente fechado e infernal da casa.

Desde *Maleita*, como se percebe, Cardoso, em vez de apresentar os grandes descampados de Minas Gerais, optou por investigar a intimidade das habitações e do povo mineiro (e, por extensão, o *intîmus* do próprio ser humano). Para Fábio Lucas, em *Mineiranças*: “Lúcio Cardoso [...] tipifica a criação de heróis, da consciência, os novos construtores de tensões dramáticas baseadas em íntimas dilacerações, em substituição aos heróis de ação [que requerem grandes espaços abertos em geral], cujos projetos e malogros se operam no confronto com a realidade exterior.” (LUCAS, 1991, p. 186)¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Não há nenhum tipo de apego à moradia. Segundo Wissenbach (1998, p. 65): “Quando por qualquer motivo, tem de mudar-se, atea fogo à casa, que pouco valor tem.” Há algo da tradição nômade nas construções que predominam nos dois primeiros romances de Cardoso. Daí os personagens não se sentirem apegados a casa, como ocorre do terceiro romance em diante.

¹⁶⁰ Ainda que, em alguns momentos, no valhamos de determinadas definições como *sondagem interior*, ou *íntimas dilacerações*, não estamos, de modo algum, querendo reduzir os personagens de Cardoso a alguma dessas categorias.

Esse é um ponto relevante, pois os personagens de Cardoso exigem um olhar diferente do tradicional, pois eles não são inteiramente maus ou bons, mas transitam entre esses dois polos (Randulfo, Geraldo, Madalena, Clara, Nina). Os esquemas primários de herói x vilão não se adequam perfeitamente à leitura de suas criações, já que se trata de seres paradoxais, que mudam de posição a todo tempo, que vivem em perpétuo confronto interior, nessas *íntimas dilacerações* das quais fala Fábio Lucas. Nesse caso, tanto o espaço quanto os personagens carregariam essa marca de seres fragmentados e arruinados, decompostos: *o homem devorado por aquilo que já está nele*¹⁶¹, que se decompõe e se transforma em vazio.

Tudo isso diz de lugares íntimos, semelhante ao que o próprio autor advertia, as paisagens o oprimiam¹⁶². Veja-se novamente o espaço produzindo imagens opressoras, dilacerantes e angustiantes. Tal percepção reaparece, vocalizada tanto pela personagem Nina quanto por André, no romance *Crônica da casa assassinada*. Em conversa com Betty, a esposa de Valdo comenta que os grandes descampados ressecados não lhe atraíam, sentia que esses lugares lhe despertavam uma imensa angústia. Vai nessa direção a confissão feita por ela à empregada do casarão: “Betty, vou contar a você um segredo: detesto paisagens. Sinto-me muito melhor num quarto assim fechado.” (CARDOSO, 2013, p. 141).

André, por sua vez, expressa um sentimento semelhante, quando cavalga sozinho em estradas que o levam a se afastar da Chácara em que vive. No fragmento VI de seu “Diário”, ele escreve sobre esse passeio que fez a cavalo a fim de “enganar o tempo”. À medida que se afastava do lugar em que morava, percebia que os sinais familiares iam desaparecendo, sentia-se só e desamparado. A sensação sufocante provocada, paradoxalmente, pelo espaço aberto do campo leva o personagem a declarar: “nada existe nesta paisagem que me atraia, a própria amplidão como que me oprime e me furta todo prazer de viver e de respirar.” A perturbação o obriga a retornar pelo caminho percorrido. Quando avista o teto encardido da sua degradada residência, sobressaindo em meio às velhas árvores da sua infância, conclui com alívio: “pode ser o inferno, que importa, mas aí é que eu vivo, aí é que a existência me interessa.” (CARDOSO, 2013, p. 355).

Curiosamente, ambos os espaços poderiam ser entendidos como angustiantes e perturbadores. O aberto o oprime e o sufoca, enquanto a casa é uma espécie de inferno. Entre

¹⁶¹ A frase é de Didi-Huberman para se referir ao espaço em Bataille. Lembremos, por exemplo, de Nina e Timóteo. Ambos se dilaceram e se decompõem: uma contra vontade; outro por opção.

¹⁶² Em forma de paradoxo, Cardoso afirma: “Adoro o campo, ele me causa certa angústia: o vazio, sua existência enorme e singular, independente da presença humana. [...] Ah, como a humanidade me interessa, suas intrigas e suas vozes... quando, meu Deus, quando poderei aportar de coração leve um alheamento como este?” (CARDOSO, 2013, p. 294). O que lhe causa angústia é justamente a ausência do humano no campo, esse vazio que o perturba, tal qual a seus personagens.

os dois, a escolha pela segunda ocorre apenas por um detalhe: nela reside o familiar. O mesmo aspecto que faz os caboclos de *Maleita* procurarem as cafuas, para morrerem uns sobre os outros, contaminados pela varíola. Esta familiaridade do espaço doméstico independe de ser boa ou ruim (infernai). O importante é ser conhecida, ideia de território, ainda que seja um *locus* voraz, pois como assevera Cardoso "Toda casa tem um odor familiar e antigo." (CARDOSO, 2013, p. 380).

A ideia da casa como ponto de contato com o "inferno", metáfora que se espalha por boa parte da obra de Cardoso, lembra, aqui, a morada dos mortos. Uma eficiente imagem que retoma muito da constituição do livro: a história contada de uma propriedade e de seus moradores, que foram arruinados em um passado distante. Nesse caso, será que a unidade da planta, apresentada na imagem, daria conta de representar essa casa infernal? Que está circunscrita, em sua constituição de objeto destruído, às profundezas?

Em vista disso, convém recordar, com relação ao movimento de atração da casa sobre os moradores, que ela se converte em figurações perturbadoras ao ser dotada de vida. Um lugar que parecia ameaçar seus próprios moradores, enquanto ainda estava de pé. Curiosamente, se considerarmos a metamorfose da morada, ao longo de toda a obra de Cardoso, há uma espécie de estatuto que a determina.

De *Crônica da casa assassinada* a *Maleita*, independente da constituição, a casa só pode ser vista pelos personagens como um ser dotado de vida, quando eles estão do lado de fora e, geralmente, à noite. Há uma tendência do espaço a se transfigurar em algo monstruoso e ameaçador, algo que só reforça a voracidade desse elemento. Assim, a antropomorfização, ou a zoomorfização, carece de alguns componentes fundamentais: geralmente se segue um modelo em que a porta se converte em boca e as janelas em olhos brilhantes, efeito obtido pela iluminação interior. Apenas em *A luz no subsolo*, uma janela de sótão é transformada em uma espécie de boca escura que leva, metaforicamente, alguns personagens ao mundo dos mortos. Em se tratando do romance de 1959, esse caráter zoomórfico é essencial para a legitimidade do efeito metafórico pretendido pelo autor, qual seja de uma casa que será assassinada. Como descreve Ana, quando se encontra do lado de fora da propriedade:

Quem quer que a visse de longe, estranharia seu aspecto de coisa invadida e violada. No entanto, na metamorfose que a alterava, e isto desde o cimo até sua mais secreta estrutura, havia um silêncio, uma espera que lhe emprestava um dignificante tom humano. Vendo-a, era impossível não reconhecer a importância do momento: como que em sua estática atenção, ela aguardava que a rajada passasse. Por cima, nos altos espaços que o céu azulava, percebia-se o estrondar da correnteza invisível, o vento, e era decerto a essa refrega que ela prestava atenção, com seus ouvidos de pedra, seus nervos de

pedra, sua alma de pedra, silente e evocadora, como um instrumento de música morto na vastidão do campo. (CARDOSO, 2013, p. 440)

Conforme se percebe, para além de uma simples metamorfose há uma espécie vulnerabilidade do edifício, capaz de rebaixá-lo aos domínios do humano, invadido, violado. De nada vale seus “ouvidos” e “nervos” de pedra, pois ela já se encontra semelhante a um frágil instrumento de música “morto na vastidão do campo”. A imagem não deixa de remeter a impossibilidade de se recuperar este objeto, pois ele se encontra perdido em um campo vasto e deserto. A casa aqui, paradoxalmente, se revela em uma forma tão frágil como um casebre de *Maleita*.

Não é por acaso que uma das condições atribuídas ao edifício é a mesma que víamos em *Dias perdidos* na casa de Clara: o silêncio. Essa correspondência direta com a morte. Uma casa humanizada e muda. Portanto, morta. Daí a comparação com um instrumento musical, que de início parece pouco coerente. Entre esse ser humanizado calado e um instrumento morto a aproximação se dá pela ausência total do som, ou seja, a morte, mais uma vez, implica em silenciar. Se no quarto livro, a quietude da casa equivalia ao interior de um túmulo. Aqui, declaradamente, a casa que se levanta humanizada, depois de invadida e violada, cai morta. Estamos diante de um espaço que ainda vivo, já está morto, que se projeta duplamente para o futuro da narrativa, mas para o passado na narração.

Dessa maneira, o espaço que, no início do livro, parece evocar sentidos relacionados à construção (planta), presta-se igualmente a um jogo desmantelamento e morte à medida que a leitura avança. Sua solidez vai sendo substituída por uma certa fragilidade. É nesse sentido que mesmo sendo uma grande construção, pautada pelo estatuto da verticalidade (alicerces, paredes, telhado) ela é completamente aniquilada, aproximando-se, tematicamente, dos mocambos que víamos nos dois primeiros romances. Haja vista que a casa de Madalena, de *A luz no subsolo* e a de Clara, de *Dias perdidos*, permanecem de pé. Ainda que sobre as construções de 1936 paire a ameaça da ruína.

Um outro exemplo do processo de metamorfose pelo qual a residência dos Meneses passa é descrito por Valdo, poucas páginas adiante. Em vista da distância que ele se encontra da casa, há dois modos de vê-la como ser dotado de vida. A primeira imagem que ele tem da velha moradia, já denuncia algo de ordem sombria, não com referência à morte de Nina (que era transferida para sala nesse momento), cabe considerar, mas sim com relação aos Meneses: “De longe ainda, através da ramagem, distingi as luzes da Chácara. A fachada que se ia descobrindo aos poucos ao jogo dessa claridade esbatida – mantidas pelo esforço de um gerador

deficiente, as luzes esmoreciam com frequência –, adquiria um aspecto mortuário.” (CARDOSO, 2013, p. 477). Quando se aproxima, um pouco mais, ele reformula sua descrição:

Avançando ao meu encontro, a Chácara desnudava sua nova fisionomia: as janelas abertas como que vigiavam em plena escuridão, se bem que aquelas pupilas acesas não se movessem, e como que fixassem uma outra paisagem, acima e superposta àquela que constituía os velhos pastos em torno do lar onde eu nascera. (CARDOSO, 2013, p. 477)

Como um monumento, aparentemente, dotado de vida que se ergue diante do seu morador, numa ocasião funesta, o velho casarão com olhos vigilantes em plena escuridão, não estaria já interrogando o viúvo de Nina, como uma esfinge, sobre o futuro trágico dos Meneses? Se considerarmos que a casa em ruínas evoca a noção de morte, como bem lembra Leyla Perrone-Moisés, há uma proximidade entre a descrição de Ana e a de Valdo, ambas relacionadas à finitude. Na primeira passagem, Ana retoma um dos signos que designam a morte dos habitantes e a transformação da morada em sepulcro: o silêncio. No segundo, a imobilidade da fachada, descrita por Valdo, sugere que a casa já adquiriu uma espécie de máscara (mortuária) medonha e inerte. Nesse sentido, aqui também ela já não estaria morta? A impressão de que a casa avança em seu encontro (ser vivo) é desfeita pela certeza que as “pupilas” estavam estáticas. Quem sabe, fixadas em um outro espaço e em um outro tempo. O tempo da ruína, anunciado nos parágrafos seguintes:

[...] essa *invasão* significava o fim – o fim completo dos Meneses. Os vizinhos se achegavam, e eram eles que denunciavam esse fim, como em pleno campo os urubus denunciavam a res que ainda não acabou de morrer. [...] Era tão forte essa sensação de desabamento, em mim o vácuo se fazia com tal intensidade, que chegava mesmo a me acreditar ante a iminência de um desastre físico – era possível que realmente a Chácara ruísse, viesse ao chão, e nos arrastasse no seu vórtice de pó. (CARDOSO, 2013, p. 478, grifo nosso)

A palavra que aparecia no discurso de Ana, retorna com força na fala de Valdo “invasão”. Lembramos que não é só os vizinhos e o povo da redondeza que invadirá a casa no dia do velório, mas também, tempos depois, o bando de Chico Herrera entra saqueando o que restava da família. Daí a importância dessa operação. No que diz respeito especificamente a Valdo, a fim de demonstrar o efeito avassalador da ruína, ele, faz uma inversão em termos de enunciação. Começa valendo-se de recursos figurativos para descrever a casa, mas ao chegar diante dela, o impacto é tão violento que o faz deslizar da linguagem conotativa para o discurso denotativo. Essa mudança, no plano sintagmático, denuncia também uma inversão semântica. As questões que envolviam a derrocada da casa são tão certas e tão próximas que ele “chegava

mesmo acreditar ante a iminência de um desastre físico.” Aqui, a ideia de ruína é deslocada do plano simbólico para o material. Quem sabe, o narrador se aproxime daquilo que Blanchot entende por morte na escrita: “não se pode escrever se não se permanecer senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania.” E acrescenta: “Se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não pode conter, então retira a palavra de sob a caneta, corta a fala; o escritor não escreve mais, ele grita, um grito inábil, confuso, que ninguém entende ou não comove ninguém.” (BLANCHOT, 1987, p. 87). Diante da morte, tanto da esposa quanto da casa e do fim dos Meneses, Valdo, diferente de seu irmão Demétrio, demonstra total e absoluto controle com a palavra. Prova maior disso, é o deslocamento do plano metafórico para o literal. Predomínio da racionalidade sobre a emoção, ainda que estivesse realçando a proximidade do fim de sua casa e de sua família, ele continua sua narrativa emocionando o leitor, mas sem “perder o controle” diante do fim.

2.1 Uma casa de romance?

FIGURA V– Reprodução digitalizada da planta da chácara dos Meneses desenhada por Lúcio Cardoso.
FONTE: (CARDOSO, 2013)

Ao deter nosso olhar sobre a imagem da planta da Chácara dos Meneses, encontramos nela algo que nos perturbe? Se tudo já foi destruído, por que um quadro¹⁶³? O que há para se ver ali? Sem dúvida, o desenho, em algum momento, interroga o leitor sobre o próprio ato de olhar. Graças ao trabalho de um tempo destruidor estaríamos de volta ao lugar fabuloso onde se encontram os acontecimentos que tornam possíveis a narrativa. “Mais ainda, esse encontro, longe de deixar expostos ao vazio do abismo [da página em branco], parece fornecer [aos personagens] o único espaço onde o movimento da existência pode ser não apenas apreendido, mas também restituído, realmente experimentado e realmente cumprido.” (BLANCHOT, 1984, p. 19). Embora a história dos Meneses pertença a um suposto passado perdido, ela retorna, ou, considerando as artimanhas do organizador, talvez devêssemos dizer, ela unicamente circunscreve-se ao momento da leitura, tempo a partir do qual os eventos narrados ganham existência.

Semelhante a um enigma, a narrativa começa a se constituir e atrai a mirada curiosa dos habitantes das redondezas, com os quais o leitor se identifica. De forma paradoxal, não seria a planta uma espécie de esfinge a nos interrogar sobre os segredos insondáveis desse espaço misterioso, já destruído que retorna como traço e como letra? Quem sabe o espaço central do romance, poderia funcionar como um índice, um ponto de partida? Ou será que uma planta baixa, uma imagem de ordem tão chã, não exigiria de nós leitores um redirecionamento do olhar? Não haveria nisso uma indicação de para onde mirar? Muito mais que um romance dos espaços altos, quem sabe, estamos diante de um texto onde predomina os domínios do baixo.

Apesar de alertar para a importância das alturas, ao falar do Romantismo¹⁶⁴, Candido (2017, p. 17) não deixa de ressaltar o poder das forças inferiores: “De baixo veem-se as raízes, o húmus, o esterco das frondes.” À sequência poderíamos acrescentar algo que é muito significativo para a leitura de *Crônica da casa assassinada*, de baixo se veem também as ruínas e os mortos, ou ao menos o que restou deles. Esse húmus que nutre as belas frondes superiores.

Não passa despercebido que o espaço visto no desenho, em cuja casa está circunscrita, torna-se impositivo no plano da escrita pela inicial maiúscula, Chácara. Aqui dois sentidos podem ser apreendidos. O primeiro é de *compensação*: no lugar da fazenda (latifúndio de

¹⁶³ Quadro aqui segue a concepção de Didi-Huberman quando ele diz: “Mas a prestigiosa palavra quadro [tableau] deriva diretamente, pelo menos em francês, de uma palavra latina absolutamente banal, tábula, que significa prancha [pranche]. Uma prancha pra tudo: para escrever, para contar, para jogar, para comer, para ordenar, para desordenar...” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 54).

¹⁶⁴ Na percepção de Candido: “No Romantismo [...] os poetas só deixam as culminâncias da terra para subir ainda mais. Se o Napoleão de Magalhães cruza os braços, de cima de seu rochedo, para contemplar em imaginação os reinos derrocados, o poeta libertador de Castro Alves toma as asas do albatroz e sobrevoa o navio negreiro. (CANDIDO, 2017, p. 17).

grandes extensões), a letra maiúscula se impõe com certa arrogância na nomeação da pequena propriedade. O segundo é de *personificação*: o “C” em caixa alta no início da palavra denuncia a função antropomórfica de ser que ocupa uma posição de destaque, na configuração do relato, muitas vezes referido como substituto metonímico do casarão. É digno de nota que o lugar é conhecido por seguir um código de ética severo, pautado pela tradição patriarcal, ainda que em evidente decadência, há uma luta permanente para preservar a casa e suas regras. Com efeito, Demétrio é a figura que melhor representa essa insígnia, embora ele não tenha propriamente voz narrativa¹⁶⁵. Todavia, isso não o impede de ser o responsável pela preservação dos costumes que acabam, entre outras coisas, contribuindo para a decadência da propriedade. Hierarquicamente, antes do primogênito assumir o posto de chefe da família, quem regia os Meneses era uma matriarca: Dona Malvina.

Uma mulher, que apesar de viver em condição desfavorável (presa a uma cadeira de rodas), mantinha sua imponente. Prova disso é que o nome de seu marido é quase apagado diante de sua figura. Só sabemos que ele se chamava Antônio por uma única menção feita ao longo de todo o romance. No momento em que Valdo recebe a notícia de que Nina está grávida, diz ao farmacêutico que tem certeza de que será um homem e que se chamará Antônio, em homenagem ao pai. Entretanto, para desgosto de Valdo, e confirmação da insignificância do avô, (ou talvez do pai), o nome escolhido é André.

Enquanto a casa/família estava sob o comando de Malvina (que fica viúva não se sabe quando), os Meneses ainda conservavam certo prestígio financeiro, que veio com a fama do casarão¹⁶⁶. Apesar dos contratemplos, ela mantinha a família unida em torno dessa complexa instituição denominada: casa. Após sua morte, Demétrio assume o comando dos negócios, fazendo com que tudo caminhe progressivamente para um abismo de ruína. Padre Justino é um dos que percebe isso mais claramente. Para ele, a morte de Dona Malvina em uma tarde escura, já “parecia pressagiar a atual decadência da casa.¹⁶⁷” (CARDOSO, 2013, p. 295). Na ausência da matriarca, em uma visita à Chácara para pedir esmola a uma festa da igreja, ele nota uma “transformação quase radical” se operando no lugar:

¹⁶⁵ Cabe uma distinção: não há textos atribuídos a Demétrio, mas, às vezes, ele fala pelos escritos de outros narradores, ou seja, de modo algum, pode-se dizer que se trata de uma voz anulada no romance.

¹⁶⁶ A data de construção da casa é incerta, ora parece ser feita ainda na geração de dona Malvina, ora parece vir muitas gerações anteriores. Como declara Demétrio: a casa viria dos tempos do Império. Como tudo em *Crônica* é ambíguo, não poderia ser diferente com a edificação da casa.

¹⁶⁷ Como lembra Ana, em sua “Primeira confissão”: “No princípio, assim que cheguei à Chácara – então ainda luzindo aos fogos do seu esplendor final” (CARDOSO, 2013, p. 109). Ou seja, quando se casa com Demétrio, ainda havia certo “esplendor” na casa e na família, os quais se perdem totalmente com a morte de Dona Malvina.

A varanda, por exemplo, circundada no alto por uma barra de vidros de cor, parecia maior porque dela haviam retirado grande número de móveis que eu ali conhecera. As colunas estavam quebradas nas bordas e as árvores do jardim, nessa intimidade própria do abandono, agarravam-se à rampa e ameaçavam invadir o interior onde nos achávamos. [...] Dona Malvina não mais ecoava naquele mundo: a degradação apoderava-se dele e aos poucos ia devorando a graça austera e sólida de seu renome. (CARDOSO, 2013, p. 296).

Quando, em uma tentativa de ganhar certa liberdade da casa e dos desmandos de Demétrio, Nina convence Valdo a mudar para o Pavilhão, evento que ocorre pouco depois de sua chegada à Chácara, o lugar já estava em adiantado estado de desmantelamento, visível não apenas aos visitantes, mas também aos próprios moradores, que começam a se incomodar com a mudança quase radical da propriedade. Talvez, por perceber, tal qual ocorrera com Padre Justino (e outros), que os Meneses caminhavam para um tempo de decadência sem retorno. Nesse contexto, Valdo, inocentemente, tenta propor reformas para solucionar problemas estruturais da propriedade, demonstrando um comportamento similar ao de um indivíduo que vivesse à parte das dificuldades da família. Diante de Demétrio, sua proposição soa cômica. Fato que irrita o irmão mais velho. Betty, que presenciava a cena, não deixa de anotar em seu diário os detalhes que demarcam as provocações, mas o faz cedendo a voz narrativa aos patrões:

Falou-se no Pavilhão e, não sei por quê, de súbito o Sr. Valdo começou a atacar as instalações da Chácara.

__ Não são perfeitas, Demétrio, e algumas existem que de há muito precisam ser renovadas.

Vi o Sr. Demétrio fitá-lo com certo estupor e colocar devagar o talher sobre a mesa:

__ Valdo, você me assombra: desde quando se interessa pelas instalações desta casa?

__ Hoje estive observando com Nina e... __ começou o Sr. Valdo, sem muita convicção.

__ Hoje – e a ironia repontou na voz do Sr. Demétrio. __ Hoje, e a Chácara está caindo aos pedaços há tanto tempo. (CARDOSO, 2013, p. 66)

O gesto simples de colocar o talher vagarosamente sobre a mesa prenuncia algo aterrador, ao que parece conhecido da narradora. Para quem está acostumada com a intimidade da família, essa atitude simples e delicada prenunciava uma grande ofensa direcionada aos interlocutores. Interrompido o almoço, as ironias que seguem ofendem tanto a Valdo quanto a Nina. No contexto, a figura de Betty é tratada como um ser invisível. Para o texto literário, isso representa um ganho, pois ela pode observar detalhadamente o que ocorre. Contudo, note-se uma constante temática (crítica por certo) à organização social e hierárquica da casa.

O curioso da cena está no contraste entre a decadência da família e a cerimônia do almoço. Mesmo arruinados, os costumes burgueses permanecem. A mesa posta, os talheres, a governanta de pé servindo os patrões, um requinte incompatível com o contexto de decadência.

Não apenas a propriedade se mostra desmantelando, mas todo ambiente parece atingido por uma espécie de morte, que afeta a tudo e a todos ali presentes.

Ao lermos o trecho, a impressão que fica é que, mesmo vivendo na Chácara, Valdo parece ter ficado preso a um tempo de glória dos Meneses. Quando conhece Nina e diz que é rico, não parece fazê-lo por maldade, mas sim por uma certa inocência pueril. E essa ilusão persiste até Demétrio dizer, de maneira áspera e cortante diante da esposa, que ela havia sido ludibriada.

Frente a evidências tão contundentes, mais que simples reparos, a Chácara, segundo Demétrio, precisaria de uma verdadeira reestruturação, já que estava caindo aos pedaços. Essa informação é capital para aquilo que veremos no decorrer do romance, pois, ainda que estejamos diante de uma obra que não siga rigorosamente uma linha cronológica, não se pode negar que o casamento de Valdo com Nina se localizaria no suposto início da história. Aliás, pode-se dizer que a união dos dois seria um dos eixos em torno do qual o romance se estrutura. Da fala do primogênito, cabe destacar ainda outro aspecto importante para a leitura: Nina não seria a responsável pela derrocada da Chácara, pois, quando ela chega, tudo já se encontra em adiantado processo de desmantelamento.

Como comparação, podemos citar Rosa de *Salgueiro*. Diferente da esposa de Valdo, a amante de José Gabriel entra no barraco da família de Manuel, mantido por um frágil equilíbrio de fingimentos e contratos fiduciários. Tudo ali estava pautado por uma ordem interna, ambiente/família. Enquanto a balburdia de fora não entrasse, a estabilização seria mantida. Quando Rosa chega, ela destrói esse frágil mecanismo e põe tudo abaixo bruscamente como um vórtice, porque ela traz em sua figura o morro para dentro do pequeno barraco, desmantelando as frágeis e superficiais relações. Quando Nina vai para a Chácara, o lugar já está em adiantado processo de ruína, mas, estranhamente, parece que só Demétrio tem a consciência exata da dimensão que o problema significa para os Meneses.

A destruição anunciada pelo primogênito começa com a propriedade, mas não deixa de se estender aos moradores (uns irão fugir, outros morrer). Aquilo que se inicia sem grandes alardes, espalha-se como um mecanismo silencioso que confrange as coisas e os moradores, até que tudo termine em um único ponto, o ponto que põe fim à narração. Casa e habitantes são agrupados em uma dupla constante: ruína e morte. Prova disso é que, no plano sintagmático, o texto finda com um relato de Padre Justino, precisamente, com a palavra *mortos*, seguido do ponto final.

O que ataca as fundações do casarão fazendo-o desabar? Há uma espécie de “mal” desconhecido supostamente responsável pela derrocada do edifício. Semelhante à varíola em

Pirapora; os temporais em *Salgueiro*; a ação do tempo em *A luz no subsolo*; o silêncio na casa de Clara, em *Dias perdidos*; em *Crônica da casa assassinada*, há algo da ordem do inominável, que corrói os alicerces da casa, descrito sempre de modo metafórico, pois não se sabe, na verdade, do que se trata. Os narradores, geralmente, referem-se a esse elemento como “mal” ou similares. Não se fala em cupins, umidade, ação do tempo, ou coisa semelhante; mas sim em gangrena, podridão, mal, entre outros. Contudo, pode-se inferir a queda esteja, por um lado, ligada à vergonha, a humilhação, mas por outro, não podemos esquecer que há um desmoronamento concreto, ou seja, o edifício verdadeiramente fica arruinado. Novamente o que fica para o leitor é apenas a dúvida e o segredo inacessível.

Estamos diante de uma questão colocada por vários narradores. Esse aspecto aponta e reforça a tese de que a casa foi destruída por aquilo que Demétrio tenta suplantar nos fundos do casarão, mas que acaba retornando: seu irmão Timóteo. Os que entram na Chácara (Farmacêutico, Padre, Médico), todos percebem a mesma coisa, como veremos mais detalhadamente a seguir. Eles notam que o problema tem origem nos subterrâneos¹⁶⁸ da residência. Desse modo, pode se dizer que há um complexo jogo de forças tensionais. De fora para dentro, há uma ameaça permanente de curiosos, que percebem o prenúncio de uma catástrofe com a casa, ainda que não saibam exatamente do que se trata. Porém, o grande conflito se instaura internamente: de um lado, Valdo, Demétrio e Ana, parecem querer protegê-la; de outro, Timóteo espera ansioso o momento exato de sair de seu quarto e destruí-la (com a ajuda de Nina e de Betty).

Se não bastasse o anúncio de que a Chácara estava caindo aos pedaços, Demétrio faz questão de ser mais incisivo. À continuação do diálogo, para decepção de Nina, ela fica sabendo da real situação financeira de seu marido. Diante do irmão mais velho ela dispara: “Casei-me com um homem rico.” Demétrio, para não perder a oportunidade de ofendê-la, refuta: “Rico? Foi isto que ele te disse? Gritou o Sr. Demétrio. Foi.” (CARDOSO, 2013, p. 67). O tom irônico do cunhado é mais que suficiente para aniquilar o discurso e a figura de Nina.

Essa ruína contagiosa, que aparece formalizada, segundo a visão de Betty, também aparece na confissão de Ana a Padre Justino. Em um de seus encontros com o pároco, ela lhe faz a seguinte pergunta retórica: “Que é a verdade?” Como resposta, ela mesma propõe:

Creio que é uma evidência mais pressentida do que enunciada. Padre, acredito ter visto a presença tangível do diabo e, mais do que isto, ter alimentado com o silêncio, e a

¹⁶⁸ Novamente, esclarecemos aqui que, quando usamos as palavras subterrâneos, fundos, profundos estamos nos referindo unicamente a espaço metafórico, no sentido arquitetônico e topológico, ou geográfico. E nada mais além disso.

minha aquiescência portanto, a destruição latente da casa e da família que há muitos anos são as minhas. (CARDOSO, 2013, p. 108).

No fragmento, Ana se assume como uma Meneses e teme pela destruição da casa, como se ela fosse um ser atingido por algum tipo de mal demoníaco. Conforme se vê, o tema da ruína circula pela fala dos moradores: passa pelo discurso de Betty, referindo-se a Demétrio, Nina e Valdo, resvala na desconfiança de Ana e chega a Padre Justino pela confissão. Parece haver um aniquilamento iminente a caminho, todos percebem, mas, mal conseguem nomeá-lo, muito menos impedir que avance. Quando Nina, depois de quinze anos afastada no Rio de Janeiro, escreve para Valdo sobre sua volta, ele ressalta que

A casa é a mesma, mas a ação do tempo 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, movido unicamente pelo seu ímpeto, cessou de bater – e a calma que se apossou da casa trouxe também esse primeiro assomo da morte que tantas vezes reponha no amago do próprio repouso: cessamos bruscamente no tempo: e o nosso progresso para a extinção é um clima que você talvez não se adapte mais. (CARDOSO, 2013, p. 127).

Aqui, Valdo parece ter clareza do que teria provocado os danos na propriedade. A descrição denota uma percepção da ação do tempo sobre o espaço. Fator que teria feito os estragos na Chácara, feito-a parar de funcionar, desbotar, gretar, transformar-se radicalmente em poucos anos. Como não temos a datação cronológica, o tempo é medido, nesse ponto, a partir do próprio estado de conservação da casa. No trecho a residência é descrita em dois momentos a.N (antes de Nina) e d.N. (depois de Nina). O primeiro deles data da partida dela para o Rio de Janeiro, quando a Chácara já apresentava necessidade de reformas; o segundo refere-se ao momento da escrita da carta, próximo à volta da personagem, após quinze anos de isolamento no Rio de Janeiro. A casa desmantelada diz também da situação econômico-social da família que havia decaído nos últimos anos. Mas Valdo faz a ressalva, uma única coisa estava intocada: “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.” (CARDOSO, 2013, p. 127-128). O silêncio que Valdo talvez finja confundir com um mecanismo em repouso, na verdade continua a trabalhar, agravando pouco a pouco a situação de todos. Há aqui uma curiosa inversão. Enquanto para Valdo os alicerces se manteriam firmes como ferro, para os demais narradores seriam eles, justamente, o ponto mais vulnerável da casa que faria ceder o edifício sobre si mesmo.

Quem sabe, ele não queira perceber, mas seu próprio discurso denuncia que há uma espécie de morte rondando a casa. Esse “assomo de morte”, por certo, é o que faz o médico, o farmacêutico e Padre Justino notarem que as fundações da casa estão apodrecendo e se derruindo. É como se toda Chácara, desde o título, quando começamos a leitura, já estivesse caminhando para um destino funesto, não apenas seus habitantes vão envelhecendo, mas também o próprio espaço vai se esfacelando, até desabar por completo.

Ao se questionar “Como deveremos entender, numa narrativa o *espaço*?” Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, começa por uma ideia fundamental, qual seja a dificuldade de se separar o espaço dos personagens, aspecto que perpassa todo o romance aqui estudado:

A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem *é espaço*; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna [em nosso caso a ruína] flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designariamos como *espaço psicológico* [...] (LINS, 1976, p. 69).

Assim como nos demais personagens, em Valdo e Demétrio também parece existir, em determinados momentos, uma consciência da ação do tempo sobre o espaço. As ações da maior parte dos moradores parecem estar vinculadas à Chácara, na tentativa de preservá-la. Ao menos por parte de Demétrio, não deixa de ser uma investida de salvar o espaço, a si e aos Meneses. Do mesmo modo que a propriedade vai se desmantelando, o tempo também age sobre os corpos, corrompendo e destruindo-os (fusão moradores com o espaço). Ainda que não denominado, o “mal” aqui surge como essa espécie de maquinaria destruidora e silenciosa, cuja progressão é impossível de conter, projetando uma “visão futura” trágica. Talvez, esse processo torne-se mais evidente para quem vem de fora. Conforme ocorre com o farmacêutico, no dia em que fora atender a um chamado de Valdo, para diagnosticar Nina que não passava bem:

Não tardou muito e desembocamos na estrada que conduzia ao portão central da Chácara. Confesso, ao me aproximar, suas aleias pareceram-me mais sombrias do que nunca. Muito ao fundo, num único traço negro, adivinhava-se o contorno da casa, com uma ou duas janelas iluminadas. Toda a vida secreta, densa e reservada, inundava os limites em que ela se continha. [...] Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o ruía, como um tumor latente em suas entranhas. (CARDOSO, 2013, p. 136-137).

Aurélios dos Santos percebe que alguma mudança se operou do lado de dentro da casa e reverbera do lado de fora (plano horizontal). O uso do termo “sombrio” que tem como sinônimos lúgubre, fúnebre, tenebroso, sinistro e criminoso, entre outros, aponta para uma ruína iminente. E a casa, inundada por uma atmosfera negra que continha toda sua “vida secreta”,

reforça o fim próximo. A imagem se confirma no momento em que ele faz a segunda observação, qual seja, o mundo dos Meneses “ia se desagregando, um mal oculto o ruía”. Novamente a ideia de “mal” que arruína silenciosamente as entranhas desse ser enigmático que é a casa, “desagregando” cada uma de suas partes. Daí a impossibilidade de reconstituí-la integralmente, tanto no traço (planta) quanto na letra (texto).

