

MARTA CAVALCANTE DE BARROS

**ESPAÇO E DECADÊNCIA NA
CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA
DE LÚCIO CARDOSO**

Dissertação de Mestrado

Orientadora: Adélia Bezerra de Meneses

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo

1997

**T
BARROS, MARTA CAVALCANTE DE**

"Por que escrevo?(...) É inútil procurar razões, sou feito com estes braços, estas mãos, estes olhos - e assim sendo, todo cheio de vozes que só sabem se exprimir através das vias brancas do papel, só consigo vislumbrar a minha realidade através da informe projeção deste mundo confuso que me habita."

Lúcio Cardoso

Ao Luiz
e aos meus pais,
pelo amor, apoio e compreensão.

AGRADECIMENTOS

Quero fazer um agradecimento especial à Adélia Bezerra de Meneses que foi além da relação orientadora-orientanda e me proporcionou momentos de carinho e amizade, repletos de trocas.

Agradeço ao CNPQ e à FAPESP, cujas bolsas tornaram este trabalho possível.

E deixo aqui um agradecimento, misto de saudades, ao João Luiz Lafetá que participou brevemente desta incursão por esse universo mineiro, tão diverso daquele que ele me deixou entrever através de suas aulas e conversas.

SUMÁRIO

	página
INTRODUÇÃO.....	6
 Parte I - A FAMÍLIA	
1. Família rural mineira: <i>uma sobrevivência de coisas idas</i>	15
2. O universo e a estrutura da Casa	27
 Parte II - A CASA	
1. A Chácara: o mundo domado	42
2. A Casa, Nina e o aconchego: dimensões de um mundo feminino	57
3. Os subterrâneos do Mundo Domado	73
4. O espaço da transgressão	78
 PARTE III - A DECADÊNCIA	
1. Memória e decadência	88
2. Pecado e decadência	101
 CONCLUSÃO	 133
 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	 137

INTRODUÇÃO

Certa vez, Bachelard escreveu que “*a simpatia da leitura é inseparável de uma admiração*”.¹ Creio ter sido este o primeiro impulso que me aproximou de Lúcio Cardoso. Mas, com certeza, foi fascinação que me levou a escolher em sua obra meu objeto de pesquisa de mestrado.

Nos anos 30/40, Lúcio foi considerado por bons críticos um de nossos melhores escritores. No entanto, a crítica contemporânea parece ter uma certa resistência em abordar os ficcionistas que durante aquele período estavam engajados, direta ou indiretamente, no movimento católico/espiritualista.

Lúcio Cardoso é um autor polêmico: alguns o louvam, outros o detestam. No entanto, sabemos que toda atitude extremista ou radical pode nos levar ao erro. Portanto, resolvi escrever este ensaio não apenas para resgatar o papel de Lúcio Cardoso em nossa história literária, pois é um autor pouco estudado – no Brasil, pois na França, através da figura de Mário Carelli,² realizam-se pesquisas sobre sua obra, além de um de seus livros estar sendo adaptado para a televisão francesa –, mas também para estudar aspectos específicos de um de seus romances, *Crônica da Casa Assassina*, trazendo contribuições a duas áreas fundamentais dentro dos estudos teóricos literários: o espaço e o tempo, que envolvem a memória e a decadência.

A escolha da *Crônica da Casa Assassina* como *corpus* de minha pesquisa deve-se ao fato de este ser, dentro do conjunto da ficção cardosiana, o romance mais elaborado estruturalmente e o que expressa problemáticas fundamentais para o homem e para o período literário que Lúcio Cardoso integra.

¹ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril Cultural, p. 189 (col. Os Pensadores)

² Mário Carelli foi o coordenador da edição crítica da *Crônica da Casa Assassina*, publicada na Coleção Arquivos/CSIC, em 1991.

Até aos 17 anos, Lúcio viveu em Curvelo, pequena cidade do planalto central de Minas Gerais: “*Minas, esse espinho que não consigo arrancar de meu coração*”,³ mudando-se em 1929 com a família para o Rio de Janeiro. Além do tradicionalismo, o ambiente familiar era fortemente marcado pela religião cristã, influenciando, talvez, na escolha das primeiras amizades de Lúcio no Rio: Octávio Faria, Murilo Mendes e Augusto Frederico Schmidt.

Lúcio viveu e formou-se durante os anos 30, uma das épocas mais fecundas do romance brasileiro e mais tumultuadas da vida nacional. Esses anos, talvez por estarem localizados entre as duas Grandes Guerras que abalaram o mundo, posteriores à Crise de 29, foram marcados por uma reviravolta no modo de ver e pensar. Até então havia, no Brasil, a predominância da noção de “país novo”, que ainda não conseguira realizar-se, mas cujo futuro era promissor. Passada a euforia modernista, os artistas e intelectuais assumem uma postura mais engajada, mais “madura” perante a realidade. Inicia-se, então, um movimento de conscientização, que começava a perceber e descobrir a noção de “país subdesenvolvido”. A literatura, a partir de então, revelou uma força desmistificadora, desvelando a pobreza, a atrofia e o que faltava ao país;⁴ buscava também proporcionar uma visão renovada, não convencional do país, visto como um conjunto diversificado, mas solidário. Nas palavras de Antonio Candido: “*os anos 30 foram de engajamento político, social e religioso no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período*”⁵. Os romancistas desse momento estruturavam suas obras tendo por base a realidade nacional, fosse ela urbana ou não. Na verdade, esse é um período em que encontramos duas faces do Brasil: uma, o país urbanizado, litorâneo, desenvolvendo-se com os

³ CARDOSO, Lúcio. *Diário Completo*, Rio de Janeiro: José Olympio, p. 293

⁴ Essa idéia foi trabalhado por Mário Vieira de Mello e mais tarde retomada por Antonio Candido em *Literatura e Subdesenvolvimento*, in: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

⁵ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*

benefícios da atenção governamental; outro, um país constituído pelas populações rurais, estagnado, sobrevivendo por si mesmo fora do âmbito da ação ou interesses governamentais.

A segunda fase do Modernismo no Brasil (1930-45) é freqüentemente dividida em dois momentos. De um lado, há prosadores como Graciliano Ramos, Rachel de Queirós, Jorge Amado etc., que tratam de temas sociais, a exploração do homem no campo, o problema da terra, a miséria – é a ficção regionalista. De outro, tem-se romancistas como José Geraldo Vieira, Cornélio Pena, Octávio Faria e o próprio Lúcio Cardoso, que produzem o chamado romance introspectivo. Ressalte-se, porém, que essa divisão não implica exclusão, ou seja, não há obras com caráter eminentemente social ou com preocupação somente psicológicas. Há escritores que souberam conjugar muito bem esses dois aspectos e a *Crônica da Casa Assassinada* é, sem dúvida, um bom exemplo. Lúcio Cardoso apresenta a decadência de uma classe senhorial de proprietários de terra e como essa situação atinge as personagens, engendrando uma decadência mais do que social, moral. Nas palavras de Alfredo Bosi: *“Lúcio Cardoso e Cornélio Pena foram talvez os únicos narradores brasileiros da década de 30 capazes de aproveitar sugestões do surrealismo sem perder de vista a paisagem moral da província que entra como clima nos seus romances. A decadência das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos compõem atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações que o destino afinal consumará em atos imediatamente gratuitos, mas necessários dentro da “lógica poética” da trama”*.⁶

Quando relemos o romance à luz do *Diário*, escrito por Lúcio, fica patente a sua gestação desde 1950, quando dezembro fecha o ano eleitoral que em outubro reconduziria Getúlio Vargas à presidência da República. Preocupado com o futuro e desgostoso com o resultado das eleições, Lúcio faz planos: a certeza de sua missão como escritor invade-o. É o momento do questionamento interior, do reconhecimento de sua fraqueza seguido da afirmação do desejo de uma fé

⁶ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 467-8.

ardente na renovação, e luta contra a presença constante e insistente do pecado. Completamente sem esperanças com relação à realidade social, a saída artística foi a elaboração de um herói "problematizado", que dentro da prosa intimista não visa jamais enfrentar o mundo pela ação; pelo contrário, evade-se, subjetivando o conflito Eu-Mundo.⁷

Lúcio Cardoso, atinge a maturidade romanesca com a *Crônica da Casa Assassinada*, mas antes produziu obras de cunho regionalista – seu primeiro romance *Maleita*, publicado em 1934 – até obras muito influenciadas pelos católicos franceses, como *A Luz no Subsolo*, *Mãos Varias*, *Professora Hilda*, *O Anfiteatro* etc., cuja atmosfera opressiva e angustiosa cria o momento certo para o erro, para a transgressão. *A Luz no Subsolo*, romance bastante intimista publicado em 1936, apresenta algumas das preocupações que permeariam sua futura produção. Nas palavras de Álvaro Lins: "*No rapaz de vinte anos, que então aparecia, a sugestão do exterior era ainda mais forte do que a do seu insuspeitado mundo interior. Maleita, com efeito, revela essa tirania do exterior, num duplo aspecto: 1) na construção interna do romance, onde a ordem dos fatos se coloca acima da ordem dos espíritos; 2) na construção técnica do romance, onde uma forma introspectiva corresponde ao temperamento e às tendências pessoais do romancista. /.../ A Luz no Subsolo, porém, não significa só um progresso, mas uma nova vista*".⁸

O jovem Lúcio, recém-chegado ao Rio de Janeiro, é facilmente influenciado pelas idéias em vigor naquele momento, produzindo seu primeiro romance como uma espécie de "*fruto de um engano cultural, de resto explicável naqueles anos em que os melhores romances se chamavam Cacau, Os Corumbas, Menino de Engenho...*".⁹ No entanto, recuperando uma tradição rara na literatura brasileira,

⁷ Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, ao empregar conceitos de Lucien Goldmann a respeito do "grau crescente de tensão entre herói e seu mundo", classifica as diversas tendências do romance brasileiro moderno, situando a produção literária de Lúcio Cardoso na categoria "romance de tensão interiorizada".