No relato do médico, repete-se um arranjo similar ao do farmacêutico. Para o Dr. Vilaça, que conhecia o lugar desde pequeno, “[...] a velha Chácara [...] sempre fora a lenda e o motivo de orgulho da pequena Vila imaginária em que viviam”. Mesmo consciente da degradação do lugar, assim como os demais habitantes da cidade, ele continua a ver no casarão dos Meneses algo que o diferencia de todas as demais residências locais:

Querelas, notícias de violências e de rivalidades me vinham ao pensamento – a lembrança do Barão, por exemplo, mais ilustre, mais rico e mais nobre do que os Meneses, morando numa fazenda distante da cidade, mas cujo nome e cuja casa, apesar de tudo, não conseguiam ter em nosso pensamento o prestígio romântico da casa dos Meneses. E de onde vinha esse prestígio, que poder garantia a essa mansão em decadência o seu fascínio, ainda intato como uma herança poética que não fora roída pelo tempo? Seu passado, exclusivamente seu passado, feito de senhores e sinhozinhos que haviam sido tios, primos e avós daquele Sr. Valdo que agora ia ao meu lado – Meneses todos, que através de lendas, fugas e romances, de uniões e histórias famosas, tinham criado a ‘alma’ da residência, aquilo que, incólume e como suspenso no espaço, sobreviveria, ainda que seus representantes mergulhassem para sempre na obscuridade. (CARDOSO, 2013, p. 258-259).

O trecho, possivelmente, seja um dos mais esclarecedores sobre a própria confecção do romance e dos motivos que levam a pensar a casa como um elemento fundante na composição do relato. Por meio de sua narrativa, o médico explica o motivo pelo qual o casarão dos Meneses se torna uma tópica literária, no pensamento dos moradores do lugar. Primeiramente, ele dá pistas de qual casa se fala em Vila Velha e na região, não é simplesmente um abrigo, mas um lugar que se emancipou e ganhou forma no pensamento das pessoas “uma casa de romance”, ou seja, uma construção que já passou para os domínios da fantasia. Diferente da casa do Barão, a mansão dos Meneses é regida pela noção de “herança poética” que se firma justamente pelo tempo de existência da casa e das histórias que ela guardava como segredos de família.

Como lembra Betty, ao se referir ao orgulho de Demétrio, quando dizia: “‘Podem falar de mim, costumava dizer, ‘mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui viveram com altaneira e dignidade.’” (CARDOSO, 2013, p. 65). Ou seja, o tempo que destrói, paradoxalmente, opera a favor da criação de um enigma que aviva o imaginário: “as lendas, fugas e romances, [as] uniões e histórias famosas, [que] tinham criado a ‘alma’ da residência”. Mais uma vez a literatura cria seus próprios meios de fabulação.

Uma casa que resiste a gerações, mas a qual, paradoxalmente, já fora devorada pelo tempo. Contradições que só são possíveis dentro do universo romanesco. Por isso, não se pode entender as moradas de Cardoso a não ser como “casas de romance”, em que predomina uma outra lógica: a da fantasia. Um único edifício desperta mais a curiosidade que toda uma cidade feita de ficção. O que sabemos de Vila Velha comparada à casa dos Meneses? Quase nada conhecemos dessa cidade. Quantos habitantes têm? Como ela é? Do que vivem as pessoas ali? Qual a ordem social? Quem é o prefeito? Dessa imaginária Vila, só conhecemos o pobre e fofoqueiro farmacêutico, o médico curioso, o Padre anódino. O Barão rico, de linhagem portuguesa, mas de hábitos grosseiros. Donana de Lara, fazendeira rica e intrometida, que em *O viajante*, assassinará o próprio filho paralítico; a filha do Barão de Santo Tirso, descrita por Betty como uma moça-velha, cuja cobiça e a inveja não impedem, em pleno velório, de pedir os vestidos de Nina. Do resto, quase nada se sabe, mestre Juca que aparece uma única vez, o responsável por fazer o pobre caixão de Nina, também será personagem de relevância em *O viajante*.

O mais importante é que, mesmo destruída, a casa é tão importante para o romance que toda história gira em torno dela e de uma família que não existem mais, não ao menos em sua integridade. O único que resta dela são as ruínas, os restos de narrativas que sobrevivem ao tempo, no imaginário da população de Vila Velha e dos arredores. Aliás, a morte dos moradores e a destruição do casarão parecem fazer parte da própria história que alimentava a fantasia dos habitantes das redondezas. Embora destruída, resta à população a ideia de “poética”, ou seja, algo que pertence aos domínios da criação como assevera o médico “do pensamento.”

23. Uma poética do espaço: as metáforas da ruína

As edificações mais novas são deploráveis e o belo de Roma são as ruínas.

BURCKHARDT, Jacob, 2009.

Não tão belas quanto às de Roma, as ruínas de Cardoso podem causar certa inquietação nos personagens e nos leitores, pois, quase sempre, estão associadas à ideia de espaços angustiantes e perturbadores. Não espanta, portanto, que desde *Maleita* elas apareçam associadas à ideia de degradação e morte: “Aniquilamento. Casas vazias, móveis quebrados, animais apodrecendo ao sol, inércia, morte.” (CARDOSO, 2005, p. 165). Há uma espécie de constante que faz os personagens se sentirem incomodados diante dessas construções.

Tomemos, por exemplo, em *Crônica da casa assassinada*, o Dr. Vilaça. Indivíduo para quem os assuntos da Chácara despertavam tamanho interesse que ele nunca recusava um pedido para visitar os Meneses. Entrar nos domínios proibidos, para ele, significava a possibilidade de bisbilhotar a privacidade alheia. Chamado, um certo dia, por Demétrio, o médico se desloca rumo ao casarão crédulo de que iria penetrar nos espaços da intimidade da família. Contudo, ao saber que o enfermo se encontrava fora, o clínico declara, algo decepcionado, que não seria propriamente a casa, mas sim o Pavilhão que visitaria:

‘No Pavilhão!’ ‘No Pavilhão!’, repeti, aumentando minha estranheza ante esta afirmativa, pois não podia compreender que atirassem no Pavilhão, que eu sabia distante e abandonado, um membro doente da família. Pedi-me ele que esperasse um instante na sala, pois iria avisar o Sr. Demétrio da minha chegada. (CARDOSO, 2013, p. 153).

Depois de esperar sem sucesso a figura austera de Demétrio, Vilaça se desloca da sala rumo à construção abandonada, acompanhado por um empregado. Entretanto, à medida que caminhava, o médico ia se “convencendo mais e mais de que o Pavilhão dos Meneses não era o retiro ideal para um enfermo.” E confabula consigo mesmo: ““Quem quer que seja, deve ser de classe muito ínfima para ser abandonado assim nesse lugar.”” (CARDOSO, 2013, p. 154)¹⁶⁹.

A constatação do médico faz sentido, pois no local onde Alberto agonizava o mofo e a umidade predominavam. Além disso, a arquitetura do Pavilhão que se estreitava e se declinava em direção ao subterrâneo, transformava o lugar em um ambiente de caráter lúgubre. Quando chega diante da velha construção, o personagem observa: uma estrutura com fendas profundas que se abriam nos alicerces “gretando os esteios fortes e bem plantados, disjuntando as pedras da base, exibindo enfim um desmazelo que se originava através dos anos, e que sem dúvida ameaçava a construção de um acidente [...]” (CARDOSO, 2013, p. 154). Independente de ruir ou não, havia ali uma ameaça permanente que prenunciava uma catástrofe e não passava despercebida de quem se aproximasse do lugar. O desastre previsto por fora já havia ocorrido por dentro. É o que vai se dar conta o médico ao entrar.

¹⁶⁹ A fala revela uma clara divisão entre espaços sociais, algo que não está no primeiro plano dos livros de Cardoso, mas que não deixa de aparecer de modo subjacente. Assim, do mesmo modo que o jardineiro habita o porão do pavilhão, a cozinheira Anastácia, que comanda a cozinha, parece viver encerrada ao lado do porão da casa. Podemos observar que ambos são tratados feito velhos trastes de família, jogados nos espaços mais obscuros e subterrâneos da Chácara. Na casa, as áreas são muito bem divididas e demarcadas, pouquíssimas vezes os patrões visitam a cozinha ou os porões, quando o fazem sempre há um interesse escuso por trás. Os empregados, por sua vez, à exceção de Alberto e Betty, são quase todos negros e invisíveis, uma evidente herança escravocrata, que, em algumas situações, parece reproduzir cenas idênticas às do século XIX. São exemplos os episódios do “preto” que empurra a cadeira de rodas de Dona Malvina no jardim, ou a que outros três carregam nas costas Timóteo, auxiliados por uma velha rede, do quarto dos fundos até à sala. No plano discursivo, isso ocorre pela substituição do substantivo “negro”, já amplamente usado por Cardoso em *Salgueiro*, por “preto”, que pode ser visto como um tratamento depreciativo no contexto do romance. Substituição metonímica do nome próprio pela descendência.

Para chegar até o porão do lugar, o Vilaça segue as orientações do seu guia. Primeiro ele atravessa uma pequena sala, entulhada de ferramentas e segue em sentido descendente. No segundo espaço, ele encontra o jardineiro agonizando sozinho. Depois de entrar, assim que vê o jovem caído sobre um velho catre, percebe que se trata de uma situação muito grave. Ele ainda tenta iniciar alguma intervenção clínica, mas nota que já é tarde demais, que Alberto, na verdade, já estava morrendo. Diante do inevitável, ele retorna ao casarão para falar a Demétrio. Importante notar nesse episódio a associação entre o porão e o suicida, uma variante no repertório espacial de Cardoso, quando se trata de aproximar ambientes arruinados de seu morador.

Ao voltar para a sala do casarão e encontrar Demétrio, Vilaça percebe que a morte do rapaz, para além de algo trágico comezinho, prenunciava um evento de proporções inimaginadas, qual seja a derrocada da casa dos Meneses: “tive a impressão de que [ele] já contemplava alguma coisa além de nós mesmos, uma visão que nos ultrapassava como um cenário descortinado pelo pressentimento e pela vergonha – talvez, quem sabe, a derrocada de sua própria casa.” O escândalo de uma morte que pudesse gerar boatos sobre um suposto assassinato “ruía a casa dos Meneses”. Escândalo que, sem dúvida, destruiria a reputação de Demétrio “sepultando-o [nos] escombros” de sua residência, já em adiantado processo de desagregação. (CARDOSO, 2013, p. 159). Aqui a ruína aparece como uma ameaça iminente à construção e aos moradores. O espaço aparentemente inócuo e a morte de um ser quase invisível, reverbera abalando as estruturas do casarão já ameaçadas de romper. O local arruinado contagia e contamina tudo que está a sua volta. Desse modo, é preciso conter, deter, reprimir.

Cabe observar que, para o narrador, “não era só à casa que ele [Demétrio] renunciava, era a si próprio, pois não podia aceitá-la sem a integridade do seu orgulho”. Além disso, percebe-se, na fala do médico, uma informação capital, segundo a qual a destruição dos Meneses gira em torno de uma ruína do espaço, que se projeta em uma queda simbólica, representada pelo orgulho ferido, pelo escândalo, pela vergonha e humilhação, esse detalhe é fundamental para entender porque a futura aparição de Timóteo será tão devastador para o irmão mais velho. Após essas observações, o médico diz o seguinte:

[...] a verdade é que há muito eu pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da Chácara. Aquele reduto, que desde minha infância [...] eu aprendera a respeitar e a admirar como um monumento de tenacidade, agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue. (CARDOSO, 2013, p. 159)

Considerando a fala do personagem, a atração que sente pelo lugar não se dá em função da beleza, mas sim por um certo sentimento de angústia, materializado na figuração do espaço antropomórfico, como um corpo vivo em processo de decomposição. Aspecto que retoma a temática central da narrativa, qual seja a morte da casa/família. Tem-se, nesse caso, uma imagem de forte poder imagético da morada como corpo doente, pois não podemos esquecer que estamos diante do discurso de um profissional da medicina.

Ao narrar, o Dr. Vilaça desloca a linguagem do campo médico para o literário, ou ainda, do plano denotativo para o conotativo. Com esse expediente, ele passa a aproximar o edifício de um corpo que agoniza. No que diz respeito à derrocada da casa, há uma tendência a imaginá-la como um ser verticalizado, cuja doença começa por atingir a parte interior, os alicerces, e vai em direção à parte superior. Visão repetida na maioria dos textos dos narradores que se referem ao tema. Além disso, a escolha do termo gangrena não é aleatória, pois ademais de significar a putrefação de um organismo, ela também se liga à ideia de corrupção moral. Ou seja, na visão do médico havia dois males em paralelo atacando a casa: um físico e outro moral.

Não é por outro motivo que ele fará a seguinte ressalva “Ah, esta imagem de gangrena, quantas vezes teria de voltar a ela.”¹⁷⁰ (CARDOSO, 2013, p. 159), ressaltando com isso que uma das formas de apreensão do espaço poético, no romance, ocorre por meio de metáforas que aproximam a casa de um corpo e vice-versa. Além de constituir um procedimento eficiente que responde às demandas do imaginário do narrador, a conversão da morada em um ser dotado de vida diz muito do sentido que ela vai tomando no romance, desde que iniciamos a leitura: um espaço suscetível à voragem.

Relevante observar que a associação das duas imagens (corpo/casa), no discurso do médico, aponte para uma terceira, a do o casarão arruinado, convertido em uma espécie de túmulo que desmorona sobre seus moradores. Aqui, diferente do que aparecia nos romances anteriores, não estamos simplesmente diante de construções em ruínas, ou de sinais que a anunciam, mas sim de uma morada destruída, em um tempo anterior ao do relato, nisso reside uma das diferenças espaciais de *Crônica da casa assassinada*. As duas construções (casa/Pavilhão) parecem ter se desmantelado e com isso sepultado, ao menos no campo simbólico, quase todos seus habitantes.

Mediante a multiplicação e variação das metáforas da ruína, na configuração do romance, buscaremos discutir como os narradores se apropriam de um amplo vocabulário que

¹⁷⁰ Apenas a título de observação, o médico mente quando afirma que retornaria à imagem, pois não “volta” a ela nenhuma outra vez.

inclui, muitas vezes, o campo fisiológico, a arquitetura, a geografia, a medicina, entre outros, a fim de reforçar a relação estabelecida entre o morador e a casa.

Começamos pelo “Diário de André (V)”. Nele, o personagem-narrador reflete sobre o ato de se encontrar apaixonado por sua mãe, Nina. Aquilo que, poderia parecer, a princípio, algo aterrorizante, revela-se de outro modo ao rapaz: “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.” (CARDOSO, 2013, p. 267. Aqui, para significar a passagem do estado de aprisionamento à liberdade das regras morais da Chácara, ou mais especificamente de Demétrio, André inverte o sentido de ruína, geralmente, negativo dando a ele um caráter positivo do ponto de vista do filho amante¹⁷¹ (que se considera incestuoso): “ruíram os muros que aprisionavam meu antigo modo de ser”. Daí por diante, uma nova vida se anuncia. Aqui o *desabamento* é fundamental para estabelecer paradoxos com outros contextos.

Em uma primeira leitura, percebe-se claramente que, depois de ter conhecido Nina, opera-se uma transformação radical, ele passa a se sentir um novo homem. Esse ser surge a partir do rompimento de uma espécie de casca opressora. Resta a nós, leitores, perguntar o que se abriu. Os muros, ou o ventre de Nina, que de mãe passa à condição de amante? Por outro lado, a ação violadora contribui para um rebaixamento da imagem moral da família¹⁷². Haja vista que tudo na casa se processa a partir da constante do fechamento, portanto, da edificação, da sustentação, da preservação do edifício. Nesse sentido, o verbo “ruir” ganha uma acepção ambígua e paradoxal dentro do romance, que depende do ponto de vista de quem olha.

Romper com determinadas amarras, também significa acelerar o processo de destruição do espaço e da família. Ainda que não fique claro se as pessoas de Vila Velha comentavam ou não sobre o assunto. No dia do velório, por exemplo, a atitude de André de se jogar sobre o corpo de Nina, abraçá-lo e beijá-lo, escandaliza Donana de Lara e, provavelmente, alguns dos outros convidados que não pertenciam à família¹⁷³.

¹⁷¹ Como o próprio André relata, sua relação com Nina o “tornaria não o filho amado e bem-sucedido, mas o mais culpado e o mais consciente dos amantes.” (CARDOSO, 2013, p. 278).

¹⁷² Vale lembrar que, para André, Nina sempre foi sua verdadeira mãe e Valdo seu pai. Portanto, a relação vivida com a personagem seria de ordem incestuosa para ele.

¹⁷³ Sobre o referido episódio, André narra o seguinte: “Precipito-me sobre o caixão, indiferente a tudo e a todos que me rodeiam. Vejo Donana de Lara, que recua com uma expressão de escândalo, e tia Ana, que me olha com evidente repulsa. Duas mãos pálidas, torneadas no silêncio e na avareza, escorrem sobre o lençol, recompondo-o. Repito, que me importam eles? Já nada existe daquilo que por bem ou por mal nos era a única coisa que nos unia, Nina: agora, estão para mim irremediavelmente confundidos às coisas sem nome e sem serventia.” (CARDOSO, 2013, p. 22). Há na fala de André um detalhe importante. Para ele, Nina não é a que destrói a casa, mas, ao contrário, o que une os Meneses em torno dela.

Embora fique claro que a história se organize a partir de múltiplos temas, há alguns mais recorrentes que outros. Do ponto de vista do espaço, isso vai se evidenciando, à medida que a leitura transcorre. Nesse processo, as metáforas espaciais aparecem de variados modos, mas não se pode deixar de notar uma predominância do campo semântico da ruína, envolvendo-as de um modo, ou de outro. Assim, é notória a recorrência a tópicos como: desmoronar, desabar, reduzir a pó, ruir, esboroar, arrebentar, apodrecer, gangrenar, entre outros. Semelhante a um inventário da ruína, vemos o tema assomar, por exemplo, à “Continuação da terceira confissão de Ana”, quando a personagem relembra uma história envolvendo a figura matriarcal da família Meneses, Dona Malvina. Mesmo próxima da morte, a mãe dos três irmãos demonstrava vigor e resistência. Segundo a mulher de Demétrio, ela descia ao jardim de cadeira de rodas, empurrada por um “preto”, para cuidar das roseiras. Nessa época, segundo Ana:

Ainda havia vitalidade, ainda havia saúde percorrendo os alicerces agora podres. A presença de Dona Malvina vitalizava toda uma geração de Meneses condenada à morte. Naquele momento, eu sentia que tinha direito a tudo: qualquer atentado apenas arrastaria ao pó a arquitetura de uma família já meio desaparecida” (CARDOSO, 2013, p. 312).

Ao retomar um momento pretérito no presente do discurso, Ana aponta o destino trágico da casa e da família pela imagem dos “alicerces podres”. Essa imagem será reelaborada (com variações) nos textos de outros personagens-narradores. A reiteração não é gratuita, ela reforça um sentido específico: um edifício que já não pode se sustentar sobre si mesmo. Há uma tendência no livro em considerar que a casa se desmantela em um processo lento, mas, ao mesmo tempo, irrefreável que culminará em sua queda irreversível com a saída de Timóteo do quarto. É como se o organizador fosse preparando um roteiro em que determinadas imagens se repetissem, a fim de criar certos elos que encaminhassem a narrativa para o desfecho: queda da casa.

No “Depoimento de Valdo (V)”, o irmão do meio trata desse momento triunfante do Timóteo no velório de Nina. Depois de sair do seu quarto, onde esteve autoexilado por anos, Timóteo é carregado em uma rede até a sala por três “pretos”, onde o corpo de Nina está sendo velado. Ali ele deposita algumas violetas sobre o caixão, realizando um antigo pedido da defunta. Nesse momento, ele se vira e reconhece entre os presentes, na figura do jovem André, para ele, a imagem “ressuscitada” do antigo jardineiro Alberto. Diante da revelação, ele desfere um tapa no rosto da morta por ter escondido dele esse segredo, em seguida, sente-se mal e cai desmaiado espalhando as joias, que lhe empilhavam o corpo, pela sala. Ao ver a cena teatralizada do irmão, Valdo a descreve da seguinte forma:

Era como se uma torre medieval, incrustada de pedras e mosaicos, tremesse de repetente em sua base — tremesse lacerada em sua essência e, desvendando seu entulho luxuoso, fulgisse de mil cores como um vitral estilhaçado, e fosse escorregando colares de ametistas, pulseiras de safiras e diamantes, broches de esmeraldas, brincos de outro e de rubis, pérolas, berilos e opalas, projetando sobre a sala inteira o esplendor de suas pupilas um único minuto vivificadas — para escorrerem depois ao longo do tronco, tremerem ainda num último chispar furtivo, e morrerem afinal, inermes e brutas, sobre o corpo desabado (CARDOSO, 2013, p. 506).

Importante notar o cuidado do narrador na confecção de um dos episódios mais significativos do romance. Consoante com o contexto, a metáfora espacial busca destacar não apenas uma aproximação do corpo com uma estrutura arquitetônica específica, mas também a ideia de desproporção, contida no corpo obeso e agigantado de Timóteo, em relação ao pequeno espaço interior da sala cheia de gente, potencializando, assim, o escândalo provocado por sua aparição. Por isso, Valdo compara o surgimento do caçula com o de uma torre medieval¹⁷⁴ recoberta de pedras preciosas e mosaicos brilhantes, fortificação que desaba, espalhando seus despojos luxuosos, em meio aos convidados do velório. A desproporção entre os dois espaços (torre no interior da sala) garante o impacto provocado pela irrupção inesperada do irmão mais novo, que nunca saía de dentro de seu quarto. Se pensarmos que os alicerces estavam apodrecidos (metáfora que vinha sendo repetida por vários narradores), uma torre medieval desabando dentro da casa seria mais que o suficiente para ruir toda estrutura do edifício já desmantelado. Desse modo, a queda de Timóteo, simbolicamente pode significar o desabamento da casa dos Meneses, garantindo com isso um certo fio de coerência entre os fragmentos e o todo desordenado que forma o romance.

Nota-se que não é qualquer construção escolhida como metáfora, mas algo que remete ao excesso: volume e peso, desproporcionalmente desabando sobre os alicerces corroídos¹⁷⁵. Daí Valdo perceber um grito-urro de Demétrio, pois o primogênito provavelmente já intuía que, daquele momento em diante, não restaria mais esperança para a família, tudo estaria literalmente destruído pela vergonha, pelo escândalo, pelo orgulho ferido e pela humilhação. Assombrado com o comportamento do irmão mais velho, Valdo narra que “Demétrio percebeu do que se tratava [...] rompeu uma espécie de urro vibrante e dolorido como o de alguém que

¹⁷⁴ Uma das características das torres medievais é que elas eram muito pesadas, por isso não podiam ser muito altas. Esse problema foi resolvido com a chegada da arquitetura gótica, que criava grandes lances livres, possibilitando tornar mais leves as construções e, portanto, mais altas.

¹⁷⁵ Por se situar na parte mais alta da construção, a sala, do ponto de vista arquitetônico, seria o lugar mais propício a ser atingido pela queda, em vista da degradação dos alicerces da casa.

acabasse de ser mortalmente ferido. Voltei-me, convicto de que alguém acabara de ser atingido por uma punhalada.” (CARDOSO, 2013, p. 502)¹⁷⁶.

Se, por um lado, a casa ganha atributos antropomórficos (de ser assassinado), por outro, a operação inversa também pode ser muito expressiva, pois as metáforas que atribuem ao corpo dos moradores características arquitetônicas, ao mesmo tempo que permitem uma solução criativa, unificam morador/morada a partir de um ponto comum: a ruína. Na “Quarta narrativa do farmacêutico”, não é a construção que se converte em corpo, mas bem o contrário. O corpo de Valdo ganhará configuração de um edifício corrompido pelo tempo, uma estranha representação que aponta para uma íntima ligação entre essa espécie de pilares do texto: morador/casa.

Nesse capítulo, o narrador Aurélio conta a visita feita por Valdo ao seu estabelecimento comercial. O marido de Nina vai em busca de informações que aclarassem alguns pontos obscuros, em torno do aparecimento misterioso de um revólver na Chácara, o qual provocara a morte do jardineiro e teria ferido acidentalmente a si próprio. Sua desconfiança recaía, principalmente, sobre o irmão mais velho, pois Demétrio não conhecia limites quando tratava de defender aquilo que ele denominava a “honra dos Meneses” e a casa¹⁷⁷. Ao ficar frente a frente com Valdo, o farmacêutico tem a impressão que uma grande mudança se operara no seu interlocutor:

Não direi que tivesse envelhecido, não, que homens daquela têmpera são homens sem idade — o melhor seria dizer que houvesse desabado, literalmente desabado, e que a arquitetura que durante tantos anos oferecera aos olhos dos outros, agora expunha apenas sua estrutura dilacerada. Não era mais o Meneses imune a qualquer espécie de ofensa — era um pobre ser transido, que na sua aflição desconhecia as circunstâncias e as pessoas a quem se dirigia. (CARDOSO, 2013, p. 470).

Nesse caso, há um processo de inversão, não se trata mais da casa antropomorfizada, mas sim do corpo que se metamorfoseia em uma estrutura semelhante à de um edifício em ruínas: “uma arquitetura dilacerada”. No romance, esses dois campos semânticos se entrelaçam, formando uma espécie de arquitetura do corpo, ou um organismo da casa. Morador e morada se ligam de modo profundo e indissociável. Por isso, a derrocada de um significa também a falência do outro e vice-versa. Isso faria da casa (fortaleza) um elemento tão frágil quanto os seres que a habitam.

¹⁷⁶ Na entrevista dada a Fausto Cunha (início deste capítulo), Cardoso se refere a um modo específico por meio do qual intencionava assassinar a casa mineira, qual seja “o punhal”. A mesma imagem que Valdo faz referência ao descrever a reação de Demétrio, quando percebe o escândalo promovido pelo irmão mais novo. Tratar-se-ia de pura casualidade ou de uma retomada proposital?

¹⁷⁷ Como brada no final do romance a Valdo: “Era a casa, era a casa que eu defendia. [...] A casa! Gritou. Que não faria eu para mantê-la?” (CARDOSO, 2013, p. 437).

Se existe uma constante temática da ruína ou uma poética do espaço arruinado em *Crônica da casa assassinada*, tal como pensamos haver, as metáforas espaciais aparecem como um expediente textual que formaliza esse conteúdo pela reiteração do tema, ao longo do romance, criando com isso um encadeamento que se torna perceptível, sobretudo, no plano semântico. Esse procedimento, ainda que desordenado, cria um eixo orientador em torno do qual um conteúdo é distribuído, permitindo ao leitor perceber que a obra se estrutura a partir desses fragmentos. Se o romance trata de eventos, lugares e de um tempo mais ou menos indefinido, pois o tempo histórico foi desfeito, portanto, o conteúdo exige uma outra forma: a da fragmentação; da escavação; do jogo; da desordem.

Para além de se referir ao corpo e a casa em processo de ruína, as metáforas também podem adquirir um caráter metalinguístico, voltando-se, assim, para a própria composição do romance. É o que se pode perceber no “Pós-escrito numa carta de Padre Justino”, logo depois da queda definitiva dos Meneses. Nesse fragmento que compõe o último capítulo do livro, quinquagésimo sexto, o religioso refere-se ao derradeiro encontro que teve com Ana Meneses, ao lhe ouvir uma espécie de confissão. O casarão já havia sido saqueado pelo bando de Chico Herrera e completamente arruinado, por isso, Ana, moribunda, achava-se encerrada no porão do Pavilhão em ruínas: “um cubículo que mais se assemelhava a uma sufocante prisão”, como alerta o narrador. E completa: “no espaço acanhado reinava esse cheiro nauseabundo e morno, próprio aos doentes vitimados por moléstia prolongada malservidos pelo asseio.” (CARDOSO, 2013, p. 524).

Esse detalhamento é importante, pois o Pavilhão, que abriga o corpo decadente e agonizante de Ana, contribui para formar aquilo que Padre Justino chama de “saber dos moribundos”. Tal saber se manifesta por meio das palavras finais da personagem, estas são reproduzidas pelo sacerdote e, aparentemente, reeditadas pelo organizador: “Ah, Padre, não é impunemente que se entra para a família dos Meneses.” (CARDOSO, 2013, p. 533), afirma Ana. Nessa confissão, ela declara ao seu interlocutor um dos principais segredos que o pároco entende como eixo estruturador da história que lemos, qual seja, André não seria filho de Nina, mas sim fruto de uma única relação que Ana teria tido com o jardineiro Alberto, pouco antes dele morrer. Ao recordar isso, o sacerdote faz a seguinte observação junto ao seu destinatário, possível organizador da obra:

Creio, meu amigo, que estamos atingindo o cerne de toda a história. Por mais longe que se procure, por mais desconstruídos que sejam os caminhos que se percorram, sempre teremos como ponto culminante os acontecimentos dessa época — eles são o alicerce do edifício, a viga mestra, a mola em torno da qual tudo gira. (CARDOSO, 2013, p. 528-529).

O “saber moribundo” de Ana, dentro do espaço que ela havia consagrado como sepultura de Alberto, revela não apenas um segredo pessoal, mas um ponto central da história que lemos. Daí a metáfora de padre Justino “o alicerce do edifício” (aqui com um outro deslizamento de sentido), ou seja, esse segredo sustentaria as bases de uma outra história, se, por casualidade, pudéssemos provar que o relato de Ana fosse verdadeiro, mas como todo evento importante da obra, paira sobre sua confissão a dúvida. Se André fosse filho de Ana e Alberto, então não teria havido incesto. Caso contrário, se o “saber moribundo” também fosse um saber potencializado pela fantasia daqueles que estão à beira da morte, a dúvida permaneceria, e Nina continuaria sendo a possível mãe de André, portanto, incestuosa. Diante desse contexto, vale a pena retomar a posição de Michel Schneider. Quando Padre Justino, relata a confissão de Ana, ele o faz depois de muitos anos. Portanto, estamos diante da reelaboração de uma fala ouvida que passa a ser reproduzida e, só então, ganha forma escrita (pelo organizador?):

Os mudos, os falastrões, os beletistas e os simples, todos têm de suportar a reescrita feita por testemunhas e pela história literária. Tão forte é o desejo de belas palavras, que alguns então creem adivinhar no fundo dos mais apagados olhos dos autores um esboço de palavra que se continha. Transformar as últimas palavras em palavras do fim, estancar o tremor dos lábios em uma tirada lançada com elegância [...] (SCHNEIDER, 2005, p. 27)

Nessas retomadas e reescritas, cujo tempo as atravessa, poderíamos perguntar o que resta das palavras de Ana? O texto que lemos, de modo algum, pode-se afirmar que seja seu segredo, mas apenas uma possível versão reelaborada de sua confissão. Nesse sentido, o efeito do tempo sobre as coisas, também não deixa de atuar sobre a memória que, como os próprios personagens-narradores afirmam, se esvai com muita facilidade. Uma confissão dita há anos, ao ser reproduzida pode ganhar outros sentidos. Esse aspecto só reforça uma das constantes temáticas do livro. Como tantos outros segredos, este também permanece como um ponto de interrogação. Podemos dizer que há indícios, pistas, mas não conclusões, pois tudo estaria construído por meio do discurso de uma agonizante, reelaborado, muitos anos depois, pelo seu interlocutor, e transcrito por uma terceira figura. Assim, importa não perder de vista que uma das marcas definidoras de *Crônica da casa assassinada* é pertencer à classe de romances em que a dúvida, a ambiguidade e, sobretudo, o segredo cria uma tensão que substitui a fragilidade e a precariedade das certezas.

24. A tensão entre segredo e curiosidade

A representação visível de nossa curiosidade – o ponto de interrogação no fim de uma pergunta escrita, na maioria das línguas ocidentais, enrolado sobre si mesmo como contestação de um orgulho dogmático – chegou tarde em nossas histórias.

MANGUEL, Alberto, (2016).

Em latim segredo é *secrētum* e significa, antes de tudo, ‘lugar retirado’, ‘retiro’, ‘solidão’. Por contaminação, designa também o “misterioso”, o ‘oculto’ o ‘particular’. Importante lembrar: tudo que nessa língua é *secrētus, a, um*, tem sua formação vinculada ao particípio passado do verbo *secērnō*, o qual, por sua vez, semelhante aos seus derivados, carrega o significado próprio de ‘separado’, ‘afastado de’, ‘particular’. Daí os sentidos figurados de ‘escondido’, ‘confidencial’ e ‘privado’. Não é difícil notar que o termo segredo se desdobra em vários sentidos. Mas, entre as variações de significado que a palavra permite, um aspecto comum as aproxima: todas estão ligadas pela noção de espaço. Essa vinculação etimológica aponta para uma constante temática significativa: o segredo carece necessariamente de um lugar para existir, seja ele físico ou psíquico.

Para se separar o ordinário do extraordinário e, sobretudo, tentar resguardá-lo, seria preciso, então, criar algum tipo de “lugar privado”. No entanto, sabemos que, na prática, as coisas não são tão simples assim. Não basta suspender uma parede, fechar uma porta, ou se calar diante das pessoas. Uma fresta, um buraco de fechadura, ou mesmo o próprio silêncio pode ser revelador. Isso se complica ainda mais quando pensamos em certas situações, nas quais público e privado se entrecruzam em um mesmo lugar.

Mantendo praticamente os mesmos significados e com alterações fonéticas que permitem um reconhecimento imediato do termo; de *secrētum* passamos a *segredo* na nossa língua. Assim como no latim, no português, para que se constitua o mistério deve, necessariamente, haver um espaço (seja ele de ordem interna ou externa ao indivíduo). Entretanto, um imperativo se impõe, o que é secreto, também deve ser ‘apartado’ e ‘ocultado’ da circulação pública. Em vista desses pressupostos, interessa-nos a noção de segredo, associada aos espaços internos das construções, correlacionados aos seus moradores e, sobretudo, às tensões criadas a partir do que está oculto.

Tomando como exemplo o contexto de *Crônica da casa assassinada*, se de um lado existe a intenção permanente de manter certos segredos inviolados, em contrapartida, tem sempre alguém querendo encontrar e desvendar o que está escondido. Nesse sentido, diríamos

que a curiosidade, ao menos no contexto do romance, seria semelhante a sua origem etimológica: *curiositas*, ou seja, um desejo indiscreto de espreitar a intimidade alheia. Com isso, cria-se um jogo de tensão entre duas forças opostas e complementares. Enquanto um tenta esconder; outro busca publicizar. Vejamos um exemplo do tipo de curiosidade que envolve os moradores de Vila Velha: depois de um longo período morando no Rio de Janeiro, Nina retorna com um certo semblante adoentado, a reação das pessoas ao vê-la, dá bem a dimensão de um modo de olhar marcado por uma certa violência, ou tentativa de violação da intimidade do indivíduo:

Uma ou duas pessoas de Vila Velha já me haviam visto, um grupo se formava na farmácia, diante da estação. Dentro em pouco, os comentários ferviam. Que importava, no entanto? Chamei um carro e pedi que me levasse à Chácara. Durante todo o percurso senti que me olhavam, e apesar de saber que aquilo era apenas uma ridícula cidade do interior, sofria, porque naqueles olhos brilhavam uma curiosidade vizinha da maldade. (CARDOSO, 2013, p. 208).