⁸ LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 109.

⁹ BOSI, Alfredo. Op. cit., p. 467.

preconizada por Machado de Assis e Raul Pompéia, Lúcio parte para uma linha mais intimista e universalista de romance. A prosa intimista desse período está marcada pela influência dos pensadores católicos franceses, que cultivavam o gosto pela análise psíquica e pela notação moral, e cujos principais representantes eram: George Bernanos, François Mauriac, Jacques Maritain, Mounier, Julian Green.

Nessa época, o Catolicismo se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética.¹⁰ Os anos 30 viram frutificar as sementes lançadas por Jackson de Figueiredo no decênio anterior, com a fundação da revista *Ordem* (1921) e do Centro Dom Vital (1922) e a momentosa conversão de Alceu Amoroso Lima (1928). O pós-guerra ativou um catolicismo extremamente empenhado na “restauração em Cristo” e incentivado pela Ação Católica de militância laica, cujo projeto foi influenciado pelos católicos franceses.

No entanto, o Catolicismo na França possuía uma dimensão bem diferente da que apresentava no Brasil. Lá, o homem europeu estava frente a uma situação complexa, tendo nas mãos um mundo abalado em suas bases: a Guerra de 1914 põe fim à *Belle Époque*, obrigando a uma tomada de consciência geral. A angústia pelas destruições, o progresso intenso e desordenado provoca nas vanguardas artísticas um sentimento de inutilidade, a sensação do absurdo daquela situação, levando a um grito de revolta contra a ordem estabelecida. Por isso o catolicismo francês caracteriza-se também como um movimento de contestação e conscientização. Já no Brasil, o espiritualismo católico tinha simpatia pelas soluções políticas de direita e mesmo facistas, como foi o caso do Integralismo de Plínio Salgado, que via a solução dos problemas políticos brasileiros na mera “regeneração” da elite política. Por esse motivo, o grupo de escritores ligados a esse movimento foi sempre mal visto pela crítica universitária, que privilegiou muito mais os escritores engajados em propostas sociais, como os regionalistas.

¹⁰ Cf. CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. Op. cit.

Lúcio Cardoso, através de suas leituras, deixa seu interior surgir e encontrar as “afinidades” com os romancistas católicos franceses, sobretudo após a publicação de *A Luz no Subsolo*. Creio ser possível afirmar que seus contatos com Murilo Mendes, Cornélio Pena e Octávio Faria ajudaram nessa “escolha eletiva”. No entanto, os romances e novelas produzidos nesse período não possuem um estatuto qualitativo; constituem uma espécie de exercício, um laboratório, por meio dos quais Lúcio realizava experimentações romanescas, enriquecendo atmosferas ou aprofundando o estudo da psicologia das personagens. Essa produção é constituída em grande parte por novelas, o que levou Mário Carelli a afirmar que “a transição laboriosa entre os romances da juventude e a obra-prima da maturidade foi assegurada não pelo romance, mas pelas novelas”.¹¹

Dentre os romancistas franceses, é de Julien Green que mais vai se aproximar Lúcio Cardoso. No seu *Diário*, há várias anotações sobre leituras das obras desse romancista francês, evidenciando a influência sobre sua obra.¹² Entre ambos, parece haver mais semelhanças do que dessemelhanças: a aproximação com Dostoiévski, com os romancistas ingleses, como Emily Brontë, Hawthorne, Edgar Allan Poe; aquele indicando o conflito entre o Bem e o Mal que persegue os seres; e estes evidenciando uma realidade “invisível” por trás das formas aparentes:

Lúcio e Green mais do que escritores católicos, são ficcionistas, que pesquisam a vida interior, marcada pelo mistério, pelo inexplicável, que surge como uma força que age sobre os seres, precipitando-os num mundo noturno, sob o domínio da morte. Exploram em suas obras essas modalidades de ficção introspectiva, com personagens freqüentemente caracterizados pela ilogicidade comportamental e inquietação metafísica. Suas principais preocupações são o

¹¹ CARELLI, Mário. *Corcel de fogo - a vida e a obra de Lúcio Cardoso*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

¹² As “afinidades eletivas” entre Lúcio Cardoso e Julien Green foram exploradas na tese de doutorado de Teresa de Almeida, intitulada *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*, São Paulo, FFLCH- USP, 1990.

pecado, a danação e a fraqueza da carne. É fácil encontrar em ambos atmosferas desconcertantes, ambientes incomuns, em desuso, permeados por um ar contagiado pelo envelhecimento das coisas, pela passagem do tempo corrompido pela falta de vitalidade. Normalmente, em suas obras há um processo destrutivo que é desencadeado pelo surgimento de um OUTRO, uma presença inquietante que provoca sofrimento, violência, abalando uma situação de aparente equilíbrio.¹³

Baseados nas afirmações acima, podemos dizer que a influência de Green nas primeiras obras é inegável. Mas na *Crônica da Casa Assassinada* essa influência se mostra mais arrefecida; é uma obra mais madura, elaborada ao longo dos anos, que evidencia as qualidades de Lúcio Cardoso como ficcionista. Neste romance, Lúcio conseguiu superar, em grande parte, as preocupações meramente religiosas, traçando uma espécie de retrato de Minas Gerais e do Brasil nas primeiras décadas do século XX.