Há uma espécie de curiosidade¹⁷⁸ específica circunscrita aos habitantes, que Nina percebe logo, trata-se de um perscrutar que beira à crueldade. Eles não estão comovidos pelo aspecto doentio da personagem, mas interessados em saber o que ela tem, se está doente, por que voltou, por que nenhum Meneses veio esperá-la. Em certos casos, no romance, há curiosos que chegam ao cúmulo da ousadia: Donana de Lara, rica fazendeira, que vai até o Dr. Vilaça para consultá-lo a respeito do filho, “um pouco mais agitado naqueles últimos dias do que de costume, ousara sugerir que se devia pedir a Padre Justino para benzer a Chácara: o mal, dizia ela, estava arraigado na ruindade dos Meneses antigos, que haviam envenenado o ambiente da casa.” (CARDOSO, 2013, p. 71). Há nesse gesto um tom de atrevimento sem limites. Ela própria se dá o direito de interferir na privacidade dos outros sem a mínima discrição. O mesmo se nota com uma série de outros eventos que ocorrem de fora para dentro da Chácara. Ao tratar dos textos que se escreveram sobre Paulo (apóstolo), em *O tempo que resta*: um comentário à carta aos romanos, Giorgio Agamben reflete:

Não que a fofoca não possa ser interessante; ao contrário, pela relação não trivial que ela entretém com a verdade, que alude o problema da verificação e da falsificação e pretende ser mais íntima a ela do que a adequação factual, a fofoca é certamente uma forma de arte. A particularidade do seu estatuto epistemológico é que ela prevê a possibilidade de um erro, que não prejudica, porém, totalmente, a definição da verdade, por isso, uma fofoca inteligente nos interessa independente de sua verificabilidade. (AGAMBEN, 2016, p. 20).

¹⁷⁸ Em “O discurso da morte encenada” (1993, p. 262), Ruth Silviano Brandão adverte: “A curiosidade que move a narrativa é também a curiosidade sobre quem é Nina, para quem se voltam todos os olhares, giram todos os interesses, e ‘os zunzuns e os falatórios’ sobre ela são múltiplos e interessantes.”

Em certa medida, semelhante às proposições de Alberto Manguel, a fofoca para Agamben parece interessar do ponto de vista do jogo que mantém entre o fato e a imaginação. Mas seria, para ele, imperdoável tratar uma fofoca como sendo um discurso de ordem verídica. Tanto que, para isso, o filósofo propõe que os boatos estariam pautados no estatuto do *erro*. Daí podermos pensar que sua forma de arte, baseada na invenção, seria uma característica intrínseca ao ato de fofocar. No caso de *Crônica da casa assassinada*, diferente do que ocorre a Agamben, há um certo interesse pela verificabilidade dos fatos. No entanto, indubitavelmente, o que atrai a atenção do povo da região é o próprio ato da fala, a delícia da difamação, o desejo de expor, na crueldade do discurso íntimo, ocultando-se atrás de um sujeito indeterminado: alguém disse.

Não está em jogo, aqui, a simples vontade de conhecer, mas uma necessidade de difamar, de maldizer, uma certa crueldade que também existe no ato de fofocar. Que não estaria, de modo algum, ligado, como sugere Agamben, “no bom uso da fofoca”. Tomemos como exemplo o Dr. Vilaça, logo no início da narrativa, ele confabula: “E ia arrumando na mala meus objetos de exame, enquanto constatava no meu íntimo um certo prazer tão viva era a curiosidade que os assuntos da Chácara me despertavam naquele momento.” (CARDOSO, 2013, p. 71).

Se passamos do médio ao farmacêutico, não há muita diferença. Este afirma que circulavam rumores desconstruídos sobre a Chácara, suspeitavam-se de que crimes e pecados que aconteciam por trás das paredes do casarão. No entanto, o mais relevante de sua fala está em um detalhe: “o ambiente [seria] propício a esses boatos, e curiosos mais afoitos chegavam a se avizinhar da cerca que rodeava a casa, na esperança de perceberem alguma coisa.” (CARDOSO, 2013, p. 93). O isolamento da propriedade, em relação à cidade, estimula o olhar curioso dos moradores que estão alhures. Quais fatos mórbidos seriam escondidos ali? Quais transgressões estavam concentradas naquele espaço? O que os moradores fariam isolados atrás dos antigos muros daquele lugar misterioso e sombrio?

Esse jogo se complica ainda mais quando se trata dos segredos ocultos entre os próprios moradores, ou seja, circunscritos ao espaço interno. Esses movimentos, que envolvem o corpo e o pensamento vão criando uma intrincada rede de mistérios quase sem nenhuma revelação. Nesse contexto, sem que haja algum fundo de autenticidade, tudo gira em torno das hipóteses, das suposições, das conjecturas, ou seja, quando lemos, tornamo-nos, nós também, parte dessa rede que implica uma posição a respeito dos temas que são discutidos: André é filho de Nina ou de Ana? Houve incesto ou não? Valdo se acidentou, foi tentativa de suicídio ou homicídio?

O jardineiro se suicidou ou foi assassinado? Nina traiu Valdo com Alberto? Para todos esses segredos, que ficam sem respostas, resta a fantasia operante do leitor.

Sabemos que, por excelência, uma casa, em geral, é um lugar privado. Contudo, dentro do casarão dos Meneses, não haveria ainda espaços mais íntimos? Pensemos, por exemplo, no grupo de moradores que a habita a Chácara. Ali, Ana, Demétrio, Betty, Alberto, André, os empregados, todos de algum modo, estão sempre querendo, esconder, ou violar o espaço privado uns dos outros. Logo que chega, depois de quinze anos afastada, Nina quer saber tudo sobre André, que se encontra fora de casa a pedido de Valdo, obriga Betty a sentar-se de seu lado e lhe dar explicações:

Não sabia. Desde ontem que está para aqueles lados.
E através da janela, mostrou-me um ponto vago no horizonte. Minha curiosidade não tinha limites, forcei-a a sentar-se ao meu lado, enquanto indagava como era ele, com quem parecia, se apreciava aqueles esportes brutos. Respondeu-me apenas a última pergunta. (CARDOSO, 2013, p. 210-211).

Assim como Betty se mostra reticente calada diante da curiosidade de Nina, na casa, tudo parece se tornar privado, trancado, encerrado. Até mesmo na cozinha, espaço dos empregados, quando os patrões chegam, todos se calam e o segredo se instaura. A pergunta que se coloca é: o que separa, isola, particulariza, espaços como quartos, porões, Pavilhão e jardim, contribuindo de modo físico com a constituição do segredo? Os primeiros, obviamente, são as portas e as fechaduras; quando passamos para o jardim, a própria constituição (*locus selvaticus*) paradoxalmente dificulta/facilita a função do observador, que não deixa de privilegiar a posição do *voyeur* (Ana), sempre se esgueirando por trás das árvores, arbustos e moitas para saber de todas as transgressões que ali ocorrem: “Devagar, temendo despertar a atenção dos que se achavam no interior da casa, encaminhei-me em seu encalço, escondendo-me de vez em quando à sombra de alguma árvore, quando supunha que ele [Alberto] fosse parar ou voltar o rosto.” (CARDOSO, 2013, p. 173).

Cabe lembrar que, tal qual um grande simulacro, o romance está constituído a partir de supostos fragmentos (cartas, diários, confissão, narrativa, livro de memória) todos eles, vale ressaltar, podem ser entendidos como escritas do “eu”, do íntimo, que colocam em evidência indícios de segredo. O trabalho do organizador, de certa maneira, a modo dos curiosos, também invade a privacidade da família e de quem frequentou a casa para montar a história dos Meneses¹⁷⁹. Configurar um romance por meio de fragmentos que ora se contradizem, ora se

¹⁷⁹ Diferente do que trata Danielle Régner-Bohler, do “eu” “que se exprime na lírica medieval: trovadores e tropeiros aí expõem a confissão dolorosa e exaltada da situação mais íntima, a do amor e da carne. Ora, esse “eu”

repetem, ora se confundem, é dar a um conteúdo complexo uma forma específica, que enreda o leitor em uma espécie de jogo de tabuleiro, onde as peças, algumas vezes, se encaixam perfeitamente, outras não se ajustam. Se sobra ou falta alguma coisa no relato é o leitor que tem de dar conta de arranjar.

E o que o leitor tem com isso? Talvez seja esse um dos grandes achados do organizador, é como se nós também estivéssemos a espiar a intimidade dos Meneses. E devemos lembrar que, quando espiamos algo, nunca contemplamos a coisa por inteiro, um segredo, geralmente, é revelado apenas em partes. Sempre falta algum elemento que cabe ao curioso preencher com suas próprias fantasias. Pelo buraco da fechadura, pelas frestas, pelas conversas atrás das portas, nunca se consegue ter acesso à integridade dos acontecimentos. Pois a posição não é privilegiada, sempre nos escapará a totalidade em causa da fração.

E é com isso que estamos lidando na montagem do romance, tudo consiste em pedaços, em fragmentos que voltam do passado, cruzam-se com relatos do presente que também são restos de memória, transfiguradas em narrativas e em textos que parecem ter muito mais de fantasia que de qualquer outra coisa. Cheio de brancos, falhas, ausências, reticências, desencontros, esses traços de que tratam os dez narradores não apresentam soluções para os problemas que são colocados, por outro lado, tudo que se lê enreda o leitor em uma trama, onde não existe um só roteiro, mas múltiplas possibilidades a seguir. Campo profícuo para a curiosidade.

Quando entramos no universo da intimidade, muitas vezes, a ideia de dentro e fora que envolve o segredo se confundem, mesmo que nos restrinjamos apenas ao espaço arquitetônico, pois o desejo de conhecer não tem outra motivação, senão a que se origina no interior do próprio indivíduo. Por isso, aquele que espiona (o curioso), com frequência, ao transgredir, ou violar alguma regra, busca fazê-lo protegido, fora do alcance do olhar vigilante, tanto dos estranhos quanto dos demais moradores (quando se refere ao mesmo núcleo familiar), ocultando-se atrás das portas e portões fechados, em meio à vegetação do jardim, na escuridão da noite, ou, pelo contrário, na soalheira do meio-dia, enquanto os mais próximos descansam. Nesse sentido, as casas de Cardoso, por mais simples que sejam, sempre oferecem espaços propícios ao secreto.

Não obstante, por mais que se tente invadir e perscrutar a intimidade alheia, nos ambientes encerrados e angustiantes (constante do trancamento), a privacidade individual nunca é completamente devastada nem pelo leitor, tampouco pelos personagens que compõem

pretensamente único e atualizado na situação do desejo é de fato um “eu” universal [...]” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 374). Aí está a grande diferença dos escritos de Cardoso. O “eu” que se coloca em cada texto, ainda que na forma de simulacro, é um “eu” individual e não coletivo.

o núcleo narrativo. Caso contrário, a história se aniquilaria. Em virtude disso, reiteradamente, alguma barreira se coloca entre o olhar curioso e o segredo.

Tal procedimento não se limita ao último romance de Cardoso, mas já que pode ser observado mais de duas décadas antes da escrita de *Crônica da casa assassinada*. Em *Salgueiro*, por exemplo, vale relembrar a cena em que Geraldo sobe o morro em busca de seu pai. Nesse trecho, o narrador já explora a ideia de curiosidade, sugerindo que ela seja uma espécie de agente que impulsiona o jovem descobrir o lugar onde José Gabriel está oculto, apartado, retirado do resto do morro. Já no alto, “Geraldo deparou exatamente o vulto de Rosa, subindo muito encolhida sob a chuva, em direção a um desvio do caminho. *Não pode refrear um movimento de curiosidade*. Parou e pôs-se a segui-la com o olhar.” (CARDOSO, 2007, p. 164, grifo nosso). Em seguida, ele empreende uma perseguição. Depois de caminhar um pouco pela mata fechada, ele se depara, de repente, com um barracão misterioso, aproxima-se na tentativa de espionar com quem Rosa se encontrava lá dentro:

[...] ele aproximou-se e tomou um lugar junto à janela de modo que visse o interior sem ser pressentido.

O ambiente estava avermelhado pelo fogo de um pequeno fogareiro. Suspensa, uma marmitta, que cintilava ao brilho das chamas. Rosa estava apenas de saia, junto ao fogareiro. Os seios nus apareciam, negros e duros, sobre o peito molhado. Geraldo percebeu que ela ria e conversava, porém sem conseguir descobrir quem era a outra pessoa. *Assaltou-o uma intensa curiosidade*. (CARDOSO, 2007, p. 165, grifo nosso).

Na obra de Cardoso, o interior da morada aparece, repetidas vezes, atravessado (em graus menos ou mais elevados) por uma espessura que o olhar precisa atravessar para ver. Essa estrutura, que envolve o olhar e o espaço protetor dos segredos, pode se manifestar de modo permeável (um ambiente escuro e uma janela desbeijada, como na cena de Geraldo), ou impermeável (as portas e janelas cerradas de *Crônica da casa assassinada*).

À continuação da cena, o personagem “percebeu que ela [Rosa] ria e conversava, porém sem conseguir descobrir quem era a outra pessoa [segredo oculto na sombra]”. A curiosidade que o assalta, faz com que ele viole o espaço privado onde Rosa se encontrava: “Correu para porta e, como a encontrasse cerrada, *empurrou-a*.” (CARDOSO, 2007, p. 166, grifo nosso).

No caso desta cena, o personagem se deixa levar pelos impulsos e acaba descobrindo, ao entrar no espaço privado, não um segredo, e sim um engano (o desconhecido permanece para dar continuidade à história). Mas a grande diferença está na forma arquitetônica enquanto a porta do barraco desaba com um simples empurrão, a da casa dos Meneses não tomba nem à força de murros e pontapés.

Perturbado por ver Nina entrar no espaço proibido (secreto da casa): “‘André que esmurrava a porta do quarto de Timóteo, abalando-a ao mesmo tempo com violentos pontapés, enquanto dizia: ‘Também quero vê-lo!’ E mais alto, redobrando as pancadas: ‘Que é que ela foi fazer lá dentro?’” (CARDOSO, 2013, p. 264). Embora com todo esforço, o jovem não consegue nada além de ficar exaurido. A estrutura da porta que protege o quarto de seu tio continua a mesma. Enfraquecido, é carregado por Demétrio e Ana para o Pavilhão para ser diagnosticado pelo Dr. Vilaça como um doente dos nervos.

Nesse livro, a violação do espaço protetor se torna quase impossível, em vista da arquitetura sólida da casa e de suas leis morais severas. Diferente das cafuas de *Maleita* e dos barracos de *Salgueiro*, onde era necessário apenas “empurrar” as portas para entrar. As redes de proteção do casarão tornam quase intransponíveis os espaços de intimidade: cerca, portão, portas e janelas. Com isso, de modo mais radical que outros livros, instauram-se dúvidas e incertezas nos limites do privado, abrindo possibilidades para múltiplas interpretações. Daí um universo frutífero para as fofocas: onde ninguém pode entrar, resta à fantasia o trabalho de dar forma àquilo que não se vê.

Há ainda uma variedade de segredos de ordem interior, aqueles que o indivíduo carrega, guardados consigo mesmo, no mais íntimo do seu ser e que se misturam, na maioria das vezes, a uma produção imaginária: Demétrio foi apaixonado por Nina? Ana teria mantido uma única relação sexual com Alberto e engravidado dele? O nome Glael citado por Nina na hora de sua morte seria o de seu verdadeiro filho?

Outro exemplo é o que ocorre com André. Durante mais ou menos quinze anos, ele ficou sem saber o nome de Nina. Ninguém dizia nada sobre ela. Sem saber como era (alta, baixa, gorda, magra) um dia, por acaso, ele descobre, no fundo de um armário, um perfume e algumas roupas antigas. O cheiro adocicado atrai rapidamente Valdo. Ao entrar e ver o filho mexendo nas coisas que eram da ex-esposa, ele fica paralisado. André que, de início, acreditava serem objetos de seu tio Timóteo, percebe pelo olhar de seu pai que eram coisas de sua mãe. Ele apreende isso, justamente, quando nota a reação de horror no rosto de Valdo. Por esse motivo, para se vingar de tantos anos de sofrimento, ele se ergue triunfante, como Perseu que segura a cabeça da Medusa, fazendo, aquele que assume o papel de seu rival, encobrir o rosto para não ser completamente aniquilado pela visão daquilo que, na versão original, o autor chama de “animal perigoso”¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Ver CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edición crítica. Coord. Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 243-244. (Notas de rodapé)

Mas talvez, o melhor exemplo da força de um segredo, seja a história que envolve o Coronel Amadeu Gonçalves¹⁸¹ e o pai de Nina. Cardoso chega ao limite da violência, ou da crueldade simbólica, de matar um personagem de pura curiosidade. O pai de Nina morre por não saber o final de uma história que o Coronel havia começado a lhe contar e não terminou. Essa prática era comum a Gonçalves, apesar das investidas do pai, ele muitas vezes ia embora sem dizer o final da narrativa:

Às vezes, na quietude apenas perturbada pelo tique-taque do relógio, o Coronel cedia e contava o resto da história. Então, era como se um rio de luz escorresse invisível pelo quarto. Mas outras, não – retirava-se duro, inabalável, guardando uma reserva tumular. Então o pai dormia mal, rolava na cama, despertava aos gritos em plena noite: ‘Que foi, onde está o Ministro, quem levou o recado?’ Acordando, voltava a si, pedia perdão à filha, bebia um copo de água, banhava o rosto. E confessava: ‘O Coronel Amadeu não me contou o caso todo. Que sofrimento, meu Deus, é como se me houvesse condenado à morte.’” (CARDOSO, 2013, p. 102).

Ainda que pareça uma situação tragicômica, o elemento trágico ganha força a partir da descrição feita por Valdo do espaço interno: “Dir-se-ia que de tanto viver naquele ambiente limitado, havia esgotado tudo: ele partia, mas não deixava atrás de si mais nada. E coisa curiosa: Nina, que chorava sinceramente, jamais pensou que após o desaparecimento do pai não pudesse continuar vivendo ali.” (CARDOSO, 2013, p. 101). Aqui o tom jocoso que ditava ritmo da narrativa é deslocado para o campo do trágico apequenado, em vista de uma mudança de foco. Já que havia perdido tudo no jogo de cartas para o Coronel, o corpo do pai e da filha eram as únicas coisas que ocupavam o pequeno quarto miserável em que moravam em um hotel barato no bairro da Glória. Quando ele morre, o espaço se torna mais vazio, esse vazio particular, cujos mortos de Cardoso parecem deixar após partirem. Talvez, por isso, Nina, que ainda não tinha dado o “sim” definitivo a Valdo, decide se casar com ele e mudar para a Chácara, criando, assim, um jogo de oposições entre dois espaços: a cidade e o campo.

O primeiro, de ordem urbana, apartado dentro de uma pequena coletividade, um quarto de hotel localizado no Rio de Janeiro; de pequenas dimensões, pobre, sem móveis. A notoriedade desse quartinho não está em sua arquitetura, mas sim na pessoa que o habita: Nina, uma das principais personagens do texto. Em franco contraste, a Chácara, por sua vez, está localizada em algum ponto imaginário da zona rural de Minas Gerais, é habitada apenas por um núcleo familiar (Meneses), está isolada, é grande e simbólica, para os moradores e, especialmente, para as vizinhanças. Mais que uma construção, a casa dos Meneses, diferente

¹⁸¹ Amadeu Gonçalves era apaixonado por Nina e tentava jogar com o pai até que ele perdesse tudo e apostasse a própria filha. Nina gostava dele como amigo, mas não como amante, não implicava com nada, porque era a única pessoa que visitava o pai acidentado no exército e preso a uma cadeira de rodas.

do quartinho de Nina, ganha notoriedade por sua configuração, pelo processo metafórico de ruína que a atinge, pelas formas antropomórficas/zoomórficas que dá a ela, de certo modo, uma condição de personagem, há nela um certo poder. Assim, não seria absurdo, pensá-la como uma espécie de protagonista, pois a casa, muitas vezes, simboliza a ideia de família mineira exposta no título do romance, ou seja, a história que lemos não é outra senão a *Crônica de uma casa assassinada*, que figurativamente representaria o grupo familiar que a habita e a tradição que este, sobretudo, na imagem de Demétrio, representa. Uma casa que dita leis, regras e um modo de vida a toda uma região.

Mesmo com essas diferenças, nos ambientes em que o espaço guarda algum segredo, as casas de Cardoso surgem como locais sedutores que convidam, tanto os personagens quanto os leitores, a bisbilhotar e a penetrar em seus interiores. Tal qual ocorre a Valdo, ao conhecer Nina¹⁸², ou aos os moradores de Vila Velha e das cidades vizinhas em relação à Chácara dos Meneses, sempre desejosos de violar a parte interna do casarão para ver, ali dentro, algo da ordem do desconhecido que pertencesse à intimidade familiar.

Esse desejo de entrar no espaço privado, considerando a leitura de *Crônica da casa assassinada*, já pode ser percebido desde o primeiro romance. Em *Maleita*, poderia ser um aspecto destoante de sua época¹⁸³. Recordemos, por exemplo, da cena em que Joaquim e Anjo Gabriel visitam o barraco decadente de Randulfo (chefe e feiticeiro do vilarejo de Pirapora). A finalidade da visita seria convencê-lo da construção da nova cidade. Chegando diante da pequena casa, Joaquim narra o seguinte: “a manhã estava muito quente e o mulato não nos convidava para entrar.” (CARDOSO, 2005, p. 31). O gesto passa a ser entendido como uma afronta a Joaquim e a seu companheiro. Mas também nós, leitores, compartilhamos desta frustração de não saber como seria o interior da casa do feiticeiro, pois, mesmo sendo um

¹⁸² Valdo vai procurar um amigo, mas se equivoca de endereço. Quando se preparava para abandonar o “hotel modesto” ele diz o seguinte: “[...] ouvi rumor de uma discussão, vindo de um dos quartos que dava para o corredor. Estaquei, por simples curiosidade e a fim de avaliar com clareza como se vivia naqueles ambientes fechados. [...] Quando a porta se abriu, no calor de uma resposta mais forte, vi o quanto havia me enganado [imaginara outra pessoa]: era morena, quase ruiva, de altura média, e olhos muito vivos. Sua figura impressionou-me desde esse instante [...]” (CARDOSO, 2013, p. 98).

¹⁸³ Como lembra Agambem, em *O que é contemporâneo* (2009, p. 59), “Aqueles que coincidem muito plenamente com sua época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” Para o filósofo, o importante é manter os olhos no escuro e não no claro. Aquele “que percebe o escuro de seu tempo como algo que não lhe concerne e não cessa de interpretá-lo”. Talvez, seja essa uma das questões em Cardoso, deslocado de seu tempo, seus primeiros livros, ainda que apresentem certas fragilidades, carecem de uma leitura que venha de um outro tempo, que encontrem neles os pontos fortes. Iluminados por conceitos que se estão presentes na própria obra de Cardoso. Essa reavaliação não só contribui para perceber novos aspectos ainda encobertos pelo olhar viciado das velhas formas analíticas, mas, sobretudo, para valorizar não apenas um livro, mas o conjunto da obra do autor.

casebre feito de palha de buriti, a parte desconhecida se torna uma espécie de abismo sem fundo, cumprindo à imaginação operar livremente para preenchê-lo.

A tensão que se cria entre o interior e o exterior não é uma característica, como já percebemos, restrita apenas ao primeiro e ao último livro de Cardoso, mas se espalha por toda obra do escritor. Há sempre alguém querendo entrar na casa, violar a intimidade dos habitantes, e, do outro lado, um morador, ou moradores, tentando impedir essa entrada. Contudo, pode haver concessões, convite, uma negociação ou uma situação especial que permite a alguns cruzar o limiar da soleira.

No caso do primeiro romance, a epidemia de varíola, que dizima boa parte da população, contribui para facilitar a abertura forçada das portas de alguns casebres e a entrada de Joaquim. Semelhante ocorrência se repete em *Crônica da casa assassinada*, obra em que a doença de Nina e, posteriormente, sua morte possibilitam que a casa se abra aos olhos dos vizinhos e de toda a gente curiosa da cidade, mas tudo aparentemente sob a vigilância de Demétrio. No entanto, é nesses momentos que a vigilância pode falhar, e os desconhecidos podem se infiltrar nos espaços mais íntimos da casa, a fim de conhecer os segredos mais bem guardados apenas lançando sobre o espaço interno um olhar perscrutador.

23.1 O olhar curioso como forma de violação do espaço privado

Independente do teor, onde existem segredos, com efeito, há também curiosos tentando perscrutá-los. Para Alberto Manguel (2009, p. 14), existiria uma explicação simples, mas aclaradora para nosso empuxo em direção àquilo que está oculto: “somos curiosos para alimentar nosso desejo imaginário.” Talvez, por isso, em *Maleita*, os caboclos se coloquem vigilantes, diante de seus casebres, enquanto Joaquim passa; evitando, com isso, aquilo que ocorre em *Salgueiro*: Geraldo derrubar a entrada do barraco de Seu Timóteo; Clara, em *Dias perdidos*, ao contrário, se tranca em sua casa se afastando dos olhares curiosos e maledicentes da vizinhança. Contudo, em nenhum desses livros a relação entre olhar e ser visto é tão intensa quanto em *Crônica da casa assassinada*: a Chácara alimenta, ao mesmo tempo, a fantasia dos moradores e da população das cidades vizinhas.

Na casa dos Meneses, tudo é mantido, a maior parte do tempo, fechado, para evitar que os sedentos de conhecer fiquem bisbilhotando o que se passa no interior da propriedade. O código de ética de Demétrio pode se tornar flexível, apenas se for para preservar e proteger a casa. Dentro dos muros da Chácara, as violações e os atos de violência podem até ocorrer, se

nada for conhecido, muito menos, alardeado além dos limites da propriedade. Merece ser lembrado que nem mesmo os moradores sabem com clareza o que ocorre nos sombrios domínios da casa e seus arredores (traições, violações, misteriosos ferimentos e morte com armas, por exemplo, são demandas que ficam todas sem respostas). Tudo é pautado pelo trancamento, pela reserva, a casa como projeção da família, tem uma função de proteger.

Cria-se com isso uma superabundância de sentidos que não podem jamais ser esgotados, pois, tal como os segredos, tornam-se inacessíveis. Quando passamos para o plano textual, há um reflexo dessa temática manifesta nas interrogações, que criam duas ou mais possibilidades de explicação; nas reticências, que suspendem e ocultam partes dos enunciados; nos pontos finais, que fragmentam os relatos dos personagens em capítulos menores, entre outros recursos. No que diz respeito, especificamente, aos mistérios insondáveis da Chácara, há um momento em que uma mudança expressiva ocorre, os segredos encriptados, parecem se tornar mais vulneráveis no decorrer da agonia de Nina. A personagem passa por um longo sofrimento, em virtude de um câncer que deteriora lentamente sua carne ainda viva.

Na sua “Última confissão”, Ana relata que estava na varanda com Demétrio, quando percebeu o odor que ia enchendo todo espaço vazio da casa. Conforme narra, “De qualquer lado para que [eles se voltassem], lá estava o quarto em torno de cuja porta fechada a morte rondava”. O cheiro persistiu, então Ana pergunta ao marido “Não está sentindo?” E este responde “Não. Que é? Repare [...] Um cheiro que vem do corredor...” Dentro de pouco tempo, o odor rescendia por toda a casa. Ana então resolve ir até o quarto para ver o que estava acontecendo. “À medida que ia avançando o cheiro tornava-se mais persistente, revelando o laboratório onde se processava sua morna composição. E aquele ainda não era, devo esclarecer desde já, o mau cheiro contínuo, insinuante, que durante muitos e muitos dias nos perseguiu, impregnando roupas, copos, móveis e utensílios, tudo enfim, com seu açucarado alento de agonia.” (CARDOSO, 2013, p. 438).

Trancada no seu quarto escuro, que em muito se assemelha a uma tumba, Nina agonizará por muitos e muitos dias. Em um processo lento que lembra a putrefação, seu corpo vai se decompondo com ela ainda viva, a ponto de no dia de sua morte, os lençóis onde ela se deitava se aderirem a sua pele e não poderem ser retirados. Diante da situação inusitada e da pressa de Demétrio em adiantar o velório, a personagem é apenas enrolada em lençóis para ser velada e sepultada. Imagem que não deixa de remeter à figura de Lázaro amortalhado, não o que volta à vida, mas um ser que ainda vivo, já parece estar morto.

Em vista da combinação sinistra do cheiro dos remédios com o odor exalado pelos miasmas da doente, seria preciso abrir não apenas as janelas, mas também as portas da

propriedade. Tal gesto causa uma profunda irritação em Demétrio pela possibilidade de algum olhar atrevido penetrar o interior do casarão e reconhecer ali algo mais do que era permitido às visitas. Importa esclarecer que, em determinadas regiões, visitar os doentes em seu leito de morte é algo costumeiro:

Como a casa estivesse com as janelas abertas de par em par – devido ao movimento, ao cheiro dos remédios, a todas as circunstâncias oriundas de uma moléstia grave – irritava-se, queria as janelas fechadas, afirmando que não havia motivo para escancarar assim a Chácara aos olhares curiosos.

__ Mas é preciso, Demétrio – respondia eu. __ Não sente o calor que está fazendo?

__ Sempre fez calor – dizia ele- e nunca houve necessidade deste exagero.

__ Mas não havia um doente em casa – protestava eu.

__ Ai está: querem transformar isto numa estalagem! – exclamava.

Poder-se-ia imaginar que era movido por um excesso de pudor ante a inevitável curiosidade do mundo, mas sua intransigência estendia-se ainda a vários outros pontos. Por exemplo, uma ou duas vezes, não dominando a inquietação, ele próprio foi examinar se o portão da entrada estava aberto.

__ Não há necessidade – explicava –, não há festa em casa.

Contra a ideia de passar o cadeado no portão, eu alegava que havia sempre gente entrando e saindo, e que não se podia proibir a visita de vizinhos. Ele erguia os ombros com desprezo: ‘Curiosos’, e do alto da varanda, gritando com desconhecida energia para mim, ameaçava despedir o empregado que se descuidasse. ‘Não quero visitas, fechem tudo, digam que não há nada aqui para cheirar.’” (CARDOSO, 2013, p. 250-451).

No contexto do capítulo, o verbo “ver” ou “olhar” foi substituído por “cheirar”, como se os curiosos fossem, dentro do reino animal, aqueles que pertencessem à classe mais rebaixada, qual seja a dos que se deixam atrair pelo cheiro da carne em putrefação. O uso coloquial do referido verbo rebaixa, sem distinção, todos que tentam penetrar na Chácara, pois do modo como está empregado, a condição de Nina (exalar mau cheiro) é tomada apenas como desculpa para saciar a curiosidade de conhecer o interior do casarão e, com sorte, um pouco da intimidade dos Meneses, confirmado no texto pelo uso da palavra “curiosos” para se reportar às pessoas que entravam na casa.

Em vista disso, a metáfora olfativa desliza para o campo semântico da visão: cheirar = bisbilhotar, olhar, ver, conhecer o interior da propriedade; entrar até suas zonas mais protegidas, onde impera a intimidade e o *secrētus*: do quarto da moribunda. Com isso, as pessoas poderiam, sem dúvidas, conhecer algo da privacidade da família. O quarto fechado, pequeno, com a mulher de Valdo largada praticamente aos cuidados de Betty. A bela Nina, degradada, apodrecendo viva, não era uma vergonha para Demétrio, mas sim a presença de estranhos dentro da área íntima da casa. Isso o perturbava profundamente. Facilmente, quem entrasse na Chácara viria a decadência no jardim abandonado, nas pilastras carcomidas, na falta de cuidado com a propriedade, na ausência de móveis e objetos, na pobreza estampada em cada canto. O

pior disso tudo, não era a visão de quem entrasse, essa tensão criada entre o dentro e o fora, mas as consequências advindas a partir dela. De posse dessas informações, as pessoas poderiam criar histórias sobre o que tinham visto e espalhar novos boatos pelas redondezas¹⁸⁴. Esse era o grande terror de Demétrio: a humilhação pública.

Por esse viés, ele tenta justificar sua posição severa de fechar a Chácara aos estranhos, pois no momento em que Nina agoniza, não são apenas algumas, mas muitas pessoas entram e saem da propriedade. Na leitura do primogênito, isto certamente colocaria em risco a intimidade tão bem guardada da casa. E tudo que é importante no texto de Cardoso acontece distante do convívio público, configura-se a partir de uma trama de segredos: Valdo começa dizendo a Nina que é rico. O coronel mata o pai de Nina por ocultar dele o fim de uma história. Do casamento de Nina com Valdo nada sabemos. Tão pouco do destino de seu suposto filho. Timóteo encerrado, planeja destruir a casa, em segredo. Nina o ajuda, mas não conta a ele que André se parece com Alberto. Ana sabe das aventuras de Nina com André, mas não diz nada a ninguém. E, apesar de estar sempre atenta aos mistérios da Chácara, ela nem imagina a pretensão de Timóteo.

Aprendemos com Gérard Vincent, que a noção associada ao termo *segredo* é um dos fundamentos modernos da estabilidade social, pois, para manter a ordem, seria necessário esconder, guardar, encobrir, ou disfarçar as experiências mais íntimas, tendo em vista os contornos morais de cada sociedade. Nas palavras de Vincent, “Se tudo fosse conhecido, essa forma/força discreta de manutenção da ordem que consiste na ressignificação explodiria em pedaços.” (VINCENT, 1992, p. 185). No campo da literatura, o segredo, muitas vezes, pode se tornar o fio condutor da história, o mistério a ser revelado ou decifrado se torna o mote da

¹⁸⁴ Em um artigo denominado “Janela da alma, espelho do mundo” Marilena Chauí, entre outros recursos, recorre ao estudo da etimologia de determinados termos gregos e latinos (em vista de sua similaridade) para discutir a supremacia do olhar (em relação aos outros sentidos humanos) a partir da linguagem. Em determinado momento de seu texto, a filósofa se pergunta: “Mas o que é ver?” Questão para a qual ela propõe a seguinte resposta: [...] ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* – ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, saber – e, no latim, da mesma raiz *video* – ver, olhar, perceber – e *viso* – visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar. [...] Aquele que diz *eidô* (eu vejo), o que vê? Vê e sabe o *eidós*: forma das coisas exteriores e das coisas interiores, forma própria de uma coisa (o que ela é em si mesma, essência), a *idéia*. Quem vê o *eidós* conhece e sabe a *idéia*, tem conhecimento – *eidotés* – e por isso é sábio vidente – *eidulís*. Quem viu, pode querer fabricar substitutos do visto (ídolo, simulacro, imagem, retrato). No entanto, se ver fabricante, buscar semelhança no ato mesmo de ver, estará na *eikasia* (representação, crença, conjectura, comparação) e tentará fabricar *eikon* (ícone, pintura, escultura, imagem, imagem refletida no espelho) a partir do *eikô* (ser semelhante, assemelhar-se verossímil, provável). Eis por que Platão, que partira à procura do *eidós*, cuidara de separá-lo do *eidolon* e do *eikon*. (CHAUÍ, 1988, p. 35). Se como percebe Chauí “ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento”, qualquer um que entrasse no casarão poderia “ver” naquele espaço degradado algo da intimidade da família, principalmente, que eles estavam na miséria. Mais danoso que “ver”, todos que entrassem ali poderiam “fabricar substitutos do visto”. No caso de *Crônica da casa assassinada*, isso aparecerá ora nos textos que compõem o romance (do farmacêutico e do médico da cidade, por exemplo).

construção textual. No contexto narrativo onde existem segredos, há sempre uma ameaça que os ronda, um olhar perscrutador que pode vir tanto de fora como de dentro do próprio espaço habitado.

Diante do estado de desmantelamento em que a Chácara se encontrava, o portão aberto seria uma forma de expor parte da intimidade da família, que levaria os Meneses à humilhação, evidencia-se que Demétrio não admitia, pois os demais mistérios ficavam inacessíveis aos estranhos. Para o leitor, não é difícil perceber que a agonia e a morte trabalham, aqui, a favor dos curiosos, os quais desejam avidamente entrar na casa. Elas funcionam como uma aprovação, um protocolo que libera as portas da residência e, com isso, um de seus espaços mais íntimos: o quarto. Basta revisitar a perspectiva de Philippe Ariès, e seu estudo sobre a *História da morte no Ocidente*, segundo o qual, no passado, a morte não era tratada como algo privado, mas sim como um acontecimento público. Daí viria o costume de se abrirem as portas de casa para as visitas e para o velório, semelhante ao que vemos em *Crônica da casa assassinada*, ainda que, em determinados momentos, a contragosto de Demétrio. As pesquisas de Ariès demonstram que:

Tratava-se de uma cerimônia pública. O quarto do moribundo transformava-se, então, em lugar público, onde se entrava livremente. Os médicos do fim do século XVIII, que descobriram as primeiras regras de higiene, queixavam-se do excesso de pessoas no quarto dos agonizantes. Ainda no começo do século XIX, os passantes que encontravam na rua o pequeno cortejo do padre levando o viático, acompanhavam-no, entrando, em seguida, no quarto do doente. Era importante que os parentes, amigos, e vizinhos estivessem presentes. Levassem as crianças – não há representação de um quarto de moribundo até o século XVIII sem algumas crianças. (ARIÈS, 2003, p. 34-35)

Há aqui um deslocamento importante de se notar. Dentro dos espaços internos da casa, o lugar que poderia ser tomado como público, a sala, onde se recebe as visitas, passa a concorrer com o aposento: “O quarto do moribundo transformava-se, então, em lugar público, onde se entrava livremente.” No contexto citado por Ariès, para entrar no espaço de intimidade do agonizante desconhecido, não dependia de consentimento do dono da casa, pois se tratava de cumprir um hábito. Impedir as pessoas de entrar, talvez, soasse como algo absurdo e grosseiro.

Mesmo que esteja falando de um dado histórico, pela descrição do autor, percebe-se que certos hábitos se mantêm quase inalterados, em relação à ficção. Do ponto de vista temático, muito mais que compaixão pelo agonizante, está em jogo um gesto de curiosidade, em direção ao espaço íntimo da morada. Basta observar que, em ambos os casos (Ariès e Cardoso), na maioria das vezes, quem entra na parte protegida da casa mal conhece o doente. Esse cruzamento da história com a literatura parece apontar para a curiosidade como uma

necessidade humana de penetrar nos locais privados, a fim de conhecer a intimidade alheia. Portanto, como alega Alberto Manguel, nosso desejo de conhecer está diretamente vinculado à paixão por fabular e recriar (ou difamar), característica que Cardoso apreende de diferentes formas, em cada um de seus romances.

No caso dos Meneses, os boatos sobre os segredos que, possivelmente, a Chácara esconderia se espalham, não apenas pela imaginária Vila Velha, mas também por cidades localizáveis no mapa do Estado de Minas Gerais: Mercês e Rio da Espera¹⁸⁵. Nesse ponto, os espaços de uma suposta realidade sensível também são deslocados para o universo ficcional de Cardoso, o expediente pode ser lido como uma experiência do excesso, cuja figura semântica que melhor o representa é a hipérbole. Em tal perspectiva, a fantasia (ou fofoca) poderia tomar dimensões inimagináveis, alavancada pela curiosidade de certos grupos de pessoas:

Em Vila Velha e até mesmo em cidades mais distantes, como Mercês e Rio da Espera, já se dizia abertamente que fora uma tentativa de suicídio [de Valdo], porque a mulher pretendia abandoná-lo. Esses mexericos da roça, esquentados à porta da farmácia ou no decurso de uma monótona viagem a cavalo, eram recebidos com grande prazer, como aliás todo fato desabonador para a gente da Chácara; essa notícia não tardou a tomar vulto, crescendo-se de uma série de detalhes que tanto podiam ser falsos como verdadeiros – por exemplo, que Dona Nina exigia da família uma fabulosa indenização, que o Sr. Demétrio a ameaçara com uma ação judicial, que os papéis já se achavam mesmo em mãos do juiz de Rio da Espera, que alguém apaixonado por Dona Nina, jurara a morte do Sr. Valdo etc. (CARDOSO, 2013, p. 151-152).

O médico apresenta certa teoria do segredo não revelado que se converte em fofoca. Para Vilaça, o ato de fofocar está calcado em um certo princípio de gozo – “Esses mexericos da roça eram recebidos com grande prazer” pelos curiosos, ou seja, falar da vida e, sobretudo, dos infortúnios alheios produziria alguma satisfação no imaginário popular. Para tanto, basta observar que, no plano da linguagem, o mexerico se estrutura em torno do acréscimo de minúcias, fato é que, quem conta uma história, de modo geral, substitui ou lhe acrescenta alguma coisa, por isso as narrativas orais (no livro) tende a serem esticadas ao limite do falatório.

O clínico ressalta que o detalhe pode ser verdadeiro ou falso, mas cria uma situação inusitada ao se desmentir perante o leitor. Dos exemplos apresentados, apenas o último tangenciaria uma possibilidade de encaixe no contexto do romance, os demais já denunciam, por sua própria inconsistência, a origem fundamentada na invenção. Nesse caso, o que menos importa é a confirmação da veracidade dos fatos. Mas um movimento ou um procedimento

¹⁸⁵ Segundo o mapa do Estado de Minas, essas duas cidades se encontram afastadas a uma distância de quase cem quilômetros uma da outra.

adotado pelos curiosos que consiste em repetir: substituir e acrescentar. Algo que já se fixara até mesmo no conhecimento popular (*quem conta um conto aumenta um ponto*), porém, que deslocado para aos limites do exagero, da violação do espaço privado, portanto, da violência, ganha outra dimensão simbólica: o olhar curioso das pessoas é também condenatório, diante da situação em que os Meneses se encontravam. Em contrapartida, não se pode afirmar que a população mentia, pois ninguém tinha acesso aos segredos dessa família, portanto o que diziam não passava de possibilidades de ampliar o campo semântico das histórias, que circulavam em torno da casa e de seus moradores.

No campo profícuo da interpretação, cabe destacar que, desde *Maleita*, entrar (ou violar) a casa do moribundo se torna uma ação fundamental para conhecer a intimidade criada entre morador/morada. Além disso, os curiosos de Cardoso se mostram inquietos também com as condições das moradias; com o modo de vida dos habitantes; com o grau de afetividade do ser com o local que habita; tudo que está relacionado ao *intîmus*, que muitas vezes não se diz e se tenta de todo modo esconder, mas que o olhar esquadrinhador nota rapidamente, interessa aos curiosos. Nos detalhes mais inócuos é que o bom observador encontra sentidos que os moradores escondem e que podem mudar os rumos da história.

No entanto, a fim de que se faça desse encontro com o *intîmus* da morada algo relevante para o texto literário mais que o entrar na casa o importante seria reconhecer que o segredo, em Cardoso, é parte constituinte do texto. Com efeito, estamos diante do inacessível para o qual nenhuma resposta será suficientemente satisfatória. E esta é uma das questões hermenêuticas que demanda significados variados, possibilitando uma leitura ampla e aberta.

Coisa que já víamos nos primeiros romances do autor. Em *Maleita*, assim que entra na casa de Anjo Gabriel, Joaquim faz uma descrição detalhada do local. Contudo, há sempre um resto. Quando o proprietário entra na despensa, para pegar comida, ficamos sem saber a configuração desse espaço em relação a casa. É esse detalhe, essa reserva de significado que fica sem ser mostrado (segredo), que faz de um casebre um lugar de mistério similar ao casarão dos Meneses.

Em *Crônica da casa assassinada*, nosso olhar pode ser despertado, por exemplo, quando novos e estranhos espaços começam a aparecer subitamente no texto, sem que haja uma relação direta com a planta da casa, apresentada no início do romance. A primeira pergunta que surge, com efeito, é: por quê?¹⁸⁶ Por que um desenho (traço) e uma casa (letra)? Por que a imagem de

¹⁸⁶ Para Alberto Manguel (2016, p. 15), “‘Por quê?’ (em suas muitas variações) é uma pergunta muito mais importante por ser feita do que pela expectativa de uma resposta. O simples fato de pronunciar-la abre um sem-número de possibilidades, pode acabar com concepções prévias, suscitar inúmeras e frutíferas dúvidas. Pode trazer,

uma planta, se a casa dos Meneses já fora arruinada num passado distante? Por que a simplicidade do traço não condiz exatamente com a complexidade da escrita? São, entre outras, perguntas que, do ponto de vista do espaço, nos assaltam durante a leitura. Estaríamos, portanto, diante de duas figurações distintas e complementares? A da imagem e a da letra palavra?

25. O traço e a letra: escavar e recordar

Em *Por uma arquitetura*, ao falar de como o olho do expectador reagiria ao observar uma construção desordenada, Le Corbusier assevera que: “A planta está na base.” Pois, para ele, “Sem planta, não há nem grandeza de intenção e de expressão, nem ritmo, nem volume, nem coerência. Sem planta há essa sensação insuportável ao homem, de informe, de indigência, de desordem, de arbitrário.” (LE CORBUSIER, 2013, p. 27).

Partindo da radical posição do arquiteto francês, poderíamos refletir por que o casarão dos Meneses não se configura, rigorosamente, apoiado apenas na superfície ordenada e, aparentemente, coesa da planta que é apresentada no início do romance? Será que em vez de criar no leitor “sensações coordenadas” e uma “satisfação de ordem superior”¹⁸⁷ (sublimada), como argumenta Le Corbusier, a intencionalidade do organizador não seria justamente o contrário? Provocar uma “sensação insuportável de informe, de desordem, de arbitrário” que perturbasse e desestabilizasse o leitor? E a partir dessa intrincada inversão, destacar que o traço seria unicamente uma das formas que compõem a portentosa casa¹⁸⁸?

em sua esteira, algumas tentativas de respostas, mas, se a pergunta é poderosa o bastante, nenhuma dessas respostas se comprovará autossuficiente. ‘Por quê?’, como a intuição infantil, é uma pergunta que, implicitamente, sempre situa nosso objetivo além do horizonte.” Dessa perspectiva de possibilidades possíveis, mas não de uma resposta, é que passamos ao próximo tópico de nossa análise interpretativa.

¹⁸⁷ (LE CORBUSIER, 2013, p. 27).

¹⁸⁸ Se nos atemos aos significados atribuídos à palavra *imago*, da qual o português derivou *imagem*, podemos encontrar nela algumas linhas de força que sustentam uma possível discussão. Conforme lemos em Ernesto Faria, o vocábulo latino pode apresentar diferentes entradas. A primeira, logicamente, a mais óbvia, é a que passou para o português: *imagem*. Todavia, o que nos interessa são os significados menos usuais, tais como *retrato*, *representação*, *sombra* (*de um morto*), *fantasma*, *visão*, *sonho*, *espectro*. Também nos desperta a atenção sentidos figurados tais como *retrato*, *cópia*, *imitação*, (em oposição à realidade) *sombra*, *aparência*, *pensamento* ou *lembrança*. Ainda que o termo apresente um vasto uso, conforme se pode perceber, as palavras elencadas possuem certo grau de familiaridade semântica com o mundo da representação, da fantasia, da fantasmagoria e do funesto. Ou seja, ao se falar em *imagem* estamos falando das artes da representação e, sobretudo, da morte e dos mortos. É nesse sentido que encaminhamos a discussão a partir da ideia de *imagem*, representada pela planta do início do livro. Desenho que, aliás, pela sua disposição alongada e demarcado com os nomes dos personagens já sugere algo de cemiterial. Não é por outro motivo que Jean-Luc Nancy (2017, p. 59), irá dizer que “[...] a *imago* romana é o aparecimento da morte, seu comparecimento entre nós: não a cópia de seus traços, mas sua presença como morte”.

Considerando as aproximações entre o desenho, colocado nas páginas iniciais, e as imagens que surgem ao longo da leitura, uma das possibilidades de resposta seria que a planta funcionasse como uma espécie de simulacro¹⁸⁹ da casa, que fora destruída muito antes da organização da narrativa. Não podemos esquecer que a ação do tempo sobre o espaço se torna uma tópica atuante no conjunto da obra de Cardoso, explorada com ênfase, sobretudo, em *Crônica da casa assassinada*. Assim sendo, após a ruína dos Meneses, esse mecanismo

FIGURA VI– Reprodução digitalizada de parte da planta da chácara dos Meneses desenhada por Lúcio Cardoso.

FONTE: (CARDOSO, 2013)

continuará agindo sobre os restos da construção, soterrando aos poucos a antiga residência, semelhante ao que ocorre com a maioria das edificações abandonadas das áreas rurais¹⁹⁰.

Nesse caso, com base nas pistas deixadas ao longo do romance, poderíamos conjecturar que o desenho representaria, figurativamente, o casarão arruinado e desaparecido, do qual restara apenas a *imago*. No entanto, a questão se complica quando percebemos que o traçado que, inicialmente, soa como simulacro, ora se aproxima da descrição feita por alguns personagens, ora se distancia dela.

Para tentar constituir uma imagem dessa morada dilacerada, que, tal como o livro, parece se formar a partir de uma diversidade de fragmentos, optamos por agir como uma espécie de arqueólogos do texto. Juntando as partes, comparando, analisando, vendo em que elas se avizinham e em que se afastam. Mas, como tudo no livro, estamos, sem dúvida, diante de um segredo que fica sem resposta. Um edifício despedaçado pelo tempo, que, tal qual os relatos, reaparecem apenas por meio de pequenos fragmentos e nunca em sua completude. Ler, semelhante a quem escava, quem sabe, seja uma forma de encontrar alguns restos e detalhes que comporiam ao menos parte dessa casa desaparecida. Como alerta Bosi em, “Ao arqueólogo do futuro”:

Se ele for, como se presume, um arqueólogo digno deste nome, só lhe restará uma certeza inabalável: todas as civilizações perecem. É uma verdade que se encontra em

¹⁸⁹ Simulacro está sendo usado aqui não concepção de suposto reaparecimento de coisa morta, espectro, sombra, fantasma. Por isso, a imagem não deixa de se identificar com uma metáfora da casa destruída.

¹⁹⁰ Digo isso por experiência própria. Vivi grande parte da minha vida no campo. E presenciei mais de uma casa desaparecer, deixando apenas uma marca no solo de sua existência (semelhante a um sepulcro que afunda). Com o passar dos anos, apenas se sabia que ali houvera uma habitação pelas árvores frutíferas que ficavam espalhadas ao redor daquela espécie de côncavo no chão.

um texto antológico de Paul Valéry, mas que já se formulara na sabedoria do *Eclesiastes*. ‘Tudo passa – não é o mais comum dos lugares-comuns?’

No entanto, o desafio persiste. Precisamos dar notícias do nosso tempo, que, por hipótese, precedeu a hora das ruínas que o arqueólogo deverá estudar escrupulosamente removendo os nossos escombros. (BOSI, 2013, 396).

Antes de tratar propriamente da ideia de escavação na configuração da casa, buscaremos discutir como esse expediente aparece no modo de pensar de alguns narradores. Assim, passaremos do particular (narradores) para o geral (organizador/romance). Como todas as civilizações, intuímos, desde o início de *Crônica da casa assassinada*, que o casarão também pereceu¹⁹¹. O passado soterrado, que exige uma ação de busca incessante, nunca cede. Como alerta Bosi, esse “é o mais comum dos lugares-comuns.” Portanto, para acessá-lo seria preciso aceitar o ‘desafio que persiste’, ou seja, quem quer dar notícias “do tempo das ruínas” (organizador) deve se voltar em direção ao passado, (ou dito de outro modo, deve escavar a terra) “escrupulosamente, removendo os escombros” para dali extrair alguma coisa.

Se, exteriormente, esse procedimento é atribuído ao autor, dentro dos domínios da ficção, ele aparece tanto no trabalho de compilação e montagem do organizador (que recolhe textos do passado) como no dos personagens, que se valem de operações similares aos da arqueologia, ao narrar determinadas cenas.

Respeitando aqui não a ordem cronológica, mas, como em outros momentos da leitura, a disposição dos capítulos, da primeira vez que o verbo “escavar” aparece no romance, ele está relacionado à impossibilidade do farmacêutico em lembrar aquilo que pertence à memória alheia. Ao terminar de recordar a história, que envolve o primeiro encontro de Valdo com Nina¹⁹², Aurélio dos Santos faz a seguinte observação, provavelmente, dirigindo-se ao seu interlocutor, o organizador do romance que lemos:

E por mais que eu escavasse este passado que não me pertencia, nada mais apreendia senão que o Sr. Valdo se exprimia a respeito de sua companheira com a indiferença, a seriedade e a distância com que nós algumas vezes interrompemos o trabalho para contar uma anedota sobre uma morte que já se foi há muito. (CARDOSO, 2013, p. 106).

¹⁹¹ Apesar da descrição detalhada da ruína da propriedade só aparecer no último capítulo do romance, no texto de Padre Justino, cabe recordar que ela já é anunciada, na segunda página do romance, por meio da enigmática frase de André: “a casa não existia mais” (CARDOSO, 2013, p. 20). Tópica que será retomada ao longo do livro, tanto pelo mesmo personagem quanto por outros.

¹⁹² Só conhecemos o modo em que se deu o encontro de Valdo com Nina por meio da narração do farmacêutico, que diz ter ouvido a história do próprio Valdo Meneses. Como se trata de um texto que parece ter sido transcrito pelo organizador, há um estatuto do simulacro que sugere estar na base da organização do relato. Importa destacar que nada sabemos sobre escritos dos demais narradores, como foram encontrados, se foram alterados, reescritos, amputados, tudo faz parte de um grande segredo que é o segredo do próprio romance.

Expediente similar se repete nas demais vezes em que a palavra surge no texto, somando um total de três aparições. No “Diário de André III”, por exemplo, a ação verbal retorna em uma espécie de busca racional (orientada pelo pensamento) e não emocional (memória, lembrança, imaginário) em busca do afeto do pai. Do modo como o sintagma está construído, a escolha das palavras já induz a pensar em uma relação nada afetiva entre ambos: “‘Meu pai’, pensava eu comigo mesmo, escavando o pensamento para ver se encontrava no fundo um resquício de ternura.” (CARDOSO, 2013, p. 224). A suspeita que aparece na frase é confirmada ao longo da leitura, em vista do distanciamento e, especialmente, da rivalidade estabelecida entre os dois. Por último, mas não menos significativo, é o modo como verbo aparece no discurso de Ana. Após o suposto suicídio de Alberto, ela percebe algo notório, com o passar do tempo, a figura querida do jardineiro vai esvaecendo da memória. Desesperada, em uma mistura de esforço e fúria, ela tenta reter as últimas lembranças que tinha do rapaz:

Mas quando não me socorria mais a imaginação, escavava a lembrança, e escavava-a com tal fúria e tal necessidade de encontrar algum indício qualquer de sua vida que o revia, inteiramente, indistinto como através da projeção de um sonho, mas ainda assim presente – em tal ou tal caminho, ou debruçado sobre aquele canteiro da horta onde havia uma plantação de malvas. (CARDOSO, 2013, p. 327)

Apesar das especificidades que caracterizam cada fragmento, o expediente é muito similar: todos escavam o passado (memória, pensamento, lembranças e imaginário) na tentativa de encontrar nele alguma resposta para o presente. Nesse percurso, independente do êxito ou do fracasso, o processo se torna tão significativo quanto o resultado obtido. Assim, podemos dizer que o procedimento adotado pelo autor passa a se refletir também no universo da narrativa. Tanto na atividade do organizador como na escrita dos personagens, a ação aparece como um gesto em direção ao passado perdido. Nessa perspectiva, o romance não deixa de evocar a relação estabelecida por Walter Benjamin entre memória e linguagem:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ não são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. (BENJAMIN, 1995, p. 239)

A posição do filósofo pode ser apreendida claramente no discurso do farmacêutico, quando este afirma: “por mais que eu escavasse este passado que não me pertencia, nada mais apreendia”¹⁹³, ou, por uma via inversa, no de Ana, que “escavava a lembrança até encontrar algum indício” que restituísse inteiramente a imagem perdida.” Enquanto o primeiro não avança em direção aos restos pretéritos, porque se trata de uma memória *alheia*, a segunda “escava com fúria” suas *próprias* lembranças até encontrar nelas uma figura “integral”. Mas, a modo de um sonho, os resíduos do ser amado surgem “desprendidos de todas as conexões mais primitivas”. Talvez por isso, Ana se valha da fantasia como um recurso auxiliar: “criara um Alberto mais de ficção do que de verdade.” (CARDOSO, 2013, p. 326).

Dessa perspectiva arqueológica, que perpassa o discurso dos personagens e o trabalho de montagem do livro, o desenho poderia, conter segredos que só conheceremos pela observação cuidadosa do arranjo que a construção recebe pela via da palavra. Muitos elementos, que não estão visíveis no traço, acabam aparecendo, por um expediente de leitura similar ao de quem escava o texto. Se observamos a planta, ela só apresenta o plano superior da casa. Tudo que pertence ao baixo não aparece. No entanto, ao lermos o romance, vamos descobrindo não apenas o modo como o edifício foi construído, mas também as partes que não vemos na figura e que, de alguma maneira, integram sua composição.

Em simetria com a imagem inicial, o trecho do “Diário de Betty III”, a descrição mostra como a moradia foi edificada: “construída sobre um declive, a Chácara, muito alta do lado da varanda, ia baixando até o quarto do Sr. Timóteo, o último da escala, e que fazia parede meia com a cozinha, naturalmente a parte menos elevada da construção.” (CARDOSO, 2013, p. 144). Do modo como está parece que não há mais nada a dizer, que tudo já foi dito e seguramente o leitor conhece o edifício, exemplarmente, pois o mesmo que fora mostrado no início do texto aparece descrito (traço = letra). Todavia, a mesma personagem irá acrescentar novos espaços onde não conseguimos imaginá-los. Embora, não reformule mudanças no quadro arquitetônico.

Em um contexto completamente diferente do romance de Cardoso, encontramos, em *Vida vida*, livro de memórias de Maria Helena, irmã do escritor, a curiosa descrição de uma velha casa de fazenda, que pertencera ao autor quando ele escrevia *Crônica da casa assassinada*. Certo dia, ele, na companhia da irmã e de Vito Pentagna, foram visitá-la. A descrição do lugar se aproxima muito da feita por Betty no livro. Vejamos:

¹⁹³ Tal qual afirma Derrida, em entrevista a Évelyne Grossman, em 12 de dezembro de 2003, “A própria essência da alteridade é o segredo”. Disponível em: <<http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/traducao.pdf>>

“A casa assentada sobre uma espécie de porão de madeira, situava-se no ponto mais alto de um terreno em declive, a parte de trás encostando-se no barranco. Uma escada levava do pátio à varanda, ao longo de toda a frente da construção; era tudo de madeira e tosca, para essa varanda se abriam a porta e a janela principal, e a do quarto da gente. Era uma casa humilde o exterior como o interior bastante arruinados, parte das paredes outrora caiadas, já no reboco, telhado de telhas muito antigas, algumas partidas. Uma velha casa de fazenda, de gente bem pobre, mas com um certo charme, uma casa de romance.” (HELENA CARDOSO, 1973, p. 37, grifo nosso).

Embora a definição não deixe de ser interessante por apresentar pontos de contato com a fala de Betty, com efeito, a frase que encerra o texto é lapidar: “uma casa de romance”. Talvez, essa seja uma das tantas moradas em que Cardoso tenha se inspirado para compor o casarão dos Meneses. Se parássemos nessas descrições, não haveria grandes problemas, pois tudo estaria dentro de uma certa coerência. Não obstante, a questão se complica, porque, ao longo da narrativa, a planta que vemos tão bem definida geometricamente se cruza a circunscrições complexas difíceis de se imaginar e, sobretudo, difíceis de se encaixar no desenho. Assim, traço e letra tendem a se entrecruzar em vários momentos da leitura, ora se complementando, ora se divergindo.

Importa lembrar que a força destruidora que atinge a casa, assim como muitas metáforas espaciais, concentra-se nos alicerces da construção decadente, ou seja, uma sugestão de que sob as paredes firmes, os cômodos superiores, haveria sempre um subsolo obscuro, que, no texto, pode se converter em potentes imagens literárias da ruína. Os diários de Betty, as narrações de Padre Justino, as confissões de Ana, são bons exemplos dessa confluência. Em conversa com Ana, o sacerdote chega a pensar que a casa dos Meneses seria um inferno, portanto um espaço superior (casa) que se conectaria ao mundo inferior dos mortos: ““O inferno é isto, esta casa, esta varanda com este sol que uniformiza tudo.”” (CARDOSO, 2013, p. 237). Essa mesma constante é sintomática no discurso de outros personagens.

O compromisso dos narradores e do organizador, nesse caso, está firmado não apenas com a parte visível da superfície (planta), mas também, com as fundações do edifício e com tudo que está oculto (casa = um volume verticalizado). Por isso, tal como argumenta Alfredo Bosi, em *Entre a literatura e a história* (2013, p. 397), “Partimos da hipótese segundo a qual as ruínas sempre ensinam algo a quem as saiba esquadrihar com discernimento.”

Como o próprio Cardoso declara em seus *Diários* (2013, p. 412), no ano de 1954, quando já se dedicava à escrita do romance, no fim de tudo “Restam as minhas paisagens, e as ruínas do mundo que eu não consigo construir.” Ainda que o romance tenha sido publicado somente em 1959, talvez devêssemos considerar essa ideia das paisagens em ruínas que não chegam a ser construídas em sua integridade. Estaríamos, assim, diante de uma edificação e de

um espaço literário fragmentados, cuja possibilidade de retorno poderia ser por meio da escavação dos restos da casa que um dia existiu.

Nesse sentido, sem desconsiderar a parte visível apresentada no desenho, podemos pensar em como a planta pode ser interpretada e complementada, em relação às complexas descrições que encontramos no texto. Um romance de segredos traz como problema literário. Uma imagem que não mostra os subterrâneos do edifício. Não haveria nisso uma relação entre o relato que, por sua vez, está calcado em intrigas íntimas que se confundem com esses espaços? Para investigar os locais ocultos, começemos pelos subsolos, que trazem a marca do baixo onde se guardam, ou escondem as coisas velhas, os restos empoeirados, onde se encobre a sujeira indesejável. Essa é uma pista importante para entendermos a posição de Demétrio, em relação ao que se enterra no porão da casa, e que desperta o interesse de Nina: o quadro de Maria Sinhá:

E afirmou que iria falar com Anastácia. Ri: a preta já estava tão caduca que não dizia mais coisa com coisa. Mesmo assim Dona Nina insistiu, afirmando que saberia muito bem separar o real da fantasia. E acrescentou: Um pouco de fantasia, aliás, não faz mal a esta casa. Ela sofre de realidade demais. Confirmamos finalmente que, ao entardecer, eu viria buscá-la para irmos ao porão. (CARDOSO, 2013, p. 143).

Significativo não apenas por ser o abrigo de Anastácia, que comandava a cozinha da casa, mas por funcionar como uma espécie de lugar obscuro e profundo onde se podem ocultar segredos, considerados por Demétrio indesejáveis, sujos, obscenos ou as coisas velhas e sem utilidade, que vão desde móveis até a própria figura da negra. Aquilo que o primogênito achava indecente e não queria manter à vista, depunha-se no porão. Aqui uma oposição espacial significativa, a pintura que ocupava lugar privilegiado na sala desce aos subterrâneos da casa. Da posição vertical, passa à horizontal, do limpo ao sujo, do visto ao escondido. No lugar do quadro de Maria Sinhá, coloca-se uma pequena pintura da Ceia de Cristo, ou seja, tenta substituir-se um signo de aparente desvio moral em função de uma imagem sacra¹⁹⁴.

No entanto, a “imundície”, embora escondida, não para de demandar novos sentidos. Mesmo na sua ausência, o vazio continua portador de significados. A Ceia sobreposta não é o suficiente para disfarçar e encobrir o tamanho da mancha deixada na parede. Assim, aquilo que se quer esconder, paradoxalmente, ganha destaque pela ausência. A própria Nina descreve: “[...]”

¹⁹⁴ Para Andréa de Paula Xavier Vilela (2007, p. 94), o resíduo da existência de Maria Sinhá “permanece, porém, como uma mancha delatora ridículamente encoberta sobre o aparador da sala de jantar.” De um ponto de vista mais psicanalítico, Ruth Silviano Brandão (1993, p. 243), afirma: “A marca do retrato, entretanto, continuou como uma inscrição na parede da sala, funcionando como cicatriz de algo que deve ser recalado. E é Demétrio o autor de todos esses gestos de encobrimento, protetor que é da glória dos Meneses.”

lembro-me de sua sala tranquila, como o aparador grande cheio de pratas empoeiradas, e por cima o quadro da Ceia de Cristo, no centro de uma mancha larga que denunciava o lugar onde em dias antigos existiu o retrato de Maria Sinhá.” (CARDOSO, 2013, p. 37-38). Aquilo que Nina conhece, o Dr. Vilaça percebe assim que se encontra sozinho na sala, mas para ele tudo não passa de um grande mistério:

Fiquei sozinho, e aproveitei a oportunidade para examinar o que havia em torno de mim; distingui um aparador ao fundo, cheio de objetos de cristal, de opalina e de prata, que brilhavam docemente na obscuridade. Por cima, destacando-se nitidamente da parede, havia a marca de um lugar outrora ocupado por um quadro. Ia-me aproximar quando o preto voltou: o Sr. Demétrio pedia que eu fosse me adiantando. [...] (CARDOSO, 2013, p. 153).

Aqui, a ausência funciona como um índice de presença. Um retrato misterioso fora retirado e, muitos que entram no casarão, não sabe do que se trata. Isso atíça ainda mais, por exemplo, a curiosidade do médico. Nota-se que, poucas páginas antes, Nina fora ver a figura de Maria Sinhá no porão. Cria-se com isso uma espécie de jogo. Quase, concomitantemente, enquanto a esposa de Valdo tem acesso à história e à imagem da antiga Meneses, o médico, pode apenas tentar imaginar o que ocuparia aquele retângulo na parede. Curiosamente, parece que a ausência do quadro se torna mais notória que o próprio retrato. Uma falta que se faz presença. Um espaço vazio que acusa a retirada do retrato. A moldura demarcada na parede precisa ser preenchida com algum conteúdo criado pelo imaginário de quem olha.

Há, entre outras, duas perguntas que ficam sem respostas aos visitantes. Primeiro, o que foi retirado? Segundo, por que a tentativa de encobrir a marca com um quadro da Ceia de Cristo? Assim, embora não se saiba exatamente do segredo que a mancha guarda, o importante é saber que um quadro ocupou um lugar na sala durante anos e depois fora arrancado. Esse tipo de situação é mais que suficiente para atíçar a imaginação.

Se o porão da casa é o lugar em que Demétrio suplanta as coisas indesejáveis; o do Pavilhão¹⁹⁵ será, em um sentido muito mais intenso, o terreno das violações e dos segredos sinistros. Ali, Nina e Alberto teriam traído Valdo; no mesmo lugar, o jardineiro teria cometido suicídio; segundo Ana, nesse dia ela teria mantido uma relação sexual com o moribundo. Após a morte de Alberto, a mulher de Demétrio transforma o lugar em uma espécie de tumba, trancando-o e carregando consigo a chave. No entanto, quando Nina volta, ela escolhe justamente o porão do Pavilhão para o primeiro encontro amoroso com André. A velha porta

¹⁹⁵ As violações também podem ocorrer no jardim, no quarto, na sala, mas, sem dúvida, elas se dão com maior intensidade no porão do Pavilhão.

fechada não impõe resistência (sendo também violada). Nina empurra e a vê ceder facilmente. Depois de percorrer com alguma dificuldade o interior obscuro, ela tem ali o encontro, supostamente, incestuoso com André. O resumo de alguns eventos aponta para a importância desses dois lugares no desenvolvimento do relato. No entanto, esses espaços não aparecem na imagem inicial, ficam como segredo. Assim como em segredo permanecem seus conteúdos.

De uma perspectiva visual, a planta introduz uma espécie de excedente do texto, que gera no leitor uma espera. Um saber anunciado. Onde ou como ela irá integrar a narrativa? Todo detalhe do desenho está sobredeterminado pela figura da casa. Ou melhor, dessa *quase* casa. Algo que ainda não foi construído, mas já se arruinara. Esse *quase* torna visível o significado de moradia, importante demarcador do espaço literário. Ao apresentar apenas uma possibilidade de morada, o organizador não estaria sugerindo que nós, leitores, reencontrássemos partes dessa morada espalhadas pelo texto?

Assim como no desenho, ironicamente, estamos diante de um *quase* romance denominado crônica, constituído apenas de fragmentos, aparentemente não literários. Paradoxalmente, uma história cujo tempo não está, deliberadamente, determinado. Talvez para evitar uma suposta confusão entre as camadas temporais, as datas aparecem parcialmente apagadas, tal como se vê no início da narrativa “18 de ...de 19...” (CARDOSO, 2013, p. 19).

Além disso, dentro de um mesmo fragmento pode haver trechos escritos em diferentes épocas, demarcados entre parênteses, escritos em itálico, precedidos por alguma explicação, semelhante a: texto escrito à margem com letra diferente. Um bom exemplo encontra-se no final do capítulo trinta e oito, intitulado “Diário de André VII”: “Tantos anos passados, e eu ainda não a esqueci [Nina]. [...] E agora que este pobre caderno [diário] veio novamente ter às minhas mãos [não sabemos como], entre outros restos dessa casa que não existe mais, digo a mim mesmo que realmente não há grande diferença entre aquele que fui e o que sou hoje.” (CARDOSO, 2013, p. 377).