Apesar de muitos críticos considerarem a *Crônica da Casa Assassinada* uma obra-prima, é necessária uma consciência das limitações do romance, tanto em alguns aspectos estruturais quanto em seus aspectos ideológicos, conforme mostrarei ao longo deste ensaio. No entanto, também é evidente que se trata de um romance singular, e uma prova disso é a publicação de sua edição crítica pela série Arquivos, ao lado de obras como *Macunaíma*, *A Paixão Segundo G.H.*, entre outras.

É claro que os poetas se comunicam, através de inumeráveis condutos, com as correntes morais, políticas e filosóficas que banham o mundo em seu tempo; e sem essa comunicação não existiria a matéria que produzem, isto é, a literatura. Para compreendermos e estimarmos Lúcio Cardoso, é preciso aceitá-lo tal como é, romancista obcecado com o problema da culpa e da danação. Mas ou admitimos o mundo tal como ele nos propõe, com as suas regras do jogo, ou não haverá jogo.

¹³ Idem, *ibidem*.

Se Lúcio Cardoso não jogasse tanto com a presença de um poder divino (invisível, mas palpante à distância), seus livros seriam simplesmente freudianos. Junto a esse dado oculto, surgem os complexos, os recalques, as transferências, o conteúdo onírico e toda a nomenclatura popularizada pela difusão da psicanálise.

A divisão deste ensaio busca expressar a própria divisão interna da obra, que apresenta uma família ilustre e decadente; sua Casa e a corrupção de sua linhagem. Esses elementos compõem uma trama: é o destino humano diante da liberdade de escolha, da morte, dos seus limites. Portanto, este ensaio apresenta, na primeira parte, a Família Meneses e sua história de lustro e decadência – histórica e moral –, além da estrutura do romance, elencando temas que serão desenvolvidos nas partes que se seguem. Na segunda parte, realizo uma análise, inspirada em Bachelard, do espaço onde se passa a ação e de suas dimensões simbólicas. Finalmente, na última parte, dedicada ao estudo da decadência, faço duas abordagens: uma trata de uma desagregação social da família, enfatizando a problemática temporal e sobretudo sua relação com a memória como um meio de perpetuar o que já se foi; a outra trata de uma desagregação moral, englobando também as preocupações religiosas de Lúcio, sobretudo a noção de pecado e culpa.

À nós, leitores, resta a coragem de adentrarmos esse mundo repleto de dor e perdas, buscas e descobrimentos. No destino do Outro, encontraremos nosso próprio destino. Esse percurso não tão fácil transformou Lúcio Cardoso num escritor quase “maldito”. No entanto, para aqueles que têm a coragem e penetraram em seu universo – único – há o desvelar de um grande escritor que foi capaz de transfigurar a experiência em magia: a da criação de totalidades.

Para todos que desejam compartilhar dessa aventura: boa leitura!

A FAMÍLIA

1. FAMÍLIA RURAL MINEIRA: *uma sobrevivência de coisas idas*

A *Crônica da Casa Assassinada* é uma obra singular dentro da oscilante produção de Lúcio Cardoso. Publicada em 1959, revela uma arquitetura complexa e inovadora, de alta qualidade artística, em que personagens e trama inter-relacionam-se, permitindo enquadrá-la como uma das grandes obras da literatura brasileira.

Conhecido como um escritor "católico", "psicologizante", Lúcio Cardoso mostra neste seu romance como superou as rotulações fáceis. Mineiro de Curvelo, Lúcio transpõe para sua obra o universo mineiro: uma tradição mesclada pelo regionalismo e pelo nacionalismo,¹⁴ permeada por uma concepção de tempo bem particular: o tempo da memória, o tempo passado marcado, por um lado, por grandes feitos e heróis; e, por outro lado, pela transitoriedade das coisas, beirando sempre a vivência próxima da decadência tão presente no mundo mineiro. Para Lúcio, a *Crônica da Casa Assassinada* é um livro também de denúncia:

"...meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação de quem quer que seja é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira, contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito judaico e bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito".¹⁵

¹⁴ "O regionalismo mineiro se encontra conectado à simbologia da nacionalidade, a sua expressão não consegue desconhecer a unidade. Por isso, os componentes da mineiridade movimentam-se entre os dois pólos, por transitarem da identificação particular para a identidade do todo, mesmo sem esgotá-la. Daí as características do regionalismo mineiro serem diferentes das de outros estados". In: ARRUDA, Maria do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 101.