Em vistas desses procedimentos que podem ser sintetizados na ideia de escavação e montagem, dentro dos domínios da ficção, a imagem do início do livro também não poderia ter origem na ação do organizador? Quem a desenhou nos limites do texto? Não seria absurdo, portanto, pensar que esse indivíduo, por curiosidade, ou na intenção de imprimir um falso toque de realismo ao romance, criasse uma planta que representasse a antiga propriedade dos Meneses, a qual, como ressalta André, na segunda página do livro, já “não existia mais”. Por isso mesmo, não poderia ser reproduzida fidedignamente? Tudo é semanticamente instável, tanto no texto quanto na imagem. Enquanto a planta denuncia um tempo anterior à construção, o jardim, o canteiro de violetas, o Pavilhão, as estátuas quebradas parecem pertencer a tempos

distintos. Há nisso uma instabilidade figurativa que se reflete no texto. O desenho que evoca a noção de profundidade, do ponto de vista da perspectiva, não tem o mesmo rigor com a parte principal (planta da casa).

Em (1957), aparece um fragmento bastante sugestivo, do ponto de vista espacial, sobre o processo de escrita de *Crônica da casa assassinada*. Interessante notar como o autor estrutura o trecho, pois toda a ideia exposta gira em torno de uma pergunta sem resposta clara e, essencialmente, de um verbo que indica estar submetido pelo olhar “fascinado”:

(Pesquisas, buscas arqueológicas, cidades desenterradas da areia — por que é que isso tanto me fascina? Se somos a exata imagem do mundo, por que não supor em nosso íntimo, no grau de nossa inteligência e nossa sensibilidade, uma superposição de datas, de memórias idas e esvaídas, de seres que já fomos, e de que só temos consciência pelos restos que vêm à tona, ou que surgem trazidos pelas escavadeiras da nossa curiosidade) (CARDOSO, 2013, p. 429).

Mais que uma simples declaração, o excerto pode apontar também para um procedimento singular de escrita. Dessa busca por “restos arqueológicos, superposição de datas, de memórias idas e esvaídas” que vemos em *Crônica da casa assassinada*. Considerando o que foi apresentado até aqui, a imagem de um escritor “fascinado” por “buscas arqueológicas”¹⁹⁶ só reforça a hipótese de que haveria alguns procedimentos descolados do campo da arquitetura e da arqueologia para o do texto literário. Nessa mesma linha, importa destacar a ideia de “sobreposição de datas”, recurso amplamente usado no romance.

Se pensada como um simulacro, haveria uma justificativa para os desvios que se encontram espalhados pelo texto, pois a planta que vemos no início do livro não seria a reprodução do projeto original, tampouco o desenho feito por alguém que viveu na casa, que a tivesse conhecido. Logo, não estaríamos nos domínios de uma imagem próxima, da arquitetura do casarão, mas apenas de um ardil do organizador (*imago*), que aparece como uma espécie de *sombra de algo morto*, ou seja, de um traçado que ora corresponde, ora não corresponde à letra.

¹⁹⁶ Esse procedimento já era conhecido de Cardoso, quando estava preparando o livro *Apocalipse*, manuscrito incompleto datado de 1951, época em que começa a pensar e a escrever *Crônica da casa assassinada*, ele relata em seus *Diários* o seguinte: “Através da cidade, o mito de um país agonizante. Nessas lutas sem tréguas, a descrição de sentimentos envenenados que corroem o espírito desse país, que o torna inerte e sem viço para o futuro. Bem sei como será difícil levar avante semelhante plano. Mas quero que a cidade ressuscite e se levante claudicante de suas ruínas, enquanto o sino faz rolar através das encostas suas primeiras badaladas desde que o esquecimento amortalhou aquelas ruas. Nas lágrimas dos ressuscitados, imagino ver não o emblema de uma vitória, mas de uma esperança, que é como um vento saudável e novo sobre as terras requeimadas....” (CARDOSO, 2013, p. 334-335, grifo nosso). Nota-se que a ideia de ressurreição, atrelada à ruína do espaço, estava no cerne do romance. Muito da qual Cardoso irá retomar em *Crônica da casa assassinada* com a noção de ressurreição e de uma casa em ruínas que ressurge por meio da imagem de uma planta.

Assim, muito mais fecundo para a análise literária que se deter apenas no desenho inicial, seriam as possibilidades interpretativas, as quais se escondem na relação dessas múltiplas figurações. Nessa perspectiva, enquanto no desenho estamos no nível do traço; no texto, passamos para os domínios da letra. Importante lembrar que tanto um quanto outro são construções ficcionais, ambos pertencem ao universo da fantasia. Isso não nos impede de encontrarmos, entre eles, determinadas simetrias e assimetrias. O espaço (imagem) que, de início, mostra-se como algo, aparentemente, simples, com o transcorrer da leitura, vai se convertendo em algo mais amplo e complexo. É nesse jogo entre imagem e palavra que podemos encontrar interessantes combinações.

23.1 Entre a planta e a casa de Lúcio Cardoso

“Nada mais me apetecia senão *vagar pelas salas e corredores*, tão tristes quanto *uma cena de que houvesse desertado o ator principal* – e todo o cansaço dos últimos dias apoderava-se do meu espírito, e a sensação do *vazio me dominava*.” (CARDOSO, 2013, p. 20, grifo nosso). Logo na segunda página do primeiro capítulo de *Crônica da casa assassinada*, discriminado “(Conclusão)”, o leitor mais atento irá perceber uma notória assimetria entre a planta baixa (imagem inicial) e a residência descrita por André. No processo de deambular sem destino pelo edifício, que mais parece um sistema imaginário de salas e corredores que se desdobram em uma complexa topografia interna, o personagem dá a dimensão labiríntica de um espaço que se estrutura, no texto, a partir, entre outras coisas, das ideias de substituição (do uno pelo múltiplo); de proliferação (corredores e salas – que permitem circunscrever o significante ausente, casa); da acumulação (objetos esvaziados de suas funções – espaços vazios). Quem sabe, estaríamos diante daquilo que Didi-Huberman chama de *rasgadura* da imagem:

[Uma primeira aproximação para renunciar ao esquematismo da história da arte: a *rasgadura*. Abrir a imagem, abrir a lógica] Abrir? Portanto, romper alguma coisa. Pelo menos fazer incisão, rasgar. Do que se trata exatamente? De *debater-se* nas malhas que todo conhecimento impõe e de buscar dar ao gesto mesmo desse debate – gesto em seu fundo doloroso, sem fim – uma espécie de valor intempestivo, ou melhor, incisivo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 185, grifo do autor).

Na leitura desse primeiro fragmento se instaura uma diferença perturbadora entre o traço e a letra. Dentro da lógica apontada por Didi-Huberman, talvez pudéssemos dizer que há uma “*rasgadura*” da imagem. Esse gesto simbólico de abrir a imagem como uma rede de possibilidades semânticas. Quem deseja ver, deve encontrar alguma possibilidade de ruptura

flutuantes e desconfortáveis, assevera o historiador da arte. Rasgar a primeira imagem pode representar desfazer sua geometria organizada, para encontrar nela o absurdo das “salas e corredores labirínticos”, dos quais fala André. A relação da primeira forma com o olho corresponde a um modo de fechamento, fundamentado na ideia de unidade. A leitura não explica nem a iconografia, nem mesmo o aspecto figurativo, mas estabelece questionamentos. Seria preciso, então, rasgar, desfazer a unidade da planta para apreendê-la de outras maneiras? Nesse caso, a ruptura dependeria não do espaço, mas do tempo, pois as imagens que escavam o visível aparecem no decorrer da leitura. Sendo assim, poderíamos dizer que o traço estaria pautado em um modo de deformação pela letra?

A esse edifício, que parece se configurar nos domínios da fantasia, André retornaria outras vezes. Sempre que isso ocorre, algum novo detalhe é agregado à topografia interna da enigmática construção. Para tanto, ele se vale dos mesmos expedientes: a substituição, a proliferação e variação, criando com isso novos arranjos no plano do enunciado. Assim, não surpreende que, também no imaginário do personagem, esse ambiente descrito como “corredores da alma¹⁹⁷”, configure-se similar ao espaço literário. Quando isso ocorre, André, mais de uma vez, parece se perder nessa espécie de emaranhado de salas, corredores e quartos por onde vaga desesperado à procura de Nina.

Localizado em um tempo anterior ao da morte da amada, mas em um ponto posterior no romance (“Diário de André VI”), na segunda vez que o tema aparece em seu discurso, o jovem Meneses repetirá novamente o roteiro incerto de vagar por esse espaço absurdo. Isso ocorre, quando ele sai à procura de Nina pela casa. Depois de ter se trancado em seu quarto, por se sentir ofendido ao ser chamado de criança pela sua amada, ele em vão tenta sair ao seu encontro. A descrição, de início, segue um arranjo semelhante ao da primeira: “[...] abandonei o quarto e comecei a vagar, na esperança de encontrá-la.” (CARDOSO, 2013, p. 350).

Novamente a ideia de vagar reaparece como uma constante na fala de André, mas se nota um pequeno deslocamento semântico, pois, em vez de estar perdido (por causa da morte, em uma casa vazia), há aqui uma procura (em razão da vida, casa ocupada). Contudo, a assimetria se estabelece a partir da proliferação do espaço. Estranhamente, em uma casa que tivesse um único corredor, uma única sala com apenas alguns quartos, ocupados por seus respectivos donos (e provavelmente trancados), facilmente se encontraria a pessoa que se

¹⁹⁷ No primeiro parágrafo que abre o romance, a palavra aparece com um sentido voltado ao interior do indivíduo e não da casa (CARDOSO, 2003, p. 19). Isso poderia apontar para um cruzamento entre o planto exterior (corredores da casa) e interior do próprio personagem (corredores da alma) que se embrincam a partir do sentimento de vazio.

procurava. Cada lugar teria sua função determinada. Seguindo o desenho da planta, ou Nina estaria na sala, na varanda, na cozinha, ou em algum dos cubículos, tal como ocorre por casualidade a Valdo, ao encontrá-la chorando em um desses pequenos cômodos, localizado ao lado de seu quarto. Nesse ponto, temos na nítida impressão de que pai e filho circulam por duas casas diferentes. Enquanto Valdo se aproxima do traço; André se encaminha para a letra.

Ao descrever o encontro, Valdo diz: “Passava pelo corredor, quando ouvi um ruído, pouco distinto no princípio, mas que lembrava o esforço de uma pessoa movimentando-se entre móveis, num ambiente apertado.” Um pouco adiante, ele descreve o lugar: “Devo explicar de início que essa porta era a de uma pequena câmara contígua ao meu quarto de dormir, e que sempre estivera mais ou menos abandonada”. Assim que a abre, pois estava apenas encostada, Valdo distingue um vulto, logo reconhece se tratar de Nina, pela voz. Então pensa consigo mesmo: “Juro que, se desde o instante inicial eu soubesse que se tratava dela, jamais teria entrado.” (CARDOSO, 2013, p. 361). A casa descrita aqui, diferente do que ocorre com André, aproxima-se em muitos aspectos da imagem tal qual aparece no desenho. Assim, embora morando no mesmo espaço, a residência se mostra distinta para cada um dos personagens. Vale lembrar ao mesmo tempo.

Nesse sentido, o verbo “vagar”, que implica, entre outros, o significado de um andar errante, adequa-se mais acertadamente ao edifício fantástico criado por André e não ao que, em determinados momentos, corresponde aparentemente à planta. No caso do jovem Meneses, é como se ele se perdesse pelos corredores e salas daquilo que lhe é mais íntimo: a casa e seu imaginário. Um pouco mais à frente, ainda no mesmo capítulo, André faz uma importante reflexão sobre sua relação com a casa:

A casa, mergulhada em sua quietude habitual, não me revelava e nem me proporcionava coisa alguma. Como aqueles aposentos, aqueles corredores, aquelas salas me pareciam enormes e sem utilidade. Deus! o que os homens inventam. Todas aquelas paredes me pareciam suadas de um hábito e de uma continuidade de vida que eu ignorava qual fosse. Fui até a varanda, estirei-me na rede, balancei-me um pouco, olhando o céu repleto de estrelas. (CARDOSO, 2013, p. 350-351).

Há aqui um outro deslizamento de sentido importante que torna a repetição do tema um eficiente procedimento textual: repetir, variar e acrescentar. A ideia de substituição do uno para o múltiplo (*rasgadura*) é mantida: “Como aqueles aposentos, aqueles corredores, aquelas salas me pareciam enormes e sem utilidade”, mas o foco do excerto se desloca para a os binômios morador/morada e vida/morte, que atuam como pares opostos que se complementam. A ideia recai mais precisamente sobre a constante da acumulação (espaços vazios sem utilidade).

A letra não se subordina ao traço. As linhas geométricas tão bem organizadas, não resistem ao gesto da escrita que as dilata e reconduz o olhar do leitor a sentidos ocultos. Há na palavra uma capacidade de abrir não apenas a imagem, mas especialmente o pensamento, aquilo que o desenho mascara, o texto exige outras demandas de interpretação, um direito de se olhar de volta a partir de dentro e não de fora da casa. De questionar sua inutilidade. Mas, de repente, sem que esperamos, André parece transitar para o fora: “ir até a varanda e deitar-se na rede”. Movimento, sem dúvida paradoxal, para quem, na frase anterior, não sabia a finalidade das coisas.

Embora haja uma operação privilegiada do imaginário, quem sabe falte ao personagem, enquanto vaga pela casa, a compreensão de que o silêncio revela uma presença da morte e da morada como um monumento funerário. Diferente de Clara de *Dias perdidos*, por exemplo, ele não percebe, que o espaço silencioso poderia ser comparado a um sepulcro, passando a ver nele uma “continuidade de vida” e não um signo da morte, consciência que viria, talvez, a se manifestar em um futuro próximo com o desaparecimento de Nina.

O vazio silencioso da casa, de modo particular, aponta para a morte da amada, a quem procura e não encontra, e para o futuro trágico do edifício e da família. Uma metáfora sonora e espacial que simboliza a ideia de finitude dos personagens e a ausência da palavra. Silêncios e vazios dos quais André em breve tomará consciência, pois quem morre emudece. Nesse caso, necessita que outro o salve do esquecimento, tal como ele o fará ao escrever um caderno sobre Nina. Já ensaiando em suas lembranças. Enquanto balançava-se na rede “procurava rememorar, com infinita cautela, para que não se alterassem ou não se poluíssem com parcelas engendradas pela fantasia, detalhes que nela me encantavam” (CARDOSO, 2013, p. 351).

Ao darmos continuidade à análise, percebemos que não apenas nos fragmentos dos diários de André, mas também nos textos de outros personagens, existem certos sentidos complementares em relação à planta. Um bom exemplo encontra-se nas confissões de Ana. Quando Valdo percebe que a doença de Nina avança impetuosamente e que ela pode morrer, ele parte para o Rio de Janeiro em busca de um médico especialista. Ao voltar, traz consigo um jovem e com ele a esperança de cura da esposa. Mas para sua aflição, assim que chega, o clínico faz um breve diagnóstico e conclui que o caso é irreversível “não há mais nada a fazer [...] Esta mulher está agonizando.” (CARDOSO, 2013, p. 447).

Contudo, o médico se prontifica a permanecer na Chácara para acompanhar todo o desfecho, pois a moribunda pode precisar de assistência para suportar a dolorosa agonia. Com isso, surge a necessidade de acomodá-lo em um quarto de hóspedes. Nesse momento, Ana relata o seguinte: “Com o auxílio de Betty instalei o médico num dos quartos do fundo, entre a cozinha

e o quarto de Timóteo.” (CARDOSO, 2013, p. 449). Essa simples abertura contesta o tom de certeza que a imagem geometrizada tenta imprimir. O desenho onde tudo parece decifrável aponta, de repente, para a constante da incerteza. No lugar onde, arquitetonicamente, não caberia nenhum cômodo (modelo fechado) abre-se uma brecha que recusa o tom categórico do objeto.

Para tornar o espaço mais complexo, as mesmas personagens que, em determinado momento, descrevem a casa de acordo com a planta, agora parecem seguir um caminho similar ao de André. Ainda que Ana aparentemente seja fiel ao traço, ela o desarticula ao acrescentar novos locais onde não haveria possibilidade lógica de colocá-los. Compartilhando com Betty, elas agregam novos cômodos ao velho edifício, os quais não encontramos no desenho, procedimento que cria uma certa confusão no leitor. Mais intrigante se torna a fala de Ana, quando atentamos para uma nuance: ela diz haver “quartos” e não “quarto”, ou seja, existiriam mais espaços de hospedagem além daquele ocupado pelo médico. A pergunta que fica ao leitor é onde? Aqui somente as palavras, cujo uso em particular, consiste em abrir brechas, em afirmar assimetrias, não são eficazes no sentido de apaziguar, resolver, ou seja, dissolver as indagações. O trabalho da letra consiste em abrir a imagem, assemelhando-se a um processo de reabertura da antiga casa dos Meneses.

Ao incorporar o múltiplo ao uno do discurso, o organizador reforça a ideia de que estaríamos diante de um espaço complexo. A construção, talvez, surja dessa intrincada montagem do traço que se abre em função das descrições do texto. Se, no plano semântico, nos perdemos, algo semelhante ao que se passa com André, por não conseguirmos imaginar esse edifício em sua nova figuratividade, no nível textual ele pode ser encontrado facilmente pela marca do plural nos substantivos que designam as partes da casa: sala(s), corredor(es), quarto(s). Portanto, se há uma abertura radical no plano arquitetônico, ela aparece denunciada no plano da enunciação.

Se retornamos à personagem Ana, é possível citar outro exemplo expressivo de suas confissões. Ao tratar das aventuras de Timóteo e de “suas extravagâncias”, ela relata que ouvia o eco dos risos e das conversas do caçula na companhia de amigos que chegava até seu quarto, localizado no fim do corredor, “ainda o vi algumas vezes, quando chegava da cidade com amigos. Até meu quarto, situado no fim do corredor¹⁹⁸, chegava o eco dos risos e das conversas

¹⁹⁸ Para considerar que o quarto de Demétrio e Ana ficava no fim do corredor, eles teriam de estar habituados a entrar pela cozinha e não pela sala. Algo que não se confirma ao longo da leitura do romance. Ana narra apenas uma ou duas cenas em que vai até os fundos da casa: uma para levar as roupas de cama de Nina até o tanque; outra quando vai preparar um chá de ervas na cozinha. Além disso, a ideia de estar no último quarto é reforçada pelas

que o bando mantinha no jardim.” (CARDOSO, 2013, p. 110). Contudo, se observarmos o desenho, o quarto de Ana e Demétrio fica justamente do lado oposto, ou seja, no início do corredor, na parte mais alta e mais nobre da construção em declive. Quem vai se autoexilar no final do corredor, ao lado da cozinha, na área menos nobre da casa, é justamente o personagem de quem a narradora está falando: Timóteo. Nesse sentido, a figura que, de início era apreendida de um único golpe de vista, após a leitura, é dilacerada e desordenada com os novos enxertos. No entanto, esse procedimento pautado na agregação de novos espaços dota a planta de um volume que ela antes não tinha. Ao se referir à forma visual do atlas, perturbadora do saber, Didi-Huberman (2013, p. 12), faz a seguinte reflexão, que talvez se aproxime do problema que encontramos em *Crônica da casa assassinada*: “Contra toda a pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda a pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda montagem” Interessa-nos, sobretudo, pensar na ideia de uma imagem impura, já que não estamos tratando de uma obra de

FIGURA VII Tomb of Lazarus, *The illustrated Bible*, p. 370, 2012

arte, um desenho lacunar, que possibilita introduzir o múltiplo e o híbrido (traço/letra) característica da montagem. Desse modo, a planta, tal como se mostrará a epígrafe e o título, podem ser consideradas partes constitutivas do texto. Há uma intencionalidade na escolha, na composição e na distribuição desses elementos. Quem sabe, um dos trabalhos do leitor crítico não seja encontrar neles possíveis problematizações com relação ao restante do romance?

26. Os espaços da ressurreição: sala, quarto, porão e texto

“Jesus disse: tirai a pedra: Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque já está aí há quatro dias. Disse-lhe Jesus: Não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus?” (SÃO JOÃO, XI, 39-40). Da passagem do *Evangelho* que relata a enfermidade, a morte, a ressurreição de Lázaro e a posterior comemoração, Cardoso reproduz apenas um pequeno fragmento como epígrafe. Em vista disso, poderíamos perguntar: por que o trecho escolhido é suspenso justamente num ponto de interrogação? Momento em que Cristo questiona Marta sobre sua fé? Da continuidade do

cenar em que Timóteo diz ser vizinho de Nina, quando ela está casada com Valdo. Nesse ponto, Cardoso cria uma verdadeira desordem entre as duas casas, os quartos e seus habitantes.

discurso (resposta da irmã do morto) dependeria o milagre da ressurreição. Mas o organizador nos oferece apenas a pergunta.

Nesse caso, não se trata simplesmente de uma interrupção feita no relato *Segundo São João*, mas de uma fala e de um sentido que ficam interrompidos. Algo freia e nega a ressurreição. Após a interrogação, apenas o abismo e o silêncio da página em branco. Não haveria nesse gesto, tanto no corte abrupto do texto bíblico quanto no impedimento de Jesus ressuscitar o defunto, um ato de violência e de violação?

Ao emudecer Marta e Jesus, o organizador nos apresenta um Lázaro morto, que cheira mal e permanece no fundo de sua sepultura, impossibilitado de voltar à vida, pois a palavra responsável por lhe restituir o corpo perdido não foi pronunciada. O ponto de interrogação que encerra o sintagma, semanticamente, impede que o defunto ressuscite. Coincidem, supostamente, a ação do organizador (corte), o silêncio instaurado pela interrogação sem resposta e o sentido decorrente: ausência do milagre.

No *Novo testamento*, os versículos que tratam especificamente do lugar do sepultamento de Lázaro, ainda que existam algumas variações características do trabalho de tradução, informam que Jesus apenas se aproximou, mas não entrou na tumba do amigo morto (descrita como uma gruta ou uma caverna com uma pedra em cima)¹⁹⁹. Mesmo com as mãos e os pés atados por faixas e o rosto encoberto por um lenço, segundo o relato bíblico, apenas depois de sair das profundezas, onde jazia há quatro dias, o *ex-defunto* teria sido desatado. Assim, mantinha-se a aura de segredo que caracterizava o túmulo como algo sagrado, que deveria permanecer sob a marca da inviolabilidade.

Se lermos todos os versículos que o *Evangelho Segundo São João* dedica ao episódio, notamos mais claramente uma divisão entre esses dois espaços: o superior e o inferior. Do lado de fora (em cima), estavam o Messias, as irmãs do defunto e uma pequena multidão; enquanto na parte de dentro (no fundo), o corpo de Lázaro se encontraria depositado há vários dias. Provavelmente, acompanhado dos restos mortais de outros familiares, já que, conforme a descrição bíblica, tratava-se de um sepulcro em forma de gruta subterrânea, onde era comum, segundo textos históricos, serem sepultadas várias pessoas (Figura VII).

Talvez, para que ninguém duvidasse da autenticidade do milagre, ou por respeito ao espaço dos mortos, Cristo pede apenas que “tirem a pedra que obstruía a entrada para que Lázaro pudesse sair. Então, levantou os olhos para o céu, perante os presentes, e bradou “em alta voz: Lázaro, sai para fora. E no mesmo instante saiu o que estivera morto, ligados os pés e

¹⁹⁹ Não é incomum encontrar frases como “Tirai a pedra” ou “Tirai a campa”, “Tirem a pedra”.

mãos com as ataduras, e o seu rosto estava envolto num lenço. Disse Jesus aos circunstantes: Desatai-o e deixai-o ir.” (SÃO JOÃO, XI, 43-44)²⁰⁰.

Há, sem dúvida, nesse acontecimento um poder atribuído à palavra que lembra a própria criação do homem, segundo o *Gêneses*, o verbo capaz de dar a vida. No caso de Lázaro, o verbo reverte à carne corrompida, dando-lhe vida novamente. Tal aspecto se mostra relevante para pensar *Crônica da casa assassinada*, pois, no texto, parece haver uma inversão de perspectiva. Destituída de seu poder miraculoso, a palavra literária não ressuscita, pode apenas apontar para a morte, ou indiciar o vazio deixado por ela.

Ainda assim, a letra trabalha no sentido de denunciar a ausência do que nomeia, de se aproximar do passado perdido, pois este seria um dos poucos meios de que o homem dispõe para resistir ao completo desaparecimento. Desse modo, a pergunta feita na epígrafe, não deixa

FIGURA VIII, Lazzaro di Bethania – Risurrezione di L. Particolare di un afresco del cimintio di Domitilla (2ª metà sec. IV) Roma – (da Wlpert, Pitture, tav.

de se encaminhar também ao leitor e aos próprios narradores, a qual receberá, ao contrário do que ocorre com Marta, uma resposta negativa. Reiterada de modos variados ao longo dos capítulos, veremos que: *não existe milagre nem ressurreição para ninguém*. Com isso, instaura-se não apenas uma inversão semântica, mas, sobretudo, uma violação das *Sagradas Escrituras*.

No relato bíblico, do ponto de vista do espaço, aspecto sobre o qual nosso interesse recai, ninguém entra no sepulcro, todos aguardam do lado de fora

diante da abertura sem avançar o limiar que separa o exterior do interior. Há um segredo que permanece preservado. Ainda que estivesse todo atado, Lázaro deixa seu nicho, provavelmente com dificuldade, sobe as estreitas escadarias (Figura VIII), até atingir a saída que ficava mais no alto. Ninguém ousa entrar no espaço ameaçador dos mortos, pois, se há vida em Lázaro, ele precisa demonstrá-la, abandonar os subterrâneos em direção à luz, onde os vivos estão reunidos à sua espera: *crer para ver* (Marta) ou *ver para crer* (grupo de curiosos).

Em termos espaciais, importante realçar aqui o deslocamento do território dos mortos (espaço inferior) em direção ao domínio dos vivos (espaço superior), movimento vertical que, em termos figurados, remete à ascensão ou ao triunfo da vida (alto) sobre a morte (baixo). Enquanto Lázaro, segundo as *Escrituras*, executa um roteiro de ascensão, demonstrando que

²⁰⁰ Tradução do Padre Antônio Pereira de Figueiredo. 1972.

está dotado de vida, pois ressuscitou de alma e de corpo. Na dimensão contrária, os personagens de Cardoso, assim como a própria casa dos Meneses, caminham em direção à queda, à ruína e à morte.

Seria inútil tentar catalogar aqui, todas as reproduções que buscaram retratar Lázaro ressuscitado. Até porque, apesar das idiossincrasias, quase todas seguem uma mesma constante: são configuradas em conformidade com o texto bíblico. Como demonstra a Figura VIII, uma das primeiras a retratar o tema. Ao longo dos séculos, manteve-se uma espécie de veneração cega ao milagre de Lázaro, que saía das profundezas, deixando atrás de si apenas um espaço vazio e desconhecido. No fundo do sepulcro, longe dos olhos humanos, sua carne em estado de putrefação, de súbito, se recompunha em corpo com vida. Embora, ao longo dos séculos, multipliquem-se as representações imagéticas, todas elas podem ser aproximadas por um ponto comum: essa espécie de fidelidade à palavra escrita.

No entanto, até mesmo para as *Sagradas Escrituras*, sempre existem aqueles artistas que se predispõem a repensá-las e a transfigurá-las de outro modo. E, com isso, contestarem a versão dos fatos. Caravaggio foi um deles. Ainda no século XVII, o italiano pintou a *Ressurreição de Lázaro* questionando muito do que já tinha sido concebido até então, sua obra interrogava, sobretudo, o texto considerado sagrado. Para tanto, o artista parte de um simples, mas, ao mesmo tempo, audacioso, deslocamento no espaço. Em vez de manter a divisão estabelecida pelas *Sagradas Escrituras* (vivos do lado fora do sepulcro e mortos do lado de dentro), ele acomoda uma pequena multidão no interior da sepultura, diante da tumba onde Lázaro jazia. Com isso, Caravaggio viola tanto o local dos mortos quanto o texto sagrado. O

Ressurreição de Lázaro s/d Caravaggio
FIGURA IX

pintor atravessa o limiar que dividia os dois espaços, para encontrar, nas profundezas obscuras do sepulcro, uma nova figura e uma nova potência simbólica. No quadro, não vemos a imagem de um Lázaro renascido, mas àquele que ainda está morto, cujo corpo aparenta estar corrompido pela deterioração.

Para além de tirar a pedra que fechava a tumba do morto, Caravaggio coloca Cristo, acompanhado de um grupo de pessoas, dentro do local mais íntimo do ser humano: o espaço da decomposição de seu corpo. Não só anônimos estão ali. O próprio artista parece adentrar ao território proibido, violar o sepulcro para poder retratá-lo. Tudo que vemos perpassa pelo olho

do pintor que capturou antes a cena ou a imaginou. Diferente do que lemos no relato bíblico, aqui, tudo é da ordem interna e não externa, do profundo e não da superfície.

Mas algo soa muito diferente, não é Lázaro que se levanta e sai, ele é retirado por mãos desconhecidas. Nele não aparece nenhuma expressão de vida. Apesar de a mão de Cristo estar apontando para o defunto, vê-se apenas o intumescimento de um ser morto a ponto de se desfazer. Não seria esse um modo de afirmar, tal qual as personagens de Cardoso, em *Crônica da casa assassinada*, que não há ressurreição para nenhum corpo?

28.1 A ressurreição a partir da figura de Nina

A fim de que a figura de Lázaro venha a se tornar uma imagem literária significativa para a interpretação de certas cenas de *Crônica da casa assassinada*, seria preciso perceber nela não o triunfo da vida, mas talvez (como o faz Caravaggio) o seu contrário. Para tanto, poderíamos começar com uma pergunta simples: em quantos textos de Cardoso a morte aparece como uma temática recorrente? Somando *Crônica da casa assassinada* ao restante de sua obra, a conta pode ser grande.

Por isso, não admira que o Lázaro, apresentado na epígrafe, não seja aquele que volta à claridade solar do dia, mas sim o que permanece na obscuridade da sepultura: “Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque está aí há quatro dias.” Para nosso incômodo, diante da imagem de uma casa assassinada (título), em vez de nos dar a certeza da ressurreição, Cardoso instaura a perturbação violando o *Texto Sagrado*. A interrogação que finda a epígrafe se desdobra ao leitor em uma outra pergunta feita por André, ao iniciar o primeiro capítulo do romance: “Meu Deus, que é a morte?” Arditamente, o personagem evoca o nome de Deus, como uma entidade protetora, acompanhado do pronome possessivo “Meu”, indicador de uma certa intimidade. Esse apelo induz o leitor a crer que se trata de um indivíduo que está recorrendo às forças celestiais, num momento de aflição e desespero. Entretanto, o conteúdo que lemos, após a interrogação, desdiz tanto uma suposta crença (implícita na pergunta inicial) quanto um hipotético milagre convocado pelo texto da epígrafe. A tomar pelas descrições e pelos demais relatos de André, poderíamos ousar dizer que a pergunta não passa de uma ironia:

Até quando, longe de mim, já sob a terra que agasalhará seus restos mortais, terei de refazer neste mundo o caminho do seu ensinamento, da sua admirável lição de amor, encontrando nesta o aveludado de um beijo – ‘era assim que ela beijava’ – naquela um modo de sorrir, nesta outra o tombar de uma mecha rebelde dos cabelos – todas, todas essas inumeráveis mulheres que cada um encontra ao longo da vida, e que me auxiliarão a recompor, na dor e na saudade, essa imagem única que havia perdido para sempre? Que é meu Deus o para sempre – o eco duro e pomposo dessa expressão ecoando através dos despovoados corredores da alma – o para sempre que

na verdade nada significa, e nem mesmo é um átimo visível no instante em que o supomos, e no entanto é nosso único bem, porque a única coisa definitiva no parco vocabulário de nossas possibilidades terrenas... (CARDOSO, 2013, p. 19, grifo nosso).

Sem mencionar uma única vez a palavra ressurreição, o início do romance pode ser entendido como uma primeira resposta à interrogação sugerida na epígrafe. André, claramente, assegura que ela não existe. Argumento que será complementado pelos demais fragmentos do seu *Diário* e pelos textos de outros personagens-narradores. Interessante notar que, aparentemente, o trecho se apoiaria no discurso bíblico, mas só aparentemente, pois há um desvio que se configura a partir da ideia de rebaixamento do divino para o humano (morte seguida de desaparecimento do corpo). Tudo aqui está pautado pela ideia de carne que apodrece e não de espírito que se eleva. A oração subordinada que encerra a epígrafe com um ponto de interrogação, não se dirige apenas ao leitor, mas também aos personagens que responderão ao longo da narrativa de modo negativo à pergunta feita por Cristo. Nenhum deles parece “crer” para poder “ver a glória de Deus”. Nem mesmo Padre Justino.

O que retorna, inúmeras vezes ao longo do romance, não é o ressuscitado (apagado do texto), mas a imagem perturbadora da carne em putrefação, do corpo deteriorado ou desfeito, imagem esta impregnada na casa que se arruína. Desse modo a subordinação adverbial condicional – ‘*Se tu creres, verás...*’, colocada como pergunta, é negada ao longo do livro repetidas vezes, pois vale lembrar que a repetição, em Cardoso, é um eficiente procedimento de escrita. A frase que, inicialmente, demarca uma condição sintática, semanticamente designa uma condição de fé. Se a crença é negada, restaria perguntar o que resta depois da ruína? Esta é uma das questões que movem o texto.

Em vista da impossibilidade de recuperar o corpo perdido, André passa a “refazer a lição de amor”, não do espírito, mas da carne. Interessante notar que, se, por um lado, a casa ganha status antropomórficos, nesse ponto, por parte de André, há uma desumanização da figura feminina, em função da desagregação de seus corpos. Não se trata mais de seres, mas de objetos fragmentados que juntos comporiam a imagem distante: “longe de mim”. Nota-se que ele busca incessantemente por detalhes na tentativa de preencher um perpétuo vazio: “o beijo aveludado” de uma; “um modo de sorrir” de outra; “o tombar de uma mecha de cabelo” de uma terceira e, assim, sucessivamente.

A imagem do corpo fragmentado no começo (e no final²⁰¹) da narrativa não deixa de anunciar, de forma figurada, a própria composição do romance que lemos. Embora negue, do

²⁰¹ Relato de Valdo sobre a figura de Timóteo.

ponto de vista cristão, a possibilidade de ressurreição: aquilo que está morto “a terra agasalha”, André apresenta dois outros modos de se reaproximar do corpo desaparecido: primeiramente pela *multiplicação* das relações eróticas (no sentido da excitação por Nina); segundo pela *contenção* do registro escrito de seu diário, encontrando para isso um conteúdo e uma forma específica.