¹⁵ Entrevista concedida à Revista *Ficção*, Rio de Janeiro: Cátedra, n. 2, p. 72, fev. 1976

Certamente, o livro é mais do que uma denúncia: é uma história sobre homens e seus limites, sobre as fronteiras do inconsciente, sobre o desejo que vai tecendo (n) o texto, compondo tramas de amor, sexo, obsessão e morte. É um mergulho no escuro interior de vidas marcadas por um tempo invencível, corrosivo, destrutivo.

O romance narra a história de decadência de uma Casa, no sentido de família, linhagem: a dos Meneses -- família proeminente do vilarejo de Vila Velha. Os acontecimentos cronológicos dessa história se dão com a partida de Valdo Meneses para o Rio de Janeiro. Nessa cidade grande, conhece Nina, uma moça de extraordinária beleza e com a qual se casa. Nina e Valdo vão morar na Chácara da família, localizada no interior de Minas Gerais. Aí vive Demétrio, o irmão mais velho dos Meneses e espécie de patriarca da família, casado com Ana, mulher sem graça e embutida. Durante a permanência de Nina na Chácara são freqüentes as brigas com o marido, as desavenças com o cunhado -- que sentia uma atração oculta por ela -- além da necessidade de manipular a inveja de Ana. Nina não suporta o ambiente, por demais acanhado; rompe com todos os tabus da casa, sendo, por fim, acusada de adultério com o jardineiro Alberto. Não suportando a pressão das acusações, Nina retorna ao Rio de Janeiro, grávida. Ana vai atrás dela e traz consigo para a Chácara o único herdeiro dos Meneses, André.

Quinze anos depois, Nina volta à Chácara e se envolve com André, numa relação incestuosa. Quando a tensão cresce novamente em torno de si, Nina descobre-se com câncer, morre e junto com ela arruína-se a família Meneses. Valdo parte, não sabemos para onde; Demétrio morre e André foge da Chácara, para nunca mais ser visto por seus habitantes. O romance termina com a morte de Ana e sua confissão, revelando que André era seu filho com Alberto e não de Nina, negando dessa forma o incesto. No entanto, André jamais soube disso, apesar de Ana desconfiar que Nina tinha plena consciência de que André não era seu filho.

Não disposta numa ordem cronológica, a história do romance é tecida por meio da rememoração das personagens e atualizada através da memória dos leitores que devem ter em mente o que foi dito anteriormente para compreender o fragmento seguinte. Ou seja, a trama está esfacelada no tempo, fragmentada nas várias narrativas que compõem a obra – cartas, memórias, narrações, depoimentos, diários, confissões . Sua reconstituição se faz pelo ato da leitura, *por intermédio* da figura do leitor, obrigado a investir e participar efetivamente da reatualização do texto. Bastante sinuoso, o romance apresenta a atmosfera da dúvida e da sugestão – sobretudo pelo trabalho com o foco em 1ª pessoa.

A Chácara dos Meneses, apesar de não estar explicitamente enunciado, insere-se num tempo histórico bem definido: as primeiras décadas do século XX, quando se inicia um intenso processo de industrialização no Brasil e Minas sente novamente o problema da decadência. Todo o movimento econômico-social transfere-se do campo para a cidade. Inicia-se um grande êxodo que esvazia as regiões rurais, levando-as quase à extinção. A Revolução de 30 contribui para a decadência dessas “oligarquias rurais”, pois possibilita a ascensão da burguesia, sobretudo através do movimento tenentista, além de quebrar todo o sistema agrícola-extrativo. A tônica desse período é o reerguimento da produção industrial brasileira, cujo processo marca a plena implantação do capitalismo no país.

Os Meneses, criados por Lúcio Cardoso, representam um protótipo da “Tradicional Família Mineira”, tão bem conhecida do autor, profundamente arraigada às tradições, que fornecem a segurança e as certezas.

Até o século XVIII, Minas Gerais tinha um ritmo de vida dinâmico voltado para o exterior: era a época da mineração. Os olhares de todo o país se dirigiam para Minas, sua sociedade tinha um contato quase direto com os europeus. Esse intercâmbio externo e interno propiciou uma movimentação social e cultural de Minas, que resultou numa série de movimentos que colocariam a região em destaque dentro do contexto do país. Um desses movimentos, e talvez o mais famoso, foi a Inconfidência Mineira. Por essa época também formou-se o espírito mineiro:

"Minas foi feita por gente turrona, de surda revolta, os remanescentes das levas de aventureiros, nacionais e estrangeiros. Ora, na terra em que todos pensavam em passar a perna uns nos outros (devido ao ouro) o segredo era a alma do negócio".¹⁶

Sem dúvida, o mineiro é conhecido por seu ar contemplativo, desconfiado e nada efusivo. O que é intenso nele é a vida interior.

Mas, no início do século XIX, com a decadência da mineração, segue-se a ruralização, transferindo o centro de vida da cidade para o campo. A fazenda mineira torna-se um microcosmo do universo material, social e cultural. Até as primeiras décadas do século XX, as oligarquias rurais se estabilizam e criam uma hegemonia tão consolidada, que a movimentação social torna-se quase impossível.

A realidade mineira apresentava suas peculiaridades. No seu conjunto, as fazendas mineiras possuíam uma natureza bastante específica, que se definia por seu caráter isolado, auto-suficiente e diversificado. Eram, em sua maioria, grandes propriedades-latifúndios, símbolos da oligarquia rural e tinham como modo de produção a monocultura. No romance de Lúcio Cardoso, a ilustração da Chácara, permite encaixá-la nesse quadro. O ritmo do tempo, nessas condições, tornava-se lento, quase parado, pois não fluía com intensidade: nada de novo parecia acontecer, tudo se reduzia à longa duração do cotidiano, aprisionado e contido, no predomínio das relações sociais imediatas:

"Ah, nestes lugares fechados, nessas residências de província onde se constituem pequenos centros de vida, somos muito poucos e os acontecimentos muito raros, para que deixemos escapar assim qualquer frêmito de existência diante de nós" (Segunda confissão de Ana -- p. 183).^{}*

¹⁶ LUCAS, Fábio. *Mineirações*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, s.d., p. 102 (Col. Nossa Terra)

^{*} Todas as citações do romance de Lúcio Cardoso serão indicadas pela parte da qual foram retiradas -- a fim de facilitar a associação personagem-idéia -- e pelos números das páginas. Utilizo a edição crítica coordenada por Mário Carelli, conforme consta na bibliografia final.

A autonomia relativa de Minas oitocentista, expressa no universo da fazenda, abriu espaço à tradição, vivendo-a como se fosse eterna. E, recusando-se sempre o novo em nome dessa tradição, as fazendas não acompanharam o novo ritmo do tempo: o da modernidade, o da velocidade e do desenvolvimento.

Os herdeiros dessa decadência, como os Meneses da *Crônica da Casa Assassinada*, tinham o acalanto do passado pela memória, a esperança jamais exaurida de conservar o mundo perdido.

Esses herdeiros, impossibilitados por sua origem de lançar mão de expedientes práticos para contornar a vida de penúria na qual foram jogados e na ausência de uma mentalidade voltada para o cálculo que lhes permitiria administrar melhor o que lhes restava, essas pessoas alimentavam-se de sonhos. Nas palavras de Maria Aparecida do Nascimento Arruda: "*a família mineira da alta estirpe sente-se incapaz de mudar de ramo ou negar sua procedência, pois seria o mesmo que abandonar a fonte de sua identidade*".¹⁷

Na *Crônica da Casa Assassinada*, essa situação é manifestada em várias passagens:

"... e sempre vivi à espera de que a situação da família se desafogasse, se bem que no íntimo tivesse certeza de que jamais sairiam do beco em que voluntariamente se meteram. Digo isto, porque sei hoje que a construção, e mais do que isto, a manutenção desta Chácara, equivale a uma despesa inútil, e poderia ser poupada, se não achassem todos que abandonar Vila Velha, e esta mansão dispendiosa, fosse um definitivo ato de descrédito para a família. A verdade é que antes de desmembrarem a velha Fazenda do Baú, e dividirem as terras entre os credores que poderiam muito bem esperar, teria sido melhor contemporizar com a situação, remodelando apenas a casa que hoje apodrece no contraforte da serra. Posso afirmar que, indo até lá algumas vezes a cavalo, encontrei nela uma poesia e uma dignidade que nem sempre vislumbrei nesta

¹⁷ ARRUDA, Maria do Nascimento. Op. cit.

construção pretensiosa onde hoje vivem... Tivessem feito o que eu tanto apregoei, liquidado a casa, vendido os trastes, diminuído a criadagem, loteado as terras e entrado em acordo com o resto dos credores, não estariam agora na situação de..." (Primeira carta de Nina a Valdo Meneses – p. 35).

É exatamente a identificação, apesar da morte e na morte, que cria a sobrevivência da memória. Tentar refazer a vida em outros lugares ou circunstâncias significaria anular a origem e apagar a fonte primeira da identidade.

A família torna-se o repositório da identidade porque a decadência jamais é pessoal, sendo sentida no plano das relações imediatas. O daí decorrente apego ao passado como forma de preservação da identidade pode originar certo culto à família, vista como símbolo de vivência de um tempo glorioso. Na *Crônica da Casa Assassinada*, Demétrio é aquele que cultua a família e o passado:

"... o Sr. Demétrio de natureza tão arraigadamente mineira. Mais do que isto, mais do que ao 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. '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'" (Diário de Betty I – p. 65).

É por isso que as memórias significam a tentativa de recuperação, no nível imaginário, da antiga posição social da família, ou mesmo de fantasia que se criou em torno dela. Esse processo de recriação gera um "afastamento" do real. Esse trabalho da memória, de recriação, tem a ver com a própria noção de Memória cultivada pelos gregos: memória associada à fantasia, à imaginação, ao espírito de ficção – as filhas da Memória, as Musas eram as inspiradoras dos poetas.