Para tanto, ele faz questão de demarcar que sua escolha circunscreve-se puramente aos domínios do baixo, do perecível, do carnal. Nesse caso, na função de narrador, astuciosamente, ele encontra um modo de substituir, no plano da escrita, o tempo eterno, pelo mortal: a partir do uso reiterado da expressão adverbial “para sempre”. Dessa maneira, sua dificuldade, inicialmente, que parecia apenas da ordem da crença também se desloca para o campo da escrita. Abandono do divino em função do humano.

Numa busca de encontrar uma forma capaz de representar algo que se perdeu: diante de coisas irrepresentáveis como a morte e o tempo, restaria a ele apenas a materialidade da letra, ressaltado na frase: “a única coisa definitiva no parco vocabulário de nossas possibilidades terrenas...”. Com isso, ele não estaria respondendo negativamente, ainda que de modo enviesado, à pergunta proposta na epígrafe?

Em razão desse cenário desalentador, o tema da ressurreição retornará ao texto não como um ato de fé e esperança, mas sim como um engodo. Ainda no primeiro capítulo, André voltaria a tratar do renascido, sob a forma de recordação. Temporalmente, o evento narrado se localizaria pouco antes da morte de Nina, quando ela já se encontrava na cama por causa do câncer. Desesperada, ela o interroga: “Você acredita que haja milagre, André? Acredita que haja ressurreição? [...] Não. Respondi, e eu próprio me assustei com a calma da minha voz. O milagre não existe. E não há ressurreição para ninguém, Nina.” Após essa impactante resposta, pois temos que considerar que André diz isso a um ser amado que está no leito de morte, cria-se uma atmosfera peculiar no quarto:

O silêncio que sucedeu a essas palavras foi tão grande que senti como se houvesse baixado sobre nós um inesperado crepúsculo. Em seus lugares, frios, os objetos perdiam sua última luminosidade, e convertiam-se em quietas formas de ferro. Quando ela voltou a falar, foi como se sua voz subisse do fundo de um poço:
Iremos para longe, André. Como me faz mal esta cidade, esta casa. E há outros lugares, juro como há outros lugares, onde poderemos ainda viver e ser felizes. (CARDOSO, 2013, p. 32).

Já sabemos que o silêncio em Cardoso funciona como índice de morte, sobretudo, ao vir acompanhado de uma potente imagem crepuscular, que, por si só, já evocaria sentidos relacionados ao declínio, à decadência, à escuridão da noite, portanto, ao funesto. Soma-se a

isso a frieza do ambiente como metonímia lúgubre que se sobrepõe à vida, à claridade, ao calor da carne que pulsa. No quarto da moribunda, os objetos se tornam mais gélidos ainda por sua consistência férrea e inanimada. No espaço encerrado e escuro, tudo parece evocar a presença da morte. No lugar fechado, vai se formando uma atmosfera densa impregnada do odor dos remédios e da exalação dos miasmas da doente. Nesse caso, o olfato e a visão representam a gravidade da agonia pela qual a enferma passa em seu leito, de onde não se desligará até a morte. Aliás, cabe lembrar que ela morre grudada aos seus próprios lençóis, evocando a imagem do Lázaro, não daquele que volta à vida, mas do que fica no fundo do sepulcro, que tem mau cheiro. Ao se recordar do leito dos doentes, Barthes (2013, p. 222) observa o seguinte, de certo modo, a cama funciona como “prótese do corpo, como um quinto membro, o membro, o órgão do corpo em repouso.” Situação muito similar ao que ocorre com a Nina, após adoecer, ela fica presa ao leito e ao quarto e só sai dali para o velório, ligada aos lençóis em que estava deitada²⁰².

A agonia da personagem se torna mais evidente se atentamos para as observações feitas por André ao longo do capítulo. Uma das mais representativas é quando ele percebe que as frases ditas por ela estão carregadas daquilo que de mais íntimo passou a habitá-la: a doença. Para o personagem, quando ela falava, independente do assunto, suas palavras vinham carregadas de um presságio sombrio: “E eu não podia dizer que noite já adivinhava chegando sobre a paisagem que a compunha, que odor de mofo e de sepultura já sentia crescendo de suas palavras.” (CARDOSO, 2013, p. 28).

Há aqui uma espécie de contaminação do espaço pelas emanções do corpo: voz, odores, fluidos, mofo, compunham uma paisagem sombria entrelaçando o dentro e o fora. Na fantasia da personagem, entretanto, parece se configurar o inverso, não seria o corpo doente que contamina o espaço, mas o contrário. Para ela, a mudança de lugar resolveria tudo: “Como me faz mal esta cidade, esta casa”. No entanto, pelo relato de André descobrimos que existe uma espécie de “máquina desconhecida, trabalhando não [se sabe] que tecelagem escura e mortal” no mais íntimo de Nina (CARDOSO, 2013, p. 29). E isso transparece no seu modo de falar ofegante, na tentativa de mascarar a gravidade da doença, no escapismo do assunto. No entanto, se considerada a fala da personagem, não é de todo absurdo pensar no mal que determinados espaços podem causar. Especialmente os quartos dos moribundos em Cardoso, parecem transfigurar-se em locais de reclusão perpétua, onde se entra vivo para sair apenas depois morto.

²⁰² Ruth Silviano Brandão (1993, p. 248) ao se referir à cena “[...] fala-se, como já vimos, em ‘invólucro de pano’, ‘vulto branco’, ‘coisa anônima e indiferente’, que é justamente o corpo dessexualizado [...]”. Ainda que trate de uma perspectiva diferente da nossa, não deixa de ser interessante pensar nas imagens convocadas por ela para se referir ao corpo recoberto por lençóis.

Uma espécie de antecipação do enterramento derradeiro; onde os personagens vivem um tempo de agonia e a certeza da morte.

O segundo momento mais significativo dos diários de André, quando o tema reaparece associado ao nome de Nina, é quando o personagem questiona seu suposto pai sobre a possibilidade de renascimento. Pouco antes do féretro sair do casarão, quando a sala já se encontrava praticamente vazia (após o aparecimento de Timóteo), ambos se colocam um diante do outro, e, entre os dois, o caixão da defunta. Em uma espécie de disputa pelo corpo da morta. Nesse momento, Valdo demora a reconhecer aquele que seria seu filho: “Eu NUNCA o havia contemplado. Aquela revelação aturdiu-me, e me fez de repente, como uma esteira de fogo aberta em minha existência passada, compreender todo o rasto deixado pela figura absorvente de Nina” (CARDOSO, 2013, p. 518). Durante essa espécie de transe em que Valdo reconhece o quanto o rapaz havia mudado e o quanto ele próprio tinha amado Nina, André se aproxima e pergunta:

Escute — foi o que ele me disse, e sua voz não tinha nada de especial, antes se dirigia a mim como se fosse dizer a coisa mais banal desse mundo —, escute: até agora, até este instante, nada ouvi de sua boca que valesse a pena, ou que me ajudasse no mínimo que fosse. Muitas vezes, vendo-o indaguei comigo mesmo que espécie de matéria oca compunha seu pensamento. No entanto, está vendo aí — e apontou-me o caixão —, está vendo, como se acha ela deitada aí. Antes de morrer, perguntou-me se a ressurreição existia. Perguntou-me não uma, mas várias vezes, como se esta ideia muito a atormentasse. Fui positivo, e disse que não havia ressurreição, nem para ela nem para ninguém. É que, para mim, o Cristo não ressuscitou dentre os mortos. Não acredito que Ele tenha aparecido na estrada de Emaús. Mas agora — e apontou o caixão de novo — tenho um tal horror de que assim seja, e de que cheire mal deste modo, que não posso deixar de perguntar por minha vez: a ressurreição existe?

Calou-se um minuto, as mãos apoiadas à borda do caixão. Depois, mais rápido, um tanto ofegante, continuou:

Diga-me, o senhor que me gerou, e que deve me ensinar aquilo que não aprendi. Não é meu pai? Não me deve atenção e cuidado? Então responda: a ressurreição existe? Ressuscitamos algum dia, nalguma parte?

A estranheza daquelas palavras, pronunciadas por alguém que antes mal falava comigo, deu-me uma espécie de choque, e minha língua permaneceu como paralisada. [...] Acreditava em muitas coisas, no bem acima de tudo, na vitória das forças morais, na necessidade da religião, em tudo enfim o que neste mundo era considerado certo. Acreditava até mesmo no pecado, e no seu poder negativo. Mas não me era possível acreditar na ressurreição da carne. Mas como dizer isto àquele desesperado? (CARDOSO, 2013, p. 519)

Quando se desfaz a correspondência entre a materialidade do corpo e da palavra, a morte parece se converter no limite do desespero humano. A linguagem, diferente do que acontece no texto bíblico, não consegue trazer de volta à vida o objeto perdido que se deteriora, diante dos olhos do pai e do filho, não é apenas visual, mas também olfativo (a carne exala mau cheiro).

Todavia, se a palavra não restitui a vida, ela ao menos pode assinalar sua ausência²⁰³. Deslocado para o plano do conteúdo, o destino do corpo morto que se interpõe entre André e Valdo não é reaparecer, mas sim apodrecer. Se havia alguma dúvida no filho, ela é apagada pelo silêncio do pai, que não nomeia por, talvez, intuir que nomear, como assegura Blanchot, é declarar a morte do objeto. Valdo não encontra argumento suficientemente vigoroso para negar a imagem que se coloca diante dos dois, pois, infelizmente, não somos portadores dessa palavra que restitui a vida. Certamente, por isso, ela já se faz ausente desde a epígrafe. Nessa encruzilhada, como crer para convencer o filho de que um corpo já apodrecendo retornaria à vida? Essa questão emudece Valdo: qual palavra teria o poder de ressuscitar a carne em decomposição?

Nesse ponto, o texto literário viola (ou reverte) o estatuto religioso, ao negar a ressurreição e, de certa maneira, colocar a morte definitiva como protagonista da cena. Entre pai e filho, no centro da sala, o corpo de Nina enrolado em lençóis, à maneira do de Lázaro, exalando miasmas. Em consonância, o silêncio de Valdo denota uma recusa ao texto bíblico. Daí o mal-estar de André. Sua decepção tem a ver com a incapacidade do pai de pronunciar, inconsequentemente, alguma palavra. Se Valdo dissesse *sim* ao seu interlocutor, este provavelmente exigiria do suposto pai a comprovação (qual palavra seria capaz de restituir a vida a um morto?), coisa que Valdo não teria como fazer, porque ele mesmo não acreditava na ressurreição. Importa destacar que, o tempo todo no romance, está jogando com a noção de corpo (carne) e não de espírito.

Se o problema da ressurreição, para André, localiza-se essencialmente na incapacidade de recuperar a integridade da amada que ele vê se desfazendo, a imagem de Nina no caixão, acentua a certeza da perda, oferecendo a ele um retrato muito nítido do desaparecimento. O vazio deixado pela morte se converte em oco de significado, que, deslocado para o plano da linguagem, resulta na reiteração da expressão metafórica “para sempre”. Por

²⁰³ Conforme diria Blanchot, em *A parte do fogo* (1997, p. 311), ao tratar da linguagem literária, “Deus havia criado os seres, mas o homem teve de aniquilá-los. Foi então que ganharam sentido para ele, e ele criou, por sua vez, a partir dessa morte em que tinha desaparecido, só que em vez de seres e, como dizemos, existentes, só houve o ser, e o homem foi condenado a só poder se aproximar e viver das coisas pelo sentido que lhes dava”. Por isso, logo adiante (p. 315), Blanchot irá dizer o seguinte: “o que é fundamento da palavra e que a palavra exclui para falar, o abismo, o Lázaro do túmulo, e não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem mau cheiro, que é o Mal, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado.” Para o crítico, “a palavra é a vida que carrega a morte”. Aquilo que denominamos por substituição (significante no lugar do referente) indica sempre uma ausência, “um aniquilamento”. Nesse sentido, a linguagem não teria o poder de dar vida ao que nomeia, mas ao contrário, a ela pertenceria apenas o reino das coisas mortas. Quem sabe, por isso, a mudez de Valdo se justifica, pois responder ao filho seria contradizer os limites da palavra “no parco vocabulário de nossas possibilidades terrenas...”, para usar uma frase de André. A nossa linguagem, ao contrário de dar a vida, ao nomear determina, em certa medida, dá morte ao ser nomeado. Quando André escreve sobre Nina, ele a quer, mas é a morte e o vazio que a escrita indica. Essa é sua grande questão: como se aproximar daquilo que já desapareceu?

isso, ele, semelhante a Sílvio (de *Dias perdidos*), não suporta viver na casa vazia, sai em disparada deixando tudo para trás.

Possivelmente, seja uma sensação similar a expressada por André da qual Didi-Huberman fala em *O que vemos, o que nos olha* (2018, p. 37), quando discute, entre outras coisas, como nos comportamos diante de certas imagens funestas. Para ele, “o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda [da vida] posto aqui a trabalhar.” Esse olhar angustiante nos perturba a tal ponto de preferirmos acreditar em histórias fantasiosas, pois elas acalentam nosso psiquismo e afastam de nós o pesadelo do vazio.

Pressupondo que exista a imagem presente de um corpo morto, “posto a trabalhar”, como um mecanismo invisível, que a todo tempo se acusa pelo odor exalado, pela deformação do semblante, pela cor da pele que muda. Como negar o iminente desaparecimento? Por estar reduzida a um volume inerte (dentro do caixão), a ressurreição deveria agir de modo a preencher novamente um lugar que ficou vazio (voltar à vida, nesse sentido, seria reabitar a casa), pois como alega Didi-Huberman (2018, p. 37), a questão da morte tem a ver com o “volume e com o vazio”. Tal qual ocorre no milagre de Lázaro, ou no caso do próprio Cristo, em que os corpos levantam por si só, deixando para atrás um espaço oco, um vão, uma cavidade aberta na pedra (morada dos mortos) e voltam para o espaço dos vivos. Lázaro retorna a casa e ao convívio das irmãs. Volta a ocupar um espaço que havia deixado vazio. Diferente dos demais mortos, ele deixa para trás seu sepulcro, ainda que provisoriamente, pois seu retorno, diferente do de Cristo, não é eterno.

Em Cardoso, o espaço deixado pelos mortos sempre será um índice de ausência. Todo aquele que morre deixa um vão impreenchível. No final de *Dias perdidos*, na casa de Clara e Jaques, não são os pais mortos que acusam o filho, mas apenas o silencioso, os móveis e objetos que, personificados, ganham formas fantasmagóricas. A pequena morada está completamente vazia, desse nada desesperador que faz o personagem trancá-la e mudar-se para o Rio de Janeiro.

Quem morre, não volta a reabitar a casa. Diferente de Lázaro, os mortos de Cardoso desaparecem “para sempre”. Consciente dessa rápida dissipação, André se esforça em reter algo da sua história com Nina. Um bom exemplo é a forma como se dirige a um possível leitor, quando trata de sua última visita ao quarto da mãe/amante, momento em que mantém com ela uma relação quase necrófila. Ao narrar o evento, ele diz: “Delírio ou mocidade, que importa,

era o meu único encontro com a morte, com o subterrâneo trabalho de desagregar e confundir a harmonia interna de que se compõe cada ser vivo.” Ao fim da última relação sexual, que manteve com Nina, ele relata: “E pelos meus punhos, pelos meus dedos, escorria um líquido que não era sangue e nem pus, mas uma matéria espessa, ardente, que descia até os cotovelos e exalava insuportável mau cheiro.” Ao transcrever toda a experiência para seu caderno, André, com efeito, dirige-se a um possível leitor: “[...] que me perdoem a exuberância de minúcias, mas prometi a mim mesmo, a fim de conservar na memória uma imagem perfeita, fazer substituir do acontecido tudo o que me fosse possível²⁰⁴.” (CARDOSO, 2013, p. 427-428).

De um modo reverso²⁰⁵ ao adotado pela arte sacra, que desenhava as figuras do Cristo e de Lázaro, simbolizando o poder do renascimento, André busca recompor a imagem de sua amada, fazendo-a retornar unicamente pela letra. Aqui a única materialidade que resta é a da palavra que não traz de volta o corpo perdido, mas diz de sua falta. Nesse sentido, seu diário, sem dúvida, torna-se um exercício de inquietude, nos termos propostos por Blanchot²⁰⁶. Ou, como alega Schneider, ao recordar a morte de Walter Benjamin (2005, p. 220): “O escritor guardará, por toda a vida, a marca e a saudade do corpo perdido [nas] palavras.” Aquilo que lemos sobre Nina e André, tal como a casa que já não existe mais, pertence a um passado distante, desaparecido que perdura no tempo na forma de escrita. Só conhecemos a relação entre os dois pelos fragmentos de seu caderno, aspecto que se repete, de modo particular, nos textos de outros personagens e, de modo geral, no trabalho do organizador. Nesse sentido, escrever não deixa de ser uma forma de reafirmar a morte, o desaparecimento e a impossibilidade de fazer retornar o corpo morto.

28.2 A ressurreição da perspectiva de Ana

²⁰⁴ O trecho escrito por André poderia ser comparado a um fragmento de *A parte do fogo* (1997, p. 312) em que Blanchot diz: “quando falo: a morte fala em mim. Minha palavra é a advertência de que a morte esta, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpelo aquela surgiu subitamente: ela está entre nós como a distância que nos separa, mas essa distância é também o que nos impede de estar separados, pois nela reside a condição de todo entendimento. Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos”.

²⁰⁵ Dizemos irreversível ou reverso no sentido de que a reversibilidade em Cardoso aparece como um procedimento de escrita. Em vez de seguir rigorosamente o texto bíblico, o autor reverte a imagem do Lázaro ressuscitado a seu estado anterior de perdição. Assim, enquanto a arte sacra insiste no esvaziamento do túmulo (ressurreição do corpo e da alma), os personagens de Cardoso apresentam apenas uma possibilidade precária de reaparecimento por meio da palavra.

²⁰⁶ “A linguagem literária é feita de inquietude, é feita também de contradições. Sua suposição é pouco estável e pouco sólida” (BLANCHOT, 1997, p. 313). Nesse ponto, o crítico opõe a linguagem literária à comum. Dizendo que esta na sua certeza, permite que a coisa nomeada “ressuscite” como sentido, restituindo o ser no plano das ideias. Sentido de certeza em franca oposição à palavra literária.

“Nunca havia pisado naquele sítio, que me parecia excessivamente inóspito, condenado ao abandono — e agora, diante da porta, admirava-me que ele, tão moço, pudesse viver em local de aparência tão lúgubre.” (CARDOSO, 2013, p. 173). A oposição entre o espaço e seu morador provoca em Ana um certo mal-estar. O porão do Pavilhão que tinha acesso apenas por uma pequena porta, que levava em direção aos subsolos da velha construção, parece antecipar o destino sombrio do jovem jardineiro. A descoberta desse lugar, que ficava tão próximo, mas, ao mesmo tempo, era tão distante da casa-grande, vem de uma das perseguições ao rapaz pela personagem. Ana, esgueirando-se por trás da vegetação, observava-o no jardim; enquanto ele, de modo semelhante, espiava Nina dentro do seu quarto; esta, por sua vez, discutia com Valdo, seu marido. De repente, um objeto é atirado de onde a contenda ocorria, e cai direto em meio à vegetação, Alberto se apressa em apanhá-lo, era um revólver. Assim que o encontra, esconde-o debaixo de sua roupa e corre para o Pavilhão, Ana o segue, ao chegar diante da decadente moradia, ela faz a referida consideração.

Quando ele apanha a arma, ela já pressente que em breve alguma catástrofe ocorreria: “Ah, provavelmente a ideia horrível ainda não penetrara no seu íntimo, provavelmente ele próprio estava longe de imaginar a que extremo chegaria, mas eu já sabia o que iria acontecer mais tarde [...]”. (CARDOSO, 2013, p. 173). Nessa cena em que o revólver é deslocado de dentro para fora da casa, um suposto suicídio começa a se configurar. Para tanto, a descrição do quarto do jardineiro se torna algo singular, pois ela antecipa metaforicamente aquela que seria também sua última morada.

O porão do Pavilhão, do modo como está descrito, se aproxima em muitos aspectos de um sepulcro em ruínas: “um local de aparência tão lúgubre”, cuja parede toda coberta de hera possuía apenas “duas ou três janelinhas gradeadas, mas todas tinham as grades quebradas deixando perceber que ainda assim a luz era escassa no interior, e que a umidade devia enegrecer-lhe as paredes” (CARDOSO, 2013, p. 173).

Talvez, por isso, quando em 1958 Cardoso pinta um quadro intitulado *Ressurreição de Lázaro* ele o faça, aparentemente, dentro de um desses espaços fechados e também opressor, em que as figuras parecem ter o rosto envolto em um pano, como o próprio personagem bíblico quando foi sepultado: “[...] ligados os pés e mãos com as ataduras, e o seu rosto estava envolto num lenço. Disse Jesus aos circunstantes: Desatai-o e deixai-o ir.” Não sabemos ao certo do momento que se trata, mas, aparentemente, não estamos diante da ressurreição (haja vista a ausência de Cristo). O espaço aparenta ser fechado e exíguo como se as figuras estivessem encerradas dentro de um sepulcro.

Ao tratar das especificidades dessa forma geométrica Barthes (2013, p. 224) alerta para o seguinte: o retângulo é uma das formas mais simples de poder, pois mantém uma íntima ligação com sua etimologia “*Rex* = aquele que desenha os traços (*Regula*)”, ou seja, determina regras. Mas, por outro lado, como adverte o semiólogo, há formas de subverter essa disposição, que “não é forçosamente realizada pela forma contrária, mas de maneira mais astuta, conservando a forma, porém inventando nela um jogo de superposições, de anulações, de transbordamentos.” (BARTHES, 2013, p. 228). Ao olharmos para o quadro de Cardoso, nota-

Ressurreição de Lázaro, 1958, óleo sobre tela,
FIGURA X.

se, sem dificuldade, que dentro da moldura, há mais uma linha vertical que divide a pintura em dois espaços (superposições). Além disso, nesses retângulos menores há uma forma semicircular que contorna a cabeça dos personagens, soma-se a elas, sobre as duas figuras menores, uma pequena janela. Esse conjunto, associado ao uso das cores laterais, sugere um jogo de profundidade. Aspecto que reforça a ideia de se tratar de um espaço fechado, cercado por todos os lados. A única possibilidade de saída seria ultrapassar os limites da moldura (ficção) e saltar o abismo para dentro da realidade.

Curioso notar que há também uma desproporção entre os três personagens, para afirmarmos que se trataria de Lázaro, Marta e Maria. Outro aspecto que não deve ser desprezado, com relação ao espaço, é a fresta, no alto, do lado esquerdo, que lembra a abertura feita nos antigos sepulcros, por onde os parentes podiam observar os corpos em decomposição, vide Figura VII.

Em tudo isso, está em jogo suposições, pois do modo como está composto o quadro, traço típico de Cardoso, só podemos trabalhar com certas conjecturas²⁰⁷. Poderíamos pensar,

²⁰⁷ Para conhecer detalhadamente a relação entre a pintura, poesia, “A voz de Lázaro”, a epígrafe e a *Crônica da casa assassinada*, a partir de uma perspectiva que explora a sensibilidade pictórica, utilizada na composição da atmosfera de determinados textos de Cardoso, sobretudo, os brancos da escrita, tão significativos nos livros desse autor, recomendo a leitura da tese de doutorado de Andréa de Paula Xavier Vilela: *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*. Disponível em <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp071568.pdf>>

por exemplo, por que as figuras se encontram em diferentes posições: de pé, ajoelhada e encostada? Estariam todos mortos? Ou a posição indicaria um ressuscitado com rosto ainda encoberto por um pano, como Lázaro, e as irmãs ajoelhadas em agradecimento? Mas se for isso, por que ambas também estariam sem rosto? Ou ainda, as duas figuras menores estariam mortas e sepultadas em uma mesma cripta há mais tempo, daí a degeneração que teria feito o corpo das duas arruinarem em direção ao chão? Contudo, suas vestes, paradoxalmente, não condizem com cores de morte.

Poderíamos nos perguntar sobre a posição desse terceiro ser, que lembraria a ideia de um ressuscitado. No entanto, basta observar a história da arte e notaremos que, na maioria das representações, Lázaro ressurge de pé, como se tivesse sido depositado no sepulcro nessa mesma posição, vide Figura VIII. Embora diante de todos esses questionamentos, que mereceriam um desdobramento à parte, o que nos interessa, especificamente, para a leitura, é muito mais a questão do espaço desse Lázaro que ainda se encontraria amortalhado e constricto em um aparente subsolo. Se assim for, o quadro de Cardoso estaria dialogando com a epígrafe, com a posição tomada pelos personagens de *Crônica da casa assassinada* e com o “eu” do poema “A voz de Lázaro”. Lembremos, por exemplo, de versos como: “Eis que estou sozinho e cheio de brancas ataduras,/ fechado num sepulcro que apesar do odor das mornas terras banhadas pela chuva,/ conserva ainda no âmago o traço do incenso funerário.” (CARDOSO, 2011, p. 250)²⁰⁸. Com efeito, a característica nada realista do autor, contribui para que se construam diferentes leituras, todas muito válidas, pois elas demonstram a configuração de um objeto em aberto que não se limita a uma única e decisiva interpretação²⁰⁹.

Por isso, quando vemos o quadro, lemos o poema ou a confissão de Ana, ficamos com a impressão de que Alberto já estaria sepultado vivo. Tal aspecto é reforçado pela reiteração do

²⁰⁸ Como ocorre nos outros exemplos, no poema, Lázaro, depois de tanto tempo sepultado no silêncio (e não apenas quatro dias), esperando por Cristo. De repente, ouve uma voz que sopra seu nome. Mas nada no texto garante que é a presença de Jesus, poderia ser qualquer pessoa passando próximo à tumba e dizendo o nome do sepultado. Mesmo assim, Lázaro faz um pedido: “se és tu, bate com mais força à porta onde as sombras do sono me envolvem”. Cardoso usa do mesmo artifício bíblico nesse trecho. Uma oração condicional para comprovação de uma suposta realidade. A condição, que separaria qualquer mortal de Cristo, seria ele bater com força na porta do sepulcro, mas isso não ocorre. Então, Lázaro, desesperado, faz um último pedido, retomando os textos da Sagrada escritura: “Dá-me, Senhor, a fé selvagem que cobre os espinhos o esqueleto das árvores vencidas [...]”. Pois, como os demais personagens de Cardoso, é justamente o que este Lázaro das profundezas perdeu: a crença em Deus e no poder da ressurreição. Condição indispensável para ressuscitar: para renascer, é preciso, antes, crer, Lázaro pede ao Senhor que lhe dê então uma fé “selvagem”, sem controle, desmedida, para que o milagre possa acontecer. No entanto, o poema termina sem esperanças para a voz que reclama pelo renascimento. O corpo continua entregue à “danação”. O milagre não acontece. Lázaro não retorna dos mortos.

²⁰⁹ Por outros vieses críticos, alguns estudiosos da obra de Cardoso têm abordado a relação entre o quadro, a epígrafe e o romance. Dentre eles, podemos citar: Ruth Silviano Brandão; Ludimila Moreira Menezes; Beatriz Damasceno e os trabalhos de mestrado e doutorado de Andréa de Paula Xavier Vilela.

aspecto sufocante desse ambiente nos textos de outros personagens: Dr. Vilaça ou Padre Justino, por exemplo. A constituição de um espaço lúgubre sugere antecipar o destino fatalista do jardineiro. Ainda que pudesse, Ana nada faz para mudar o rumo dos acontecimentos, pois temos a impressão de que seu intuito está em querer ressuscitá-lo pelas mãos do pároco. Ainda que tivesse a oportunidade de evitar a morte de Alberto, ela prefere não intervir, ficando na expectativa de um desfecho miraculoso. Sempre espreitando tudo que acontece na Chácara, sua obsessão por olhar a vida alheia, lembra a figura de um *voyeur*. Como ela mesma confessa ao Padre:

“[...] eu sabia que ele ainda não se mataria naquele instante [que achou o revólver no jardim], que muitas lutas ainda seriam travadas no seu íntimo, que a idade pesaria de um lado, contra os desatinos de um coração ingênuo. Mas foi naquela circunstância, precisamente, que resolvi não intervir, deixando que se cumprisse até o final o destino daquele rapaz. (CARDOSO, 2013, p. 174).

Durante o tempo que esperava, Ana muda seu comportamento a ponto de despertar a curiosidade do marido: “Que tem você?” Perguntava Demétrio, ao ver a mulher tão incomodada olhando para o jardim. Nem ele, nem ninguém da casa aparentemente tinha por certo a morte do jardineiro. Ela “Imaginava então que talvez ele já estivesse no quarto, talvez se matasse dentro de minutos, de segundos.” Atenta, Ana “esperava o ecoar do tiro. Continuava a caminhar, e insensivelmente apressava o passo.” Em uma de suas confissões, ela relata: “O suor inundava-me a testa, mas não me detinha: mesmo que meu marido me visse, mesmo que eu me compromettesse para sempre, que importava?” (CARDOSO, 2013, p. 177).

Sua espera não tardou muito, mas sem dúvida a tomou de surpresa: “Matou-se, mas num dia de serenidade tão grande que qualquer violência parecia impossível. Achávamo-nos à mesa, e eu pensava justamente nele, quando Betty veio nos dizer que havia acontecido alguma coisa, e que o jardineiro estava ferido no Pavilhão.” (CARDOSO, 2013, p. 177).

Aqui, a relação espacial, que trata da morte do jardineiro, começa por uma ideia de oposição e, ao mesmo tempo, de complementariedade na sua formulação. Com isso, Cardoso demarca dois espaços sociais distintos e complementares: o dos patrões e o do(s) empregado(s). Enquanto a família come na sala de jantar da casa-grande, iluminada, alta, espaçosa²¹⁰, o jardineiro supostamente se suicida no porão do Pavilhão, um espaço sufocante, subterrâneo e abarrotado de ferramentas e utensílios de jardinagem. Nesse lugar quase subterrâneo, a luz do

²¹⁰ Ainda que diferente do Pavilhão, o casarão não deixa de se aproximar de um lugar fúnebre, já que o romance começa com o velório de Nina na sala onde se serviam as principais refeições. Há ainda uma infinidade de caracteres que aproximam a casa dos Meneses de um sepulcro, sobretudo, no momento da ruína.

dia só penetra por uma pequena abertura circular feita na parede. Imagem que não deixa de lembrar o espaço que reprime as figuras do quadro pintado por Cardoso em 1958.

Quando Betty anuncia à mesa que algo se passara ao jardineiro e ele estava ferido, Ana já imagina o que ocorrera e, afrontando a vontade de Demétrio, deixa-o e se desloca da sala para o porão do Pavilhão. Nesse momento, ela faz a seguinte observação: “[...] aceitando aquela morte, eu aceitava o meu drama, a minha paixão e a existência de tudo o que girava fora da órbita comum que orientava aquela casa.” (CARDOSO, 2013, p. 178). Ao abandonar o ambiente, ela também deixa, ao menos momentaneamente, o marido em função de um amante idealizado. Recusa a austeridade da família, que come reunida em torno da mesa (espaço alto), e sai desesperada em direção ao porão do Pavilhão (espaço baixo). Contudo, mesmo no momento de agonia, não é a presença de Ana que Alberto reclama, e sim a de Nina. Uma de suas últimas palavras, sussurradas ao ouvido de sua espiã é o nome daquela por quem ele parece ter se suicidado, “NINA”. Como argumenta Schneider essa seria uma de suas “palavras de passagem”:

Assim como às vezes há quem se mate para não precisar mais morrer, há quem fale nessa hora para não precisar mais dizer. Senhas e palavras de passagem, como as que dizemos à Esfinge. Mas, crente ou descrente justa ou falsa, doentia ou anedótica, arrogante ou lamurienta, de todas as maneiras e de cada um a derradeira palavra será devorada pelo monstro junto ao corpo que a profere. Não sei se no princípio era o verbo; temo que no fim não seja mais o verbo, mas o corpo desabitado pela palavra. (SCHNEIDER, 2005, p. 20)

Ao relembrar as *Sagradas Escrituras*, Schneider faz esse espelhamento singular. Considerando o contexto bíblico, ele argumenta: se “no princípio era o verbo, ou seja, o corpo que “habitado pela palavra” passava a ter vida, muito semelhante ao poder de ressurreição que vemos na passagem narrada *Segundo São João*; no fim, conforme alega o psicanalista, resta apenas o corpo esvaziado da palavra, isto é, o corpo silencioso. Nos romances de Cardoso, o silêncio do morto parece contaminar todo o espaço habitado. Nesse sentido, a perspectiva de Schneider se aproximaria, tematicamente, da de Blanchot, pois aquele que morre perde o poder de nomear. Apenas pode ser nomeado, operação que, por sua vez, sempre depende de um terceiro.

Em sua imaginação, Ana esperava que, antes do silêncio completo e definitivo, Alberto dissesse ao menos uma palavra de redenção para o “pecado” de tê-lo deixado morrer: “Uma única palavra, um sorriso, repito, não de amor ou de convivência, mas apenas de entendimento — era tudo o que eu esperava.” Nesse momento, “seus lábios se moveram, ia dizer qualquer

coisa, talvez uma palavra de adeus. Colei-me ainda mais ao seu corpo, esforçando-me para não perder aquela suprema mensagem — e então, distintamente, ouvi que ele pronunciava um nome — NINA.”²¹¹ (CARDOSO, 2013, p. 179).

Não há dúvida que uma das últimas palavras ditas por Alberto fora “devorada junto ao seu corpo” como uma senha que Ana muito bem entendia e que reafirmava, a ela, a razão do suicídio. Portanto, dali para frente, só um milagre poderia ressuscitar o corpo do jovem morto. Por isso, ela vai procurar Padre Justino, numa tentativa desatinada de reestabelecer a vida do suposto suicida.

Entretanto, antes que o sacerdote chegue ao lugar, o médico da cidade, que já havia sido chamado por Demétrio, entra no Pavilhão. Após um rápido diagnóstico, ele percebe que não havia mais o que fazer para salvar a vida do rapaz. Nesse momento, ouve de Alberto um pedido:

Ia levantar-me para apanhar uma injeção na valise, quando ele se agitou na cama, abriu os olhos e descerrou os lábios, como se quisesse falar alguma coisa. Mais por curiosidade do que por outro motivo qualquer, inclinei-me, tentando perceber o que aquela fala exangue soprava — e uma única palavra, dificultosamente, chegou a se formar, capaz de ser entendida: “perdão”. Perdão de quê? Perdão por quê? Naquela idade, e ainda mal modelado na sua carnadura de jovem, que pecado poderia ele ter cometido, que fala irremediável o teria arrastado àquele extremo? (CARDOSO, 2013, p. 155-156).