Timóteo, considerado o desequilibrado, o marginal da família – por suas tendências homossexuais – revela, dentro de sua loucura, uma clarividência dessa situação:

"Betty, não me diga que são apenas reais as coisas que existem no meu sangue. Quer saber de uma coisa? Acho que nasci com a alma em trajes de grande gala. Quando me apertava em gravatas, quando me vestia como os outros homens, meu pensamento se achava cheio de vestidos suntuosos, de jóias, de leques" (Diário de Betty I – p. 57).

Para Timóteo, os Meneses nada são além de uma aparência. Ele, por ter rompido com o jogo social, acha-se no direito de desmascará-los, expondo o que aqueles homens realmente representam: mesquinhas, nulidade. Timóteo não busca atingir tanto a seu irmão Valdo, mas sim a Demétrio, representante da tradição, do espírito da "Família Meneses". No final, de acordo com o último depoimento de Valdo, sabemos que terá êxito:

"Falei em Demétrio, e pela primeira vez senti o quanto me seria difícil caracterizá-lo: tudo o que nele era habitualmente secreto, havia afluído à tona e exibia-se, para quem o conhecia, com um despudor quase ofuscante. Cabelos desfeitos, olhos febris, arrastava roupas e caixas do pequeno quarto que servia de despejo, e atirava tudo no meio do corredor. (Depoimento de Valdo – p. 516)

/.../

Alguma coisa devia realmente estar rompida, para que os Meneses assim se digladiassem diante de tantos olhares estranhos – e esforçando-me para abatê-lo, dizia comigo mesmo, nessa lucidez e nessa pressa dos momentos extremos, que não era eu quem ali representava o papel mais extraordinário, mas ele, o outro, aquele homem que inesperadamente deixava vir à tona o eu que se

esforçara por esconder durante a vida inteira" (Depoimento de Valdo – pp. 519-20).

Percebemos que a tradição, as lembranças, o mito que circunda essa família serve para ocultar suas tendências, seus desejos mais profundos. Quando não há mais a segurança da aparência, as molas que sustentam os portais da defesa se rompem e tudo de mais íntimo emerge: a natureza humana em todas suas facetas -- o bem, o mal, o orgulho, a mesquinhez...

A visão da tradição, do jogo de aparências, de "fantasia" assume uma feição diferente para os que são de fora, como nos revela o médico numa visita à Chácara:

"Mesmo assim, era fácil de perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semi-empoeiradas que atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas -- ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas" (Terceira narrativa do médico -- p. 151).

No romance, os dias passados sempre vêm contrapostos aos dias atuais. A relação opulência/decadência é perpassada pela ação do tempo que desfaz vidas.

Os Meneses tão estagnados dentro de seus próprios limites:

"Confesso, ao me aproximar, suas aléias 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 uma vida secreta, densa e reservada, inundava os limites em que ela se continha. 'Estranhos Meneses' -- pensei de novo. E senti vir de toda a paisagem um frio que emanava menos da chuva do que da hostilidade que lhe era própria, e que pertencia àquela gente, sempre tão calada e austera" (Terceira narrativa do médico -- p. 150).

Os Meneses são os próprios mineiros: sedentários, por força da tradição; hiper-críticos, em razão do recalque, da desconfiança; tímidos, em resultado do excesso de pudor. E, para realçar essas características, insere-se entre eles a figura de Nina, carioca, moça da cidade grande.

Dentro da cultura brasileira parece difícil haver dois seres mais opostos, dentro de seus estereótipos, do que cariocas e mineiros: aqueles, com uma tradição carnavalesca, são alegres, extrovertidos e espontâneos; habitantes da capital do país, são dispendiosos e ostentatórios, seduzidos facilmente pelo consumo, entusiasmados pelo gasto, pela demonstração e pelo ego narcísico. Já os mineiros são austeros e tendentes à poupança; tudo neles é parcimônia. Essa oposição é constantemente elucidada no romance, seja por meio das palavras de Nina, seja por suas atitudes, que deixavam os Meneses embasbacados:

"Desviei a vista e olhei as caixas e malas empilhadas -- todas com rótulos de lojas e casas importantes do Rio de Janeiro. Não pude deixar de repetir a pergunta, ela se impunha -- onde Valdo arranjará dinheiro para atender àqueles gastos?" (Quarta confissão de Ana -- p. 425);

seja pelos outros narradores:

"Desculpe, Nina, mas é que todos aqueles chapéus e vestidos são inúteis na roça. Você sabe que estamos na roça, não sabe? Aqui -- e ele apontou com um gesto displicente -- as mulheres se vestem como Ana" (Diário de Betty I -- p.68).

Essa fala é proferida por Demétrio, que se opõe diretamente à figura de Nina. Enquanto ele representa o mundo rural e aristocrático, em completa agonia, Nina representa o novo, a possibilidade de mudança e renovação, mas que é violentamente repelida e destruída juntamente com a Casa, Demétrio e tudo aquilo que representava um mundo que já não existia mais.