Os questionamentos do médico, como tantos outros que ficam sem solução, também não serão respondidos, pois esta última palavra será consumida junto ao corpo Alberto. Diferente de Ana, que sabia ou imaginava certas ligações amorosas do jardineiro com Nina, o médico talvez não desconfiasse dessa possibilidade. Para ele, a palavra derradeira do jardineiro pouco sentido fará a não ser o de criar mais dúvidas e suspeitas sobre aquele espaço (Chácara) e aquela família, que lhe pareciam cada vez mais misteriosos e estranhos.

Diante da situação irremediável do enfermo, ele abandona o recinto, mas, ao entrar de volta no casarão para falar com Demétrio, percebe que Ana conduzia ao lugar uma outra pessoa que lhe pareceu ser Padre Justino. Talvez esse fosse o momento que a mulher de Demétrio mais aguardasse. Desesperada, em um deslocamento semelhante ao de Caravaggio, ela leva o sacerdote até o porão do Pavilhão para que ele ficasse diante do corpo já sem vida do jardineiro:

²¹¹ Se voltarmos ao quarto romance de Cardoso, podemos notar que morte de Alberto se assemelha muito à de Clara em *Dias perdidos*, no momento em que o filho aproxima o ouvido da boca da mãe e a escuta pronunciar o nome do pai que a abandonou durante toda a vida. Aqui se repete praticamente o mesmo quadro. Tanto com Ana quanto com o médico que se aproximará para ouvir a palavra “perdão” do moribundo.

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. (CARDOSO, 2013, p. 184).

Em termos comparativos, um porão em muito se aproximaria da constituição de um sepulcro, como já observado. Talvez por isso, a imagem lúgubre do lugar, sugerida um pouco antes por Ana, converta-se para ela, posteriormente, na tumba vazia de Alberto. A fim de que isso ocorra, a primeira violação do texto bíblico é simbolicamente reproduzida pela invasão do espaço dos mortos. Na sequência, ao tentar convencer o Padre Justino, Ana se valerá de uma série de ardis. Um deles é afirmar ao pároco que passaria a acreditar em Deus se o milagre da ressurreição fosse realizado:

— 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.

Caminhou dois passos em minha direção.

— Depois que ele se matou, compreendi tudo, finalmente viver sem ele ainda era pior do que viver com ele. Mil vezes pior. É ir e vir, e saber o vagar dos dias, e o desinteresse de tudo... Agora que ele já não me escuta, e nem me responde mais às minhas palavras, tenho horror do que aconteceu. Não sei fazer nada, nem caminhar, nem comer, nem falar com os outros. Ah! Por isto é que fui buscá-lo, Padre.

— Por isto? [...]

Se o senhor fizer um milagre em minha presença, acreditarei em Deus. (CARDOSO, 2013, p. 188-189).

Aqui Ana faz a inversão ou violação mais radical do texto bíblico. Para Marta, Jesus pergunta “Não te disse eu que, *se tu creres*, verás a glória de Deus?”, questão à qual a irmã de Lázaro responde positivamente, ou seja, Marta acredita antes de ver, pois, em seguida, seu irmão surge do fundo do sepulcro, envolto em panos dos pés à cabeça. Nesse caso, a subordinação sintática acusa uma subordinação semântica (de crença): se Marta acreditar, o milagre acontecerá. Ana viola o texto sagrado pela inversão. Apela para Padre Justino, filiando-se à linhagem de São Tomé: precisa *ver para crer*. Com esse expediente ela infringe a escritura.

Tendo em vista que Alberto mal considerava sua existência, resta uma dúvida: o desejo de Ana era realmente trazê-lo de volta à vida ou fazer da ressurreição um recurso de sedução? Quem sabe, a partir da possibilidade de ressuscitá-lo, ela se tornasse visível aos olhos do jardineiro. Pois, se quisesse, poderia facilmente, como declara, ter evitado a morte do jovem, mas essa compreensão estranhamente só vem depois de vê-lo morto. Conforme relata Padre

Justino, Ana lhe disse: “Não foi Deus, fui eu mesma quem quis perdê-lo [...] Depois que ele se matou, compreendi tudo, finalmente: viver sem ele ainda era pior do que viver com ele. Mil vezes pior. É ir e vir, e saber o vagar dos dias, e o desinteresse de tudo...” (CARDOSO, 2013, p. 188). Do milagre de Padre Justino dependeria não apenas a revivescência do jovem, mas também a crença de Ana e, talvez, o reconhecimento de um sentimento de Alberto por ela. Por isso, mesmo diante da negativa do sacerdote, ela insiste com veemência e muito de fantasia:

Ressuscite-o. Ressuscite-o, e eu acreditarei em Deus, em tudo.
 — Como posso, bradei recuando.
 Ela indicou o cadáver com a mão trêmula:
 — Se o senhor mandar, ele se levanta. É só dizer: levante-se dessa cama, limpe este sangue e caminhe. [...]
 Um homem que veio de Mercês disse que o senhor havia feito um milagre. Eu acredito no que este homem disse [...]
 Ressuscitou um morto, um homem que já estava fedendo. [...]
 Ressuscite-o padre. Dirão que o senhor é santo, seu nome percorrerá todo o estado, encherá o país inteiro. (CARDOSO, 2013, p. 190-191)

Aqui, ao mesmo tempo que se retoma com clareza a cena da ressurreição de Lázaro, anunciado no *Evangelho Segundo São João*, tudo é da ordem da violação e do simulacro, pois se trata de uma ardilosa mentira de Ana e não de algo que realmente tenha ocorrido: “ressuscitou um morto, um homem que já estava fedendo”. Mais adiante saberemos que a fabulação não passa de um artifício para convencer Padre Justino de seu suposto potencial milagreiro. Entretanto, o próprio pároco trata de negar tudo diante dessa mulher desesperada²¹².

Embora por outros caminhos, tal qual ocorre com André, em Ana também há uma negação do milagre da ressurreição. Até mesmo o Padre parece não crer na possibilidade de um corpo morto retornar à vida²¹³. Diante desse desespero, ela irá se dar conta de que algo pior está por vir. Além de não retornar dos mortos, com o passar do tempo, a imagem de Alberto vai se esvaindo completamente de sua memória. Um desaparecimento permanente que não deixará nenhuma marca, a não ser uma mancha de sangue na parede do porão do Pavilhão.

Ana “Lamentava então que não possuísse nenhum retrato, um desenho, que houvesse fixado com segurança sua figuração de gente – e em vão, sentada longas horas ao abrigo das investigações alheias, esforçava-me para recompô-lo tal qual fora [...]” (CARDOSO, 2013, 327-328). Talvez, por não ter tido uma história com Alberto, ela não houvesse conhecido sua

²¹² O evento é narrado de um outro ponto de vista, mas com pouca variação de sentido na “Primeira narração de Padre Justino”, (Capítulo 16).

²¹³ A cena descrita por Ana é retomada em um texto de Padre Justino com algumas variações, pois muda-se o narrador, consequentemente, o ponto de vista de quem narra é também alterado. Ver “Primeira narração de Padre Justino, Capítulo 16).

intimidade ou estabelecido com ele laços suficientes para recompor sua imagem por meio da escrita. Nesse caso, não é só a tumba do jardineiro que fica vazia, as palavras da personagem também vão se tornando ocas, pois ela não consegue, depois de certo tempo, realizar aquilo que André faz com maestria: reter a imagem do ser amado:

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 que se encostara, e que perdia seu aspecto de magia para transformar-se simplesmente em tronco; ora através de um caminho do jardim que esmorecia o seu encanto — quantas vezes eu o trilhara! — para converter-se numa vereda sem importância, que não me atraía mais, e que na verdade nunca mais atravesssei. Assim, tudo o que o rodeara, que vivera com ele, dele, ou servira de testemunho à sua passagem por este mundo, fora perdendo o efeito, enrijecendo-se, e incorporando-se ao resto anônimo e sem interesse das coisas. Tal foi o modo como morreu Alberto, de sua longa morte, de sua morte maior do que sua própria existência. O que sobrou dele era precisamente o que sobra de um morto — um túmulo. Se o corpo ali não se encontrava, não fazia mal: para mim, de há muito sua forma humana convertera-se em mito. Mas seu túmulo, a meu ver, era o Pavilhão, onde exalara o último suspiro. Aquelas paredes manchadas de sangue, que depois tantas vezes eu fui afagar com mãos trêmulas, eram os contornos do único espaço onde podia velar sua lembrança. (CARDOSO, 2013, p. 326)

Diferente de André que se preocupa em escrever e descrever minuciosamente cada detalhe de sua história com Nina, em seu *Diário*, para que, ainda que denuncie sua ausência, o tempo não a apague, Ana, ao contrário, vive esse apagamento, essa “longa morte” que se faz de pequenos esquecimentos. A indisposição para escrever sobre Alberto, em seu caso, faz com que só reste a contar dele o próprio desaparecimento. Do jardineiro, não resta quase nada: nem o corpo nem as lembranças, apenas o espaço onde morreu: o túmulo vazio. Se a palavra de Padre Justino não restitui a vida, a de Ana tão pouco é capaz de dar uma forma ao corpo morto de Alberto.

Sem condições de evocar a figura ausente, Ana converte o porão do Pavilhão na tumba vazia do jardineiro. Essa espécie de lugar sagrado é a única coisa que lhe resta do jovem. Mais precisamente fica dele um único fragmento de corpo, a mancha de sangue disforme plasmada na parede. Como bem reconhece, ela assistiu chegar o tempo “em que não podia imaginá-lo mais nem ardente ou audacioso, nem deste ou daquele modo, porque tudo se confundia, e a tal ponto que eu perdia de vista sua identidade, e o próprio nome de Alberto convertia-se num nome idêntico a todos os nomes de homem” (CARDOSO, 2013, p. 327).

Já que a imagem do jardineiro fora pouco a pouco se apagando de sua memória, ela tentava manter vivo o único resquício que dele restava, preservando intacto o espaço que o abrigara e o acolhera, tanto em vida quanto no momento de sua morte. Seu cuidado com a

última morada do rapaz, o porão do Pavilhão, dava-se especialmente com relação à mancha de sangue que formava uma imagem abstrata na parede. Para Ana, o desenho, ainda que disforme, configurava-se como uma lembrança do jovem que havia extinto completamente de sua memória:

O quarto do porão, a parede ainda manchada com o seu sangue, e aquele catre forrado com uma esteira velha, onde agonizara, e que o representava, esplendido, real, no seu derradeiro transe, naquele que para mim o fixaria na eternidade. (Algumas vezes, vencido pela umidade ou simplesmente pelo tempo, uma parte desse reboco desprendia-se, ameaçava cair — e eu, cuidadosamente, o recompunha, colando-o, reajustando-o ao seu primitivo lugar, tal como se recompusesse uma imagem pronta a se esfacelar, um corpo a que faltariam pedaços, e cuja integridade através do tempo só sobreviveria assim pelo meu esforço e minha paciência). Isto era o que me conduzia habitualmente ao porão, e me fizera vedá-lo a qualquer olhar estranho, como um altar que devesse permanecer imune da curiosidade profana. (CARDOSO, 2013, p. 328).

O desvelo em manter a integridade da nódoa de sangue do ser amado equivale, aqui, a recompor a imagem de um corpo que se desfez. O desenho na parede, à semelhança de uma pintura fúnebre (*imago*) era tido como a representação de um ser ausente. Ainda que possa parecer pouco significativo tentar manter um borrão que insiste em se esfacelar devido à umidade do espaço, a atitude de Ana faz com que essa imagem, embora disforme, atualize a presença da criatura amada no tempo, no espaço e na memória. Num momento em que a linguagem não é capaz de significar, como afirma a personagem, ela já se tornou “oca”, o que resta é um conteúdo sem forma definida.

Quando o semblante também se apaga, quase ou completamente, ela lamenta não ter dele nenhuma “forma definida”. Desse modo, o espaço atua como último lampejo de memória que aponta para a presença do corpo desaparecido²¹⁴: “O quarto do porão, a parede ainda manchada com o seu sangue, e aquele catre forrado com uma esteira velha, onde agonizara, e que o representava, esplendido, real, no seu derradeiro transe, naquele que para mim o fixara na eternidade.” A perda aqui se dá em uma sobreposição de níveis: do corpo, do espaço, da palavra, da imagem, restando apenas um borrão. Para Ana, não há sequer a possibilidade de designar a ausência. Daí seu desespero e sua angústia, para ela apenas o completo vazio. O desaparecimento de Alberto não estaria assim dentro da categoria que André define como “para sempre”?

²¹⁴ Em se tratando do modo de representar os mortos, cabe lembrar que para Régis Debray (1993, p. 20), assim como para outros historiadores da arte: “O nascimento da imagem” está intrinsecamente ligado à morte. Para o filósofo “se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida. As artes plásticas representam um terror domesticado.” Tal terror parece o de Ana por não conseguir dar uma forma escrita à imagem de Alberto.

28.3 A ressurreição de um morto-vivo

O que teria feito Timóteo se fechar como um morto-vivo em seu quarto, durante boa parte de sua vida? Que motivos o levam a transformar sua *cella*, pequeno espaço de intimidade, em sua perpétua moradia? Por que ele aguarda o momento exato de sair (ressuscitar?) diante da família e da sociedade de Vila Velha? São perguntas que, entre outras, orientam nossa leitura.

Sabemos que, antes de se autoexilar no último quarto do corredor, localizado na parte mais baixa da construção, de frente para a despensa, avizinhandose da cozinha e do quarto de Valdo e Nina, Timóteo era conhecido por suas extravagâncias, por festas, e por dilapidar a herança da família. Conjunto de fatores que irritava profundamente a Demétrio, sobretudo, por ele apresentar características incompatíveis como o modelo familiar idealizado pelo irmão mais velho. O rompimento das relações entre os dois fica demarcado pela oposição no espaço ocupado por cada um na casa.

Se considerarmos que o edifício está construído em uma superfície declinada, o quarto de Timóteo é o último, ao lado da cozinha. Na posição que está, ele fica quase nos subsolos da morada, enquanto Demétrio reside na parte mais alta da topologia interna do casarão (início do corredor, ao lado da sala e próximo da varanda e do escritório). À maneira de um sepultado vivo, Timóteo diz: “[...] voluntariamente aceitei morrer para a piedade dos outros” (CARDOSO, 2013, p. 510). Piedade, medo ou vingança?

Para entender a relação de Timóteo com o espaço, podemos começar pelos motivos que, segundo Ana, teriam levado o cunhado a se fechar em seu quarto como um prisioneiro. Em sua “Primeira confissão” (Capítulo 08), ela diz que o caçula, antes do encerramento, vivia rodeado de amigos dilapidando “o dinheiro deixado pelo pai, zombando da usura dos irmãos” (CARDOSO, 2013, p. 110), fator que insuflava, em especial, a ira do primogênito. Certo dia, conforme relata a personagem, seu marido surpreendeu Timóteo “numa das suas festas íntimas, e lhe disse as mais duras verdades, dessas, suponho eu, que só devem e só podem ser ditas uma única vez na vida.” No começo, “Timóteo riu e afirmou que o irmão era um tonel de armazenar tolices; quanto aos Meneses, que Demétrio julgava atingidos com seu procedimento, [para Timóteo] não passavam de rebentos podres de alguma família de origem bastarda”.²¹⁵

Com essa resposta debochada, a discussão entre os irmãos se tornara cada vez mais aferrada, começando a gritar um com o outro. De acordo com Ana, Demétrio se encontrava em

²¹⁵ A fala de Timóteo “rebentos podres”, não deixa de anunciar o futuro dos Meneses e da casa.

tal acesso de furor, que ameaçou Timóteo “de prejudicá-lo em sua herança, internando-o num manicômio, caso ele persistisse em levar a mesma vida que levava naquele momento.” A narradora faz uma ressalva sobre esse ponto, dizendo que “Herança, em certas famílias, é o termo sagrado em que não se toca nunca.” Daí a seriedade que toma a contenda: “Houve uma pausa, a tensão se desfez.” Porém, ela termina dizendo o seguinte: “Mas creio que vem daí a esquisita decisão de Timóteo de jamais abandonar o quarto, temeroso de que o outro cumpra sua ameaça.” Todavia, em verdade, a explicação não passa de uma especulação de Ana. Os motivos que determinam o encerramento de Timóteo são, a bem dizer, um segredo, pois têm origem no mais íntimo do próprio personagem.

Desse dia em diante, vem a decisão do caçula de se encerrar em seu quarto, pois, como argumenta a mulher de Demétrio, a Chácara deveria significar alguma coisa para ele também. Em meio à descrição, Ana faz uma importante observação sobre a casa e a família, que para ela formariam um mesmo organismo: “Essas pedras argamassam toda estrutura interior da família, são eles Meneses de cimento e cal, como outros se vangloriam da nobreza que lhes corre nas veias.” (CARDOSO, 2013, p. 110). Ela parece ressaltar com isso que, por mais diferente que seja de Demétrio, Timóteo pertence à mesma linhagem. Portanto, ambos compartilham de uma herança, senão ideológica, ao menos genealógica.

Após a contenda, de festivo e perdulário, Timóteo se converte num grande segredo de família. Nenhum dos irmãos irá mais falar com/nem sobre ele. De todos que moram na casa, apenas Betty e, posteriormente, Nina, logo que chega à Chácara, terão a permissão para entrar e sair de seu quarto. Esse espaço de intimidade, no caso de Timóteo, mais do que em qualquer outro, converte-se em um território de domínio pessoal, inviolável, um lugar consagrado ao corpo. As regras ali são ditadas por ele, conforme lembra Barthes (2013, p. 234), ao definir a ideia de território, a regra é um ato ético, cuja finalidade é dar ao cotidiano transparência, ou seja, ninguém cruza o limiar da porta sem seu consentimento. Diferencia-se do regulamento por não ser escrita. Dois traços marcam sua trajetória: o fechamento e a vingança.

Ali, ele irá viver travestido, usando as roupas, as joias e a maquiagem que foram de sua mãe. Paradoxalmente, só em sua prisão é que poderá usufruir de certa liberdade, protegido em seu reduto de intimidade dos olhares castradores de Demétrio, que impunha códigos e normas severas para todos os membros da família. De certo modo, como o quadro de Maria Sinhá é retirado da sala e levado para o porão, Timóteo é afastado do convívio dos Meneses e trancado no último quarto da casa. O destino de ambos em muito se assemelha. No entanto, devemos

lembrar que o quadro retirado deixa uma mancha²¹⁶, já o irmão encerrado, um vazio que fica sob a ameaça de ser repentinamente preenchido.

Importa destacar que, no decorrer do longo período de clausura, ele não vai se transformar em uma formosa dama, mas sim em uma caricatura de mulher. Seu excesso de corpulência, para Betty, sua enormidade “de massa cor-de-rosa, [...] fazia [ele] parecer com o esplendor de uma boneca enorme, mal trabalhada pelas mãos de um oleiro amolentado pela preguiça.” (CARDOSO, 2013, p. 57). Como ele mesmo afirma à governanta da casa:

“Ah, Betty, não veja em mim, nas minhas roupas, senão uma alegoria: quero erguer para os outros uma imagem da coragem que não tive. Passeio-me tal como quero, ataviado e livre, mas aí de mim, é dentro de uma jaula que o faço. É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos” (CARDOSO, 2013, p. 59).

Quase inacessível aos olhares dos moradores da casa, o quarto onde Timóteo, isolado, pode simbolizar, metonimicamente, o que é mais íntimo e profundo do próprio personagem, pois está relacionado e confundido com suas demandas secretas: sua falta de coragem, sua sensação de aprisionamento, seu desejo de vingança: “Eu sou desses que não sabem viver sem exaltação: foi consciente que 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 que todos.” Contudo, a vingança que inclui a degradação do corpo, às vezes, excede os limites da própria existência:

Ah, Nina, às vezes que me odiei, que odiei a minha feiura, a minha indignidade. [...] apalpei meus braços inchados, minhas pernas, meu rosto deformado. Sabia que estava doente, e que todo eu era apenas feno adocicado e podre. O próprio húmus que escorria de mim era uma mistura de perfume e sal corrompido. Sim, tinha meus dias contados, e sobre minha derrota, que era a derrota da minha vontade, elevar-se-ia para sempre a onipotência dos Meneses. (CARDOSO, 2013, p. 215).

O desespero de Timóteo recai, de certo modo, sobre a impossibilidade de sair do quarto para concretizar sua vingança, tramada com Nina, contra seu irmão Demétrio e a casa. Sua perturbação consiste em morrer encriptado, pois com isso, Demétrio se fortaleceria e toda sua vida de encerramento seria inútil. Todos os anos que viveu fechado, sem dúvida, foram uma espécie de espera e de preparação, tal qual o corpo que aguarda a “ressurreição”. Retornar diz respeito, aqui, a sair e se mostrar, exibir sua figura grotesca como o segredo e a vergonha mais escandalosa da família (um Meneses, exageradamente gordo, travestido de mulher). Desse

²¹⁶ Para Ruth Silviano Brandão, de um ponto de vista psicanalítico, esta mancha pode ser lida como uma cicatriz “A marca do retrato continuou como uma inscrição na parede da sala, funcionando como cicatriz de algo que deve ser recalçado” (BRANDÃO, 1993, p. 243).

modo, a “ressurreição” sempre há que ser vista com muita reserva de sentido, em Cardoso, pois ela, ainda que exista, pertence aos domínios da inversão, da violação e da transgressão.

Interessante perceber que, em termos espaciais, a vingança de Timóteo está pautada em um simples, mas essencial deslocamento pelo interior da casa: ele sai do espaço íntimo e secreto (quarto) e vai em direção ao local público (sala). Essa pequena inversão, que, em Lázaro, era motivo de comemoração (sair do baixo e ir para cima), em Cardoso, provoca um dano irreparável, tanto à família quanto à estrutura da casa.

Se pensarmos especificamente a respeito do personagem, existem dois segredos fundamentais que constituem sua relação com o espaço fechado: o da família, que o esconde, e o que ele esconde da família. O primeiro, diz respeito a uma falsa moral burguesa, que Demétrio tenta sustentar; o segundo, pertence exclusivamente a ele e Nina e se refere à extinção dos Meneses. Ambos planejam destruir a casa, mas não fica claro como irão fazê-lo. Até que surge uma única oportunidade: a morte de sua comparsa. Esse acontecimento permite a Timóteo revelar a maior das vergonhas da família a toda sociedade de Vila Velha e região, qual seja sua própria figura caricatural e grotesca. Com efeito, a súbita aparição de um segredo assassina a casa e os Meneses, ambos já em franco processo de decadência. Nesse sentido, o óbito da cunhada funcionaria como um fator de ressurreição indireta. O próprio Timóteo reconhece isso, quando afirma: “Finalmente eu ia começar a minha marcha, e fora o cadáver de Nina que descerrara as portas da minha prisão.” (CARDOSO, 2013, p. 495).

Roger Chartier, em *História da vida privada*, observa que o “privado familiar sempre pode ser ameaçado, assaltado pelas urgências da comunidade próxima ou solapado pelas imprudências de seus próprios membros. Protegê-los do escândalo constitui, portanto, tarefa difícil, que exige aliados certos e poderosos.” (CHARTIER, 1991, p. 411). Tudo isso é correto, mas o inverso também é funcional na configuração de um grande escândalo. Haja vista que, em *Crônica da casa assassinada*, não é alguém de fora que descobre o segredo dos Meneses, mas bem o contrário. O próprio Timóteo (segredo) trama um modo de se mostrar, que impacte todos os presentes. Prisioneiro em sua própria casa, ele se resguarda em um dos espaços mais íntimos do edifício, o quarto mais baixo, para se proteger das ameaças de Demétrio, que em nenhum momento suspeitava que o irmão poderia abandonar o lugar onde viveu anos encerrado. Daí o grande efeito do segredo revelado. Num contexto em que ninguém espera, o espantoso aparece.

Desviada de sua função original, a casa se torna para Timóteo um lugar de clausura, cercada de muros, de janelas e portas quase sempre fechadas. Nessa linha de interpretação, seu quarto passaria a funcionar como uma *cella*, um lugar de fantasias, espaço apropriado para a intimidade. Fechada a porta, o lugar fica subtraído à vigilância de olhares curiosos, inclusive o

do próprio Demétrio. Fator fundamental para que a trama entre ele e Nina se configure. No quarto, ocultam-se os mais obscuros segredos que serão responsáveis pela ruína dos Meneses²¹⁷.

Determinados a destruir a casa, tudo conflui como em um entrecruzar de caminhos. A morte de Nina, a vinda do Barão, a presença de toda alta sociedade local. A hora havia chegado. Segundo Ana, para Demétrio, a “visita [do Barão] era doença, a sua mais cara obsessão”, pois essa figura que representava uma lembrança da monarquia, não só era o mais rico da região, mas descendia direto dos “Braganças lusitanos” (CARDOSO, 2013, p. 109). Sabendo da obsessão do irmão e do temor que ele tinha que algo desse errado na presença de tão ilustre figura, Timóteo, auxiliado por Betty, planeja os detalhes de sua tão esperada saída.

Nota-se que é justamente a revelação do segredo, daquilo que deveria permanecer oculto, que devasta a ordem familiar e causa a queda da casa, que Demétrio tanto lutou para preservar. Curiosamente, o segredo dos Meneses talvez se torne tão perturbador, porque não é outra coisa senão a imagem deles próprios, posta a nu diante de todos. Durante anos, Timóteo se manteria encerrado dentro do seu quarto se travestindo com as roupas que foram de Dona Malvina. Nesse percurso, há um detalhe importante, à medida que vai envelhecendo, ele vai engordando desmesuradamente:

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 com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira de sândalo, o que o envolvia numa enjoativa onda de perfume. (CARDOSO, 2013, p. 56)

²¹⁷ Em um exercício etimológico, vale lembrar que na língua hebraica, na qual o *Livro dos Reis* foi escrito (e também o *Livro de Job*, que Lúcio Cardoso traduziu do francês, em uma versão diretamente do hebraico), a designação de quarto pode ser feita de várias maneiras, dependendo do contexto ou da particularidade de cada local. Há, segundo o *Dicionário internacional de teologia do Antigo testamento*, certas especificidades semânticas que distinguem, por exemplo, הדר (heder) de לישכה (lishkah). Enquanto este designa um tipo de quarto, sala, câmara ou, como no exemplo citado pelo autor “um quarto em anexo ao palácio”, isto é, locais de caráter semiabertos ou do lado de fora do edifício, cuja entrada não é estritamente fechada; aquele define um lugar localizado especificamente dentro da construção, onde apenas pessoas autorizadas entram para poderem ficar completamente encerradas e desfrutar de total privacidade. Nos exemplos citados pelo lexicógrafo, o הדר (heder) sempre aparece associado à semântica do interior, do mais de dentro. Com efeito, nesse local, é em que se pensam e se exercem as práticas do secreto, aquilo que as pessoas fazem às escondidas, tais como as traições, as emboscadas, as tramoias, o sexo. É no הדר (heder) que se armou uma cilada para Sansão, onde o falso profeta Zedequias se escondeu e também Joás foi ocultado de Atalaia, segundo os textos bíblicos. Não seria o quarto de Timóteo uma espécie de הדר (heder)?

Ainda que não saibamos como o personagem era antes de se autoexilar, isso não afeta o entendimento do texto. Nesse depoimento em que Betty descreve o amigo, com certa riqueza de detalhes, ele ainda não está há muito tempo trancado no quarto, mas já é possível perceber que houve uma mudança significativa em seu físico. Com o passar dos anos, a relação do espaço com o corpo vai mudando. Enquanto este aumenta de tamanho, aquele, proporcionalmente, parece diminuir. Assim como acontece com as roupas, que lhe apertam o corpo, desfazendo os pontos e deixando à mostra a carne que escapava pelas brechas. Experiência que torna o ato de se vestir um duplo aprisionamento.

Desse modo, não se pode pensar a história de Timóteo desassociada do quarto, ambos estão intimamente ligados. Quando Nina vai descrever o amigo, em uma carta ao coronel, ela diz o seguinte: “Timóteo não era, na família Meneses, nem o mais apagado e nem o menos extraordinário dos seres. Ao contrário.” Estranhamente, na opinião da protagonista, o irmão mais novo, ainda que vivesse encerrado, continuava atuante. Contudo, ela ressalta: “Mas para delinear sua personalidade seria preciso recorrer menos ao desenho de suas ações ou de seus sentimentos do que à atmosfera que o cercava — densa, carregada de eletricidade, instável como a que flutua no fundo de certos bares fumarentos.” E continua: “Ações ou sentimentos, caso o retratassem, seriam como esteios daquele nevoento mundo em que habitava. Luxuoso, profundo, ele navegava na sua habitação como um peixe no reduto marítimo de seu aquário.” (CARDOSO, 2013, p. 212).

Para Nina, o que define Timóteo é seu *habitat*, e o modo de interagir com o ambiente “como um peixe em seu aquário”. Ela não deixa de notar a atmosfera “densa, carregada de eletricidade, instável” que predomina em torno do Meneses. Acostumada a visitar o quarto, o lugar para ela era algo escuro, profundo, que não deixa de se assemelhar a uma tumba, em que o corpo degradado aguarda ansioso a ressurreição. Quando Nina, depois de muito tempo afastada da Chácara, volta e vai visitar Timóteo, nota que uma mudança se operara tanto no morador quanto no seu reduto:

Como sempre, reinava a obscuridade. Assim que avancei, procurando habituar-me à sombra, vi surgir por trás dos móveis acumulados uns sobre os outros — que desordem havia agora naquele aposento que eu conhecera tão escrupulosamente arrumado! — um vulto enorme, desproporcionado, em que não reconheci de pronto o meu antigo amigo. [...] Não era mais aquele que eu conhecera, mas o que se poderia chamar de um exagero daquele, um excesso de exagero, uma caricatura. Monstruosa talvez, não havia nenhuma dúvida, mas extraordinariamente patética. [...] naturalmente ainda conservava seu aspecto feminino, mas de há muito deixara de ser a grande dama, magnífica e soberana. Era um rebotalho humano, decrepito e enxundioso, que mal conseguia se mover e que já atingira esse grau extremo em que as semelhanças animais se sobrepõem às humanas. Essa impressão de decadência era acrescida pela roupa que vestia, restos do que haviam sido pomposos vestidos, hoje trapos esgarçados, que se esforçavam para cobrir não o

corpo de uma senhora ainda nessa meia-idade capaz de ofuscar certos olhos juvenis, mas o de uma velha dama derrotada pelo desleixo e pela hidropisia. (CARDOSO, 2013, p. 214)

De súbito, a personagem percebe que uma grande transformação ocorreu no interior do quarto. Supõe-se que os móveis amontoados uns sobre os outros sejam uma forma de ampliar o espaço interno, para o corpo poder circular com mais facilidade, já que havia se convertido em algo desproporcional “um vulto enorme”, que passou para os domínios do “excesso” e da “caricatura”. O segredo de família que até então era vergonhoso por ser apenas extravagante, transforma-se em uma imagem desproporcional “em que as semelhanças animais se sobrepunham às humanas.” Entretanto, a própria família não tinha noção do que se ocultava no quarto, já que apenas Betty e Nina podiam entrar.

Em torno desse espaço íntimo, Demétrio e Valdo criam a noção de “entrada proibida” onde ninguém poderia transpor o limiar. Durante anos, fizeram André “evitar aquela porta como a de um autêntico leproso. E eis que, ao ver a mãe penetrar naquele reduto amaldiçoado, toda a sua curiosidade, todo o seu instinto, toda a sua desconfiança haviam acordado”. Nesse momento, “atirara-se como um demente contra o quarto, tentando violar o seu segredo.” (CARDOSO, 2013, p. 264). Contudo, por mais que tente, André não consegue entrar no quarto do tio. A proibição continua vigorando, no espaço privado de Timóteo só penetra quem seu desejo autoriza. Certamente, se soubesse da semelhança do suposto sobrinho com Alberto, provavelmente teria o deixado entrar.

De acordo com Danielle Régnier-Bohler, em *História da vida privada*: da Europa feudal à Renascença, o “quarto é mais habitualmente o lugar da solidão”. No aparente conforto, o personagem “escapa aos olhares de outrem, o lugar, portanto, onde se pode exprimir a dor. Atormentados pela aflição, os personagens retiram-se em seu quarto.” (BOHLER, 1990, p. 325). Em que pesem os distintos sistemas estéticos, o quarto de Timóteo ainda guardaria muito desses traços primevos. Esse lugar do “atormentado”, onde impera a angústia da espera, a aflição de viver aprisionado e a percepção de se ver antecipadamente morto. O local de certa resistência (aos desmandos de Demétrio) não deixa de ser também um espaço, que priva o habitante de sua liberdade. Existe nisso, uma condenação à morte lenta e, sobretudo, ao silêncio. A configuração desse ambiente reverbera nos quartos de outros romances. Em *Salgueiro*, em *A luz no subsolo*, em *Dias perdidos*, ainda que com certas diferenças de intensidade.

Nesse caso, mais que em nenhum outro espaço dos textos de Cardoso, o reduto de Timóteo representa um local privado, onde não apenas se pode estar só, mas, obrigatoriamente,

se deve estar só. O personagem se tranca nesse *locus* em que é possível se proteger das ameaças do irmão e dos estranhos, mas, com isso, ele também se aparta completamente do mundo exterior (condenação).

Em um de seus encontros com Nina, ele chega a afirmar que os Meneses “acabariam por [lhe] sepultar” em seu próprio quarto (CARDOSO, 2013, p. 215). O aposento sempre trancado, que só era acessado pela governanta e por sua única amiga, reforça a imagem do ambiente sepulcral. Trancado por anos, ele planeja sair unicamente para se vingar de seu opressor. Ainda assim, não se trata de algo glorioso, um Lázaro que mesmo recoberto por ataduras e um pano no rosto, irrompe sozinho de sua tumba e volta à luz do dia, ao espaço exterior e aberto, onde o grupo de pessoas o aguarda ansioso. Timóteo é um ser marcado pelos signos da morte, semelhante aos enterros típicos de regiões pobres, seu corpo enorme é carregado do quarto à sala em uma rede.

Com efeito, sua figura sintetiza uma das tópicas do texto, qual seja a de um Lázaro morto dentro de seu reduto. Nas palavras do próprio personagem, antes de deixar o espaço tumular, ele próprio relata que começou a rir, e o som do seu “riso ecoou pelo quarto como um toque de ressurreição” (CARDOSO, 2013, p. 492). Note-se que não se trata propriamente de ressurreição, mas apenas de um “toque”, ou seja, de algo que lembra, de uma alusão. Diferente de Lázaro, ninguém na sala o esperava? Confirma isso sua aparição. Ao chegar à sala, Valdo não vê um irmão renascido e vigoroso, mas sim um morto-vivo. Além disso, há que se considerar que a saída do personagem é apenas provisória, ou seja, ele só abandona o espaço de morte para voltar definitivamente para ele, pouco tempo depois.

Estranhamente, no momento que antecede sua marcha em direção à sala, Timóteo tem a consciência do quanto o quarto se tornara pequeno: “Levantei-me de novo, inquieto, caminhei pelo quarto — ah, nunca me parecera tão pequeno, tão irrespirável, de paredes tão estreitas.” Cada um dos seus cantos se apresentava “como pedaços de um território amigo — e eis que *de repente*, a um simples sinal do destino, tornavam-se estrangeiros para mim” (CARDOSO, 2013, p. 495, grifo nosso). Apenas ter assinalado a Betty que iria deixar sua prisão, seu reduto ganha outra configuração, o assombro, não poderia ocorrer de outro modo senão *repentinamente*. Boa parte de sua vida estivera ali, mas nunca notara que o quarto era pequeno e apertado, que o sufocava.

Assim, o espaço, que até então se mostrava como um “lugar amigo”, passa a ser visto como estranho e funesto. Semelhante ao que ocorre com o quarto, ao retornar para a sala, o restante da casa também se mostrará como um espaço íntimo, mas, ao mesmo tempo, estranho.

A cada passo que os homens derem, carregando-o na rede, Timóteo vai reconhecendo algum traço da velha morada que um dia habitara:

[...] à medida que avanço pelo corredor, velhos sinais conhecidos, minúcias esquecidas vão ressurgindo em mim, coisas da minha infância. Por exemplo, na varanda, aquele vidro vermelho que flameja no alto. Uma abelha zumba, mas não é uma abelha, é um ponto fixo na minha cabeça uma nota única prolongada, que me perfura como uma verruma. Inclino-me, bato nas costas molhadas de suor do preto mais próximo. ‘A preta Anastácia é quem comanda a cozinha, nem parece ter mais de cem anos...’ E enquanto vou assim rememorando essas coisas dispersas, acho-me de repente, sem que esperasse, diante da porta aberta da sala. Surdo, há um rumor de água que se choca entre quatro paredes. [...] Os pretos estacam, as vozes se calam: eis-me diante de meus inimigos. (CARDOSO, 2013, p. 507-508).

Há uma espécie de rememoração que ocorre à medida que se desloca pelo curto espaço, que vai do quarto à sala. A casa da infância reaparece, conforme ele avança pelo corredor, até se deparar com o corpo de Nina morto e todos os presentes. Esse pequeno caminho de retorno é também um roteiro de reconhecimento, de lembranças e de nuances. Todavia, sua marcha, diferente da executada por Lázaro ao deixar seu sepulcro, não é em direção ao fora e ao alto, onde suas irmãs esperam junto a um grupo de curiosos; mas ao encontro de outro corpo, que já se decompõe, em um ambiente onde todos o rejeitam, especialmente, os próprios irmãos.

Em relação à maneira pela qual o personagem ressurgue, a mudança de perspectiva de quem vê (Valdo) e de quem é visto (Timóteo) implica também em uma diferença na descrição do acontecimento. Dessa maneira, o relato do irmão se torna muito mais impactante que o do próprio Timóteo. Talvez, por não dar conta de apreender a completude da figura que assoma à sala, Valdo se valha de uma série de metáforas.

Antes mesmo de o caçula chegar ao velório, o irmão do meio já percebe algo estranho ocorrendo. Pensando em termos de ressurreição, um movimento vinha do fundo do corredor para a frente, do subsolo para a superfície. Daí a importância de Timóteo ocupar o último quarto, o efeito de suspense e terror, provocado por sua aparição, não seria o mesmo se ele vivesse trancado ao lado da sala. Sobre esse aspecto, importa ressaltar que a semelhança de um morto que ressurgue do sepulcro vem muito da disposição espacial ocupada pelo personagem. Pelo olhar de Valdo:

[...] um rumor surdo, como o de um rio represado que vai crescendo, veio chegando do corredor — veio chegando, e já deflagrava contra as quatro paredes da sala a primeira baba de sua espuma, e de repente, sem qualquer espécie de aviso prévio, com a brutalidade das grandes surpresas, aquele espetáculo estatelou-se aos nossos olhos: Timóteo, numa rede, conduzido por três pretos [...] 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. [...] 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 palavra. (CARDOSO, 2013, p. 501).

O discurso do irmão reforça a ideia de um Lázaro degradado. A morte sobrepondo-se à vida: “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 palavra.” (cabeça separada do corpo, lembrando uma máscara mortuária – fragmentação). Em seguida, ele tenta descrever a enormidade de Timóteo: “Não era propriamente gordo, mas imenso, cavado já por todos os sinais dessa agonia própria aos doentes longamente imobilizados.” (corpo imenso – hipérbole; agonia – metonímia de morte).

Quem sabe, por isso, diferentemente do que ocorre com Lázaro, a maioria dos presentes não suporta a visão e saía da sala. Como ressalta Valdo, “Os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento em que não se sentem implicados nele.” (CARDOSO, 2013, p. 502). E Timóteo parece ressurgir, justamente, para implicar não apenas seus familiares, mas a todos os presentes nessa forma caricatural e monstruosa, por ele esculpida ao longo dos anos.

Há um desconforto geral, provocado por sua aparição: “ele percorreu com o olhar a multidão fascinada que o fitava: ninguém ousava fazer um só gesto, nem pronunciar a mínima palavra.” (CARDOSO, 2013, p. 503). Logicamente, o medo de ser apontado ou exposto, como reflexo do que surgira, subitamente, fez com que todos se calassem diante da possibilidade de um escândalo maior. A imagem de um morto-vivo (monstruoso), em um jogo especular, também não refletiria o próprio desaparecimento de quem olha?

O silêncio mortal que toma a sala parece ter certa relação com a linguagem. Sabemos que determinados conteúdos exigem uma forma específica para serem caracterizados, descritos ou nomeados. Talvez, o que contribua para emudecer os presentes seja também a impossibilidade de encontrar um modo que desse conta daquele conteúdo estranho (familiar?) que tinham diante dos olhos. Por tal razão, a solução encontrada por Valdo é uma descrição calcada comparação e na figuratividade.

Ele, aos poucos, parece ir se familiarizando com a imagem estranha e passa a reconhecer nela algo do passado. Nesse momento, seu discurso evoca com mais ênfase o campo semântico da morte: “[...] a aparição daquele espectro, um verdadeiro espectro, mais portentoso do que a morte, porque ainda vivo e já morto, mais alto e mais solene, porque emissário entre os vivos de uma mensagem que pertencia ao outro mundo.” (CARDOSO, 2013, p. 503). Da perspectiva de Valdo, Timóteo não representa só um espectro, ele está muito além disso, sua figura, como assevera, é mais “portentosa que a própria morte”.

Ao olhar mais atenciosamente, Valdo reconhece, no irmão, a imagem de uma antiga matriarca dos Meneses que se assemelhava à figura de Maria Sinhá (comparação), cujo quadro Demétrio havia ocultado (tal como os mortos num sepulcro), no fundo do porão da casa. “Como fizesse um movimento, e ondulasse o grande corpo pesado e inútil, julguei de repente adivinhar o espírito que se encarnava nele, e a dama que representava de modo tão ostensivo: Maria Sinhá.” (CARDOSO, 2013, p. 504).

Timóteo surge para Valdo, e quem sabe para os demais presentes, semelhante a um Lázaro morto, cujo corpo, recoberto de trapos, a modo de ataduras, já começava a se dismantelar. Nesse sentido, essa figura complexa demanda significados relacionados ao baixo, à sujeira e ao excesso, ou seja, àquilo que deveria ser mantido como um grande segredo de família confinado nos fundos da casa, soterrado. Restos de um morto que, de repente, aparecem diante de todos.

Reforça essa possibilidade interpretativa um “Depoimento” que, em vários trechos está calcado na temática da morte. As palavras de Valdo não descrevem Timóteo como um ser portador de vida, mas bem ao contrário, um indivíduo que traz a ruína incrustada no corpo. Ele parece vê-lo ora morto, ora como um ser fragmentado, ora informe. (CARDOSO, 2013, p. 501-502). Essas metáforas confluem para uma certeza: o fim de Timóteo²¹⁸, ao menos nos domínios do discurso de Valdo.

Se ele escreve para dar morte ao caçula (e metonimicamente a casa e aos Meneses), Timóteo, por sua vez, semelhante ao procedimento que vimos nos *Diários* de André, afirma redigir suas memórias para se lembrar de Nina:

Se escrevo isto, é precisamente para lembrar-me dela. Quando me disseram que havia morrido (foi Betty, e eu me achava deitado, um pano molhado sobre a testa, prostrado por uma dessas violentas dores de cabeça que ultimamente tanto me assaltam. As palavras eram tão estranhas que no primeiro momento pareciam não formar sentido — pois que significava morrer para quem, como eu, estivera a vida inteira um pouco à beira da morte?). (CARDOSO, 2013, p. 489).

Mais uma vez a morte retorna como tema. Mas qual seria o sentido de escrever para Timóteo? O que significaria resgatar alguém do esquecimento para ele, um ser já esquecido em vida a quem a morte espreitava? Quem sabe, essa seja uma das questões que o impulsione. Como entender a morte para alguém que já se considerava morto e sepultado em seu quarto? Se André não deixava escapar nenhum detalhe a respeito de Nina; e Ana, ao contrário, não

²¹⁸ O relato de Valdo contraria os escritos do próprio Timóteo, onde lemos que ele volta para o quarto, onde sempre viveu, e estabelece diálogo com Betty sobre quem estava presente no velório.

alcançava sequer produzir uma letra sobre Alberto; como seria representar Nina, do ponto de vista de alguém que já se sente morto?

Ao ler o início de seu livro de memórias, pode-se pensar na ideia de recomposição sob outro viés. Do mesmo modo que Nina “descerrou as grades de sua prisão”, permitindo que ele retornasse, provisoriamente, ao dia, Timóteo pretende fazê-la reaparecer por intermédio da escrita. Mas, se como assevera Schneider (2005, p. 212), “[...] a morte é irrepresentável, ininterpretável, e impensável”, escrever sobre ela seria tentar, ingenuamente, dissertar sobre o nada. Porventura, seja isso que Timóteo descobre, após as primeiras dificuldades que o texto impõe, pois ele pensava exclusivamente sobre a morte, mas depois Timóteo parece encontrar um caminho para recompor a imagem perdida nos meandros da memória:

Senti então formar-se em mim um sentimento mais forte do que a certeza, e que era um vislumbre da morte, daquela morte ocorrida há pouco junto a mim, e cuja aura, deslocando-se do local onde ela se processara, vinha ao meu encontro, numa vaga solene e dominadora. Como que elementos dispersos e até agora sem figuração identificada — fluidos, correntes, pressentimentos de destino e de aniquilamento — uniam-se no meu íntimo, criando uma face perfeita, um ser definido, não como o seria aos olhos dos outros, mas como se formaria para mim, somente para mim, secreto e lutuoso. Era um retrato traçado a mão firme, uma presença inteira, alguém que eu conhecera, e que só eu, por um milagre de fidelidade, poderia recompor em sua delineação exata. Não havia naquilo nem saudade, nem constrangimento e nem mágoa — o reconhecimento processava-se com familiaridade, como um terreno íntimo que se vai revelando aos poucos, e vendo inflar, vagaroso, à luz do entendimento. (CARDOSO, 2013, p. 489).

Aqui a constituição da figura de Nina passa por um processo de união de elementos dispersos, que vão tomando a forma de uma imagem íntima da falecida, os fragmentos (conteúdo) do passado, pela memória, ganham forma na escrita. Não é mais da morte que Timóteo fala, mas sim da morta. Além disso, não se trata de qualquer recomposição, mas de como ele a enxergava. De uma “delineação [pretensiosamente] exata” do ser ausente. O que antes se mostrava uma morte sem sentido, possivelmente, aquilo que Ana expresse como a palavra vazia, ao falar de Alberto, uma palavra oca. Em Timóteo, superada a primeira barreira, o texto vai ganhando uma forma: “o reconhecimento processava-se com familiaridade, como um terreno íntimo que se vai revelando aos poucos”. Com isso, uma imagem começa a ser delineada a partir dos raros encontros que teve com Nina, no espaço íntimo e obscuro de seu quarto. Apesar de tê-la encontrado poucas vezes, foi com ela que ele partilhou seu grande segredo de vingança, com quem tramou a derrota da família e a ruína da casa dos Meneses, realizada com êxito.

CONCLUSÃO

A leitura deste trabalho talvez suscite, em razão do tema, um certo sentimento de que a obra de Cardoso reforçaria um profundo e inevitável pessimismo, em face do mundo. No entanto, não se pode deixar de notar que os espaços arruinados e angustiantes, as imagens de morte e os seres desesperados que desfilam por suas narrativas, estão intimamente ligados àquilo que há de mais íntimo no homem, “um mundo que é nossa própria morte²¹⁹”, transfigurado em imagens poéticas.

Conforme declara o escritor em seus *Diários*: “a saúde, a alegria, o belo existem para mim, mas como destroços de um mundo incoerente.²²⁰” Seu universo, seguramente, não se estrutura a partir de espaços felizes, mas de “velhas fazendas com seus engenhos mortos²²¹”; “paisagens de desolação²²²”; “campos plúmbeos de ameaça e de morte²²³”; “cidades e casas que levantam “claudicantes de suas ruínas”, mas continuam com a alma “soterrada e entregue aos poderes da destruição”. Por isso, esse “pequeno mundo” só poderia ser habitado por “seres duros”, dominados por suas “paixões impetuosas e eloquentes”, seres da “sombra”²²⁴, angustiados, mas que surgem com um brutal “esplendor fúnebre”, assemelhando-se “extraordinariamente a uma máscara de Goya”, marcados de um profundo horror.²²⁵

“Mundo incoerente e destruído”, em que o autor reconhece predominar uma certa “apologia da dispersão”²²⁶, que não deixa de incidir também sobre o conjunto de sua obra: no autodilaceramento, em *Crônica da casa assassinada*; no ritmo prosaico, mas cheio de imagens fantasmagóricas em *Maleita*; no inferno simbólico de *Salgueiro*; na complexidade da escrita sinuosa e a sondagem interior de *A luz no subsolo*; na escrita linear, mas com certas nuances em *Dias perdidos*. Nesse percurso desordenado²²⁷, como se percebe, não se poderia impor um estatuto unificador. Por isso, quando falamos em conjunto da obra, pautamo-nos, sobretudo, pelo conceito de *imagens obsessivas*²²⁸. Em Cardoso, elas podem aparecer sob a forma de constantes temáticas, ou ainda como operadores textuais. Embora não se possa falar em

²¹⁹ CARDOSO, 2013, p. 304.

²²⁰ CARDOSO, 2013, p. 271

²²¹ CARDOSO, 2013, p. 410.

²²² CARDOSO, 2013, p. 428.

²²³ CARDOSO, 2013, p. 298.

²²⁴ CARDOSO, 2013, p. 334-335.

²²⁵ CARDOSO, 2013, p. 461.

²²⁶ CARDOSO, 2013, p. 461

²²⁷ Desordem esta que também pode ser observada no conjunto da obra, cujos temas e tons variados criam um estilo único: o de Cardoso.

²²⁸ A expressão é de Leyla Perrone-Moisés.

unidade²²⁹ unificadora, é possível perceber a existência de pontos de contato entre os diferentes romances, publicados ao longo de mais de vinte anos.

Com base na análise e interpretação de determinados aspectos comuns (constantes), buscamos realizar uma leitura que privilegiasse tanto os avanços quanto as retomadas. Uma das hipóteses centrais é que a configuração do espaço de *Crônica da casa assassinada* contribuiria para a leitura dos romances anteriores, assim como estes ampliariam o entendimento daquele. Semelhante ao que sugere Borges em “Kafka e seus precursores”²³⁰, um texto pode modificar o entendimento de outros que vieram antes; do mesmo modo que os escritos anteriores, em maior ou menor grau, também afetam o seu estrito reverso. Foi um percurso semelhante a esse o percorrido aqui. A partir da leitura do último romance publicado em vida pelo autor, procuramos entender a configuração do espaço, em seus textos anteriores, os quais modificam a leitura do livro lançado em 1959.

Assim, o intuito foi apresentar uma possibilidade de interpretação que tivesse no espaço de *Crônica da casa assassinada* seu ponto de partida, mas também o de chegada. Nesse sentido, foram de grande valia as lições de Candido, para quem:

Toda crítica viva – isto é, que empenha a personalidade do crítico e intervém na sensibilidade do leitor – parte de uma impressão para chegar a um juízo [...] Isto não significa, porém, impressionismo nem dogmatismo, pois entre as duas pontas se interpõe algo que constitui a seara própria do crítico, dando validade ao seu esforço e seriedade ao seu propósito: o trabalho constitutivo de pesquisa, informação, exegese. (CANDIDO, 1969, p. 32).

Com base, como adverte Candido, nessa primeira “impressão” que surge a partir dos elementos iniciais e se confirma com a leitura do romance, partimos da ideia de que a configuração do espaço de *Crônica da casa assassinada* poderia iluminar a leitura dos textos anteriores de Cardoso. Após a delimitação do tema, espaço, e de um longo trabalho de pesquisa, acreditamos chegar a um juízo, talvez provisório: como uma tópica literária, a casa em Cardoso é uma imagem poética transformadora do texto literário. Um elemento temático, que também opera no nível formal.

Só podemos chegar a essa e outras formulações, a partir do “trabalho constitutivo de pesquisa, informação” e, sobretudo da “exegese” do texto literário. Nossa leitura recai, essencialmente, sobre a análise e interpretação dos romances que compõe o *corpus* da pesquisa,

²²⁹ Segundo o autor: “Unificar, desunificar: eis todo o problema. Até agora muito se falou no valor da unidade, e na necessidade de calcar todo o esforço interior numa tentativa de união – mas eu, que não sou forte em coisas filosóficas, talvez represente uma ideia contrária.” (CARDOSO, 2013, p. 461).

²³⁰ “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.” (BORGES, 1981, p. 309)

pois, desde o início, a proposta sempre foi explorar as potencialidades espaciais que o próprio texto literário guarda, encontrando nele as linhas de força que respondem por sua estruturação.

Casas de infância, moradas oníricas, fazendas desmanteladas, cidades soterradas, cemitérios pobres, lugares onde a ação do tempo sempre deixa suas marcas indeléveis. Independentes se localizados na parte baixa (margem do Rio São Francisco), nas alturas (morro), ou nas profundezas do subsolo (adeja do café, porões), esses espaços geralmente são marcados pelo signo do funesto e por uma atmosfera carregada de angústia.

Com essa configuração, não admira que os habitantes desses lugares sejam seres atormentados, entregues às paixões mais violentas, embora, estranhamente, pelo bem ou pelo mal, também acabem se conectando inextrincavelmente as suas moradias. Só depois de ter o projeto e a vida arruinados, Joaquim abandona Pirapora: sai doente, envelhecido e sob ameaça de morte. Manuel só deixa o Salgueiro porque é expulso de casa pela família; em *A luz no subsolo*, Madalena se enamora do casarão em que se encerra, depois de se casar com Pedro; Clara, de *Dias perdidos*, após ser abandonada pelo marido, se tranca em casa. De início, odiava a pequena residência, mas, com o passar os anos, o ódio pelo espaço de encerramento se converte em um profundo amor; quando passamos a *Crônica da casa assassinada*, os moradores da Chácara, mais que apegados, estão *argamassados* a casa. Se, por acaso se afastam dela, sentem-se impelidos a voltar.

Diante de um contexto como esse, para além dos significados corriqueiros, o vocábulo casa parece evocar uma lembrança etimológica, estabelecendo, assim, uma íntima conexão entre imagem e linguagem, entre morador e espaço habitado, como buscamos demonstrar, em mais de um momento ao longo da leitura. Talvez, aproximando-se daquilo que Cardoso denomina de “palavras violentas” que produzem “imagens cruéis” (CARDOSO, 2013, p. 396). Se visto desse viés, a noção de casa poderia se ligar a sentidos como o encerramento, o antropomorfismo, ou ainda à morada dos mortos.

Alguns desses aspectos já podem ser reconhecidos no primeiro romance. Embora se trate uma história que privilegia os deslocamentos pelos espaços abertos, nele já aparecem a constante da ruína, as primeiras tentativas de *sondagem interior*, o *cronotopo* da casa, o princípio de privacidade/intimidade em formação, o deslocamento como atividade imaginária (mapas), o espaço literário como criação ficcional, a tensão complementária entre pares opostos, a ruptura do discurso por meio de advérbios de modo, elementos que surgem, com efeito, a partir de uma leitura não histórica nem linear.

Outro aspecto relevante é notar que na parte interna dos casebres abarrotados de todo tipo de quinquilharia, os variolosos se amontoam para morrer junto aos seus. Ali, eles encontram um ambiente de repouso para a agonia da espera. Precisamente por conta desses traços definidores, pode-se retomar aqui as observações feitas por Mario Carelli, em *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso* (1988, p. 153-154). De acordo com o crítico, em *Maleita*, o escritor mineiro “não se limita ao registro puramente realista; explora um sistema de imagens que anuncia já seu estilo futuro”.

As observações de Carelli, sem dúvida, são sempre muito pontuais e pertinentes, mas, uma leitura inversa à adotada pelo ensaísta, pode se mostrar também bastante profícua. Em nosso caso, fica claro que certas constantes só podem ser apreendidas em *Maleita*, mediante a leitura dos textos posteriores, sobretudo, *Crônica da casa assassinada*. Se, hipoteticamente, Cardoso tivesse escrito apenas seus dois primeiros romances provavelmente, muito pouco, além dos aspectos relacionados às vertentes estético-históricas dominantes na época (romance regional, social), teria sido agregado à leitura desses dois livros. Eles só passam a ganhar um outro entendimento a partir da consideração do conjunto da obra do autor (romances e novelas).

Com base na leitura do livro de 1959, pode-se dizer que as cafuas de Pirapora, em sua primitividade, já guardam muito daquilo que veremos nas casas dos outros romances: o ambiente úmido, mofado, sufocante e aprisionador, as portas desmanteladas, o telhado deteriorado, as cidades arruinadas, e, especialmente, a casa como um espaço de segredo, de morte e dos mortos. A constante temática da ruína, o sentimento do sepulcro e do abismo já encontram ali seu lastro, arriscaríamos dizer que até mesmo a fragilidade que o casarão dos Meneses demonstra em certos momentos. Portanto, parece plausível afiançar que as construções de Pirapora já continham indícios daquilo que veremos nos precários barracos de *Salgueiro*, que desmoronam a cada novo temporal; no processo lento de desmantelamento, que corrói as velhas e grandes construções de *A luz no subsolo*. Na cidadezinha sem graça e na agonia, a consumir os personagens de *Dias perdidos*; no desmantelamento da casa e na finitude que recai impetuosamente sobre os Meneses.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- ALGRANTI, Leila Mezan. “Famílias e vida doméstica”. In: SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v. I.
- ALMEIDA, Lúcia Fabrini de. *Tempo e otredad nos ensaios de Octavio Paz*. São Paulo: Annablume, 1997.
- ALMEIDA, Teresa. *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- ALVARENGA, Leonardo Grossi. *Os evadidos: Lúcio Cardoso e um trajeto do “ser” em A luz no subsolo*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: PUC, 2009.
- ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romântico*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARROS, José Américo de Miranda. *A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso*. Belo Horizonte, 1987. Dissertação [Mestrado em Literatura Brasileira] – Universidade Federal de Minas Gerais, p. 160.
- BARROS, Marta Cavalcante de. *Espaços de memória: uma leitura de Cronica da casa assassinada*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no College France, 1976-1977*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- BARTHES, Roland. *Inéditos*, vol. 2: crítica. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Sobre Racine*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. *Diário de luto*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. “Semiologia e urbanismo”. In: *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- BASTIDE, Roger. “Variações sobre a porta barroca”. In: *Revista Novos estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 75, jul. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200009>.
- BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BENEVOLO, Leonardo. *A cidade e o arquiteto: método e história na arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d’água, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *Morte suspensa*. Lisboa: Edições 70, 1948.
- BORGES, Jorge Luis Borges, “Kafka e seus precursores”. In: *Outras inquietações. Obras completas*. V. 2. São Paulo: Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luís. *Outras inquietações*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- BORGES, Telma. “Radiografias de um romance: vestígios de *Grande sertão: veredas* na biblioteca de Guimarães Rosa”. In: *Anais do SILEL*. V. 3, n. 1. Uberlândia: Edufu, 2013. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_3066.pdf>. Acesso em: dezembro de 2018.
- BORNEUF, Roland e OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almeida, 1976.
- BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDÃO, Luís Alberto. “Paul Auster topográfico: o espaço urbano contemporâneo”. In: *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: CEL-Fale/UFMG, 1997. v. 5.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: MG Fapemig, 2013.
- BRANDÃO, Luís Alberto & OLIVEIRA, Silvana Pessoa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- BRANDÃO, Ruth Silviano. “Estes corpos humanos, como eu os amo”. In: *Revista dos Cesp*. Belo Horizonte: s/e., n. 39, jan.- jun. 2008. 28 v.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. “Lúcio Cardoso: príncipe, mas esfarrapado. *Ipotesi*, Juiz de Fora. V. 11, n. 1, p. 31-38, jan/jun 2007. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/4-L%C3%B3cio-Cardoso.pdf>>. Acesso em: dezembro de 2018.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: UFMG, 1993.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- BUESCU, Helena Carvalhão. “A casa e a encenação do mundo: Os fidalgos da casa mourisca, de Júlio Dinis”. In: *Escrever a casa portuguesa*. Org. Jorge Fernando da Silveira. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Urupês, 1969. v.1
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Urupês, 1969. v.2
- CARDOSO, Elizabeth. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2013.
- CARDOSO, Lúcio. 1912-1968. *Diários*. Org. Ézio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CARDOSO, Lúcio. *A luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edición crítica. Coord. Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CARDOSO, Lúcio. *Dias perdidos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CARDOSO, Lúcio. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CARDOSO, Lúcio. *O viajante*. (Obra póstuma). Rio de Janeiro: José Olympo, 1973.
- CARDOSO, Lúcio. *Três histórias da cidade*. Rio de Janeiro: Edições Bloc, 1968.

- CARDOSO, Lúcio. *O desconhecido e Mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CARDOSO, Lúcio. *Contos da ilha e do continente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. São Paulo: EDUSP, 2011.
- CARDOSO, Lúcio. *O livro de Jó*. Tradução de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
- CARELLI, Mario. “Um romance ‘Épico’”. In: CARELLI, Mario. *Corcel de fogo*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: morar e cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- CERTEAU, Michel de ; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: *O olhar*. (Org.) Adalberto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CORTAZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- COVERLEY, Merlin. *A arte de caminhar: o escritor como caminhante*. São Paulo: Martins Fontes, Selo Martins, 2014.
- DAMASCENO, Beatriz. *Lúcio Cardoso: em corpo e escrita*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- DIBIE, Pascal. *O quarto de dormir: um estudo etnológico*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.
- DICIONÁRIO de grego-português (DGP). Vol. 1. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- DIDEROT, Denis & D’ALEMBERT, Jean de Rond. *Enciclopédia das ciências, das artes e dos ofícios*. (Org.) Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2018.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta: o olho da história 3*. Lisboa: KKYM EAUM, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, et all. *Pensar a imagem*. (Org.) Emmanuel Alloa. Belo Horizonte: Autentica, 2017.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- Ediouro, s/d.
- ENCICLOPÉDIA dos municípios brasileiros. Rio de Janeiro: IBGE, 1959. 26 v. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=227295>.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: FAE, 1991.
- FIGUEIREDO, Lima. *Cidades e sertões*. Rio de Janeiro: Gráficos Bloc, 1941.
- FIGUEIREDO, Monica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
- FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. In: *Ditos e escritos III: estética, literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FRANK, JOSEPH. “A forma espacial na literatura moderna”. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 58, p. 225-241, julho/agosto 2003.
- FREYRE, Gilberto. *A casa brasileira*. Rio de Janeiro: Grifo edições, 1971.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global, 2004.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Global, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Figuras II*. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.
- GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Imprenta Clarasó, 1980.
- HARRIS, R. Laird et all. *Dicionário internacional de teologia do Antigo Testamento*. São Paulo: Edições Vida Nova,
- HELENA MARIA, Cardoso. *Vida vida*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1973.
- HELENA MARIA, Cardoso. *Por onde andou meu coração*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.
- JANVIER, Ludovic. *Una palabra exigente: el “nouveau roman”*. Barcelona: Barral, 1972.
- LACEY, M Hugh. *A linguagem do espaço e do tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- LE BRUN, Annie. *O sentimento da catástrofe: entre o real e o imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- LE-DUC, VIOLLET. *Historia de la habitación humana*. Buenos Aires: Victor Leru, 1945.
- LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LUCAS, Fábio. *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- VILELA, Andréa et all. *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. (Org.) Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- MANGUEL, Alberto e GIANNI Guadalupi. *Dicionário de lugares imaginários*. Lisboa: Tinta da China, 2013.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história natural da curiosidade*. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- MARINS, Paulo César Garcez. “Habitação e vizinhança: os limites a vida privada no surgimento das metrópoles brasileiras”. In: *História da vida privada no Brasil*. Org. Nicolau Savcenko. São Paulo: Companhia das letras, 1998, v. 3.
- MIGUEL, Jorge Marão Carneiro. “Casa e lar: a essência da arquitetura”. In: *Revista Vitruvius*. Ano 03, out. 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/746>>. Acessado em julho de 2019.
- MORAES, Eliane Robert. *Sade a felicidade libertina*. São Paulo: Iluminura, 2015.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1880-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- MOTA E SILVA, Gutemberg da. “Lúcio Cardoso - Os 100 anos do autor da *Crônica da casa assassinada*”. *MagisCultura Mineira*. N. 07. Abril de 2012.
- NEVES, Zanoni. “Lúcio Cardoso, *Maleita* e Pirapora. Historicidade e cultura popular na obra de Lúcio Cardoso”. In: *Confinis*. São Paulo, n. 23, s/p. 2015. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/confinis/10166>>. Acesso em: dezembro de 2018.
- PATLAGEAN, Eveline “Bizanzio: séculos X_XI” In: *História da vida privada*. (Org.) Philipe Arie e Georges Duby. São Paulo: Shewarcz, 1990. V,1.
- PEREC, GEORGES. *Especies de espacios*. España: Literatura y Ciencia, S. L, 1974.
- PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. “O desencontro de duas cidades: uma leitura de *Salgueiro*, de Lúcio Cardoso”. *Cadernos do CNLF*. V. XI, n. 13 – Crítica Literária II, p. 94-107. Rio de Janeiro, 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

- PROENÇA, Cavalcanti M. “Introdução”. In: CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- QUARESMA, Paulo Sergio Andrade. *A morte, os mortos e o morrer na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso*. Rio Grande: s.n, 2007. 251 f.
- RANUN, Orest. “Formas de privatização”. In: *História da vida privada: da Renascença ao século das luzes* (Org.) Roger Chartier. São Paulo: Companhia das letras, 1991. v. III.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle. “Exploração de uma literatura”. In: *História da vida privada: da Europa feudal à Renascença*. (Org.) Georgy Duby. São Paulo: Companhia das letras, 1990. v. II.
- REZENDE, Rosiane Vieira de. *Lúcio Cardoso: o laboratório da escrita literária – de Maleita a Luz no subsolo*. Juiz de Fora, 2007. 96 f. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/2979/1/rosianevieiraderezende.pdf>>. Acesso em: dezembro de 2018.
- RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro ou o pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*. São Paulo, agosto/2001. Dissertação de mestrado. 284 f.
- RONCINIÉRE, Charles de la. “A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença”. In: *A vida privada: da Europa feudal à Renascença*. Org. Georges Duby. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. v. II.
- ROSA, Cristiano de Jesus. “A monstruosidade do espaço em Lúcio Cardoso”. Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literatura e Cultura São Cristóvão/SE: GELIC/UFS, 03 e 04 de maio de 2012. ISSN: 2175-4128. Disponível em: <<https://sobreomedo.files.wordpress.com/2014/05/30062014.pdf>>. Acessado em 30 de julho de 2019.
- ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *A alegoria da ruína: uma análise de Crônica da casa assassinada*. Maceió: HD Livros, 1995.
- ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma ideia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Vida nas cidades: expectativas urbanas no novo mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SÁ, Antônio Fernando de Araújo. “História e literatura no sertão de Lúcio Cardoso”. *Revista de história regional*. Ponta Grossa, n. 1, p. 31-46, 2015. Disponível em:

<<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/7660/4713>> . Acesso em: dezembro de 2018.

SABINO, Fernando. *Carta a Lúcio Cardoso*. Juiz de Fora, 1º/12/1943. Acervo de Lúcio Cardoso, código LC 191 cp, 3fls.

SACRISTE, Eduardo. *Qué es la casa?* Argentina: Buenos Aires, 1968.

SANTOS, Hamilton dos. *Lúcio Cardoso: nem leviano nem grave*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

SANTOS, Cássia dos. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. Campinas/ SP, 2005. Tese de doutorado.

SCHNEIDER, Michel. *Mortes imaginárias*. São Paulo: A girafa editora, 2005.

Silva, Ana Karina. *Estética da angústia: uma leitura do romance A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso. Porto Alegre, 2012.

SILVA, Carlos Roberto da. *A estetização da doença na ficção de Lúcio Cardoso*. – 2016. 182 f. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-A7GNNQ/a_estetizacao_da_doenca_ma_ficcao_de_lucio_cardoso.pdf?sequence=1>.

Acesso em: dezembro de 2018.

SILVA, Luís Octávio. “Os quintais e a morada brasileira”. In: *Cadernos de arquitetura e urbanismo*. V. 25, nº 37, segundo semestre de 2018. Disponível em: <<http://ibict.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/index>>. Acesso em julho de 2019.

SOLNIT, Rebeca. *A história do caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SOUZA, Laura de Mello e. “Formas provisórias de existência: a vida cotidiana nos caminhos, nas fronteiras e nas fortificações”. In: SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v. I.

TAVARES, M. Gonçalo. *Atlas do corpo e da imaginação*. Córdova: Editorial Caminho, 2013.

THÉBERT, Yvon. “Vida privada e arquitetura doméstica na África romana” In: *História da vida privada*. (Org.) Philippe Arie e Georges Duby. São Paulo: Shewarcz, 1990. V,1.

VAINFAS, Ronaldo. “Moralidades brasileiras: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista”. In: *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. (Org.) Laura de Mello e Souza. São Paulo: Companhias das Letras, 1997, v.1.

- VALERY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- VALTHIER. *Diário íntimo do engenheiro Valthier*. Rio de Janeiro, Ministério da educação e saúde, 1940.
- VERÍSSIMO, Francisco Salvador & BITTAR, Willian Seba Mallmann. *500 anos da casa no Brasil*: Ediouro, 1990.
- VILELA, Andréa de Paula Xavier. *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*. Belo Horizonte, agosto de 2007. Tese de doutorado. 204 f.
- VITRÚVIO POLIO. *Tratado de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- WISSENBAACH, Maria Cristina Cortez. “Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 3 v.
- ZUBIAURRE, Maria Teresa. *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Progreso, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Catedra, 1994.