Na verdade, o confronto entre Nina e os Meneses revela um sentimento apaixonado que o mineiro Lúcio Cardoso trazia dentro de si. Seu romance expressa o universo mineiro que estava argamassado à sua natureza. Diversos aspectos da "mineiridade", este adjetivo substantivado que não se define, desvela-se na e pela linguagem de seu povo, estão presentes nesse seu romance.¹⁸

Essa "mineiridade" não é situada só no espaço geográfico (apesar de dizerem que a prosa mineira "*desliza pela universalidade provinciana de tipos e lugares fechados como é fechada Minas pelas suas montanhas*"¹⁹) ou pela presença marcante de suas "*montanhas dilaceradas, cor de sangue pela presença dos minérios de ferro*";²⁰ mas compreendê-la exige que se determine também seu horizonte cultural e seu espaço simbólico.

A caracterização da Chácara realizada por Lúcio Cardoso evidencia o espírito que dominava Minas nessas primeiras décadas do século XX. Enquanto nos grandes centros os artistas e intelectuais engajavam-se politicamente em uma luta, os mineiros rodeados pelas altas montanhas, em sentido metafórico e geográfico, padeciam, nas palavras de Hélio Pelegrino, de uma

"ausência sufocante de perspectivas sociais que pudessem absorver e alimentar criadoramente a inquietação que nos roía. /.../ A velha ordem mineira,

¹⁸ Explicito esse espírito com uma citação de Carlos Drummond de Andrade:

"Minas não é palavra montanhosa.

É palavra abissal.

Minas é dentro e fundo.

As montanhas escondem o que é Minas.

Só os mineiros sabem. E não dizem

nem a si mesmos o irrelatável segredo

chamado Minas." (in: ANDRADE, Carlos Drummond. A palavra Minas. As impurezas do branco. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979, p. 490.

¹⁹ Cfr. ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. In: LÚCIO CARDOSO. *Crônica da Casa Assassinada*. *Op. cit.*, p.681-88.

²⁰ idem, *ibidem*.

feita de usura bancária, de clericalismo autoritário, de paternalismo assentado sobre o latifúndio, pesava e constrangia, sem que soubéssemos na época avaliar a força desse peso. Não tínhamos, naquele tempo, uma visão crítica da sociedade brasileira e dos vícios estruturais que a distorciam, travando o progresso. Lançados no pântano da estagnação social e política, apesar da guerra que incendiava o mundo, sentíamos na carne a tentação do desespero e do tédio e a ela aderíamos, em sepultado segredo".²¹

Os autores mineiros, tocados pela vertente intimista, voltam-se à introspeção e indagação ontológica. Na verdade, como disse Hélio Pelegrino, as montanhas determinam os horizontes e o ar seco dessa região, isolada do litoral por duas cadeias rochosas, criando uma atmosfera de intimismo.

Neste contexto, a Chácara dos Meneses representa um cosmo e um microcosmo: é um mundo em transição da Minas do início do século XX, da Minas aristocrática que Lúcio tanto odiava – e amava – e é ao mesmo tempo o mundo do ser humano. Temos por decorrência uma memória coletiva, a da família e uma memória individual, a do homem.

No decorrer do romance perceberemos que há muitos desdobramentos dessa situação de estagnação e decadência. Diretamente ligada à morte, como um devir inevitável, a família Meneses encontra-se fincada nas certezas de suas tradições. A negação de novos elementos e dos próprios instintos que afloram no centro dos conflitos será o ponto de partida de um processo irreversível.

A Chácara, o grande símbolo da certeza e da fama dos Meneses, está a cada dia mais relaxada e o mato toma conta dos jardins, até mesmo da própria casa:

"Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A caliça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora

PELEGRINO, Hélio. Um indomável coração de poeta. In: *Correio da Manhã*, 6 out. 1968

dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subia pelos degraus já carcomidos – e no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda ressumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tombadas, por tudo enfim que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações". (Pós-escrito numa carta de Padre Justino -- p. 564)

A divisão entre Natureza e o Homem está rompida; dessa ruptura e da própria incompreensão do próprio ser constituído de consciente e inconsciente, surge o processo de destruição.

A Natureza invade o mundo dos homens, trazendo consigo a violência e o aniquilamento, sob a forma de transgressão dos grandes interditos: o sexo e a morte.

Daí ser este um romance que fala sobre os limites entre o mundo social e o mundo natural: estamos na tênue divisa que separa o homem racional de seus instintos: é o adultério, o deslize moral, o suicídio, o assassinato, o incesto.

Tudo isto nos espera na leitura desse universo total e particular: é uma viagem ao mundo dos homens e ao interior do próprio homem.

2. O universo e a estrutura da Casa

A viagem oferecida pela leitura da *Crônica da Casa Assassinada* constitui-se de uma estrutura complexa e movente, composta por diferentes discursos, calcada em deslocamentos temporais e que possui o tempo e o espaço como elementos organizadores, dotados de poderosa força significativa.

A *Crônica da Casa Assassinada* forma um todo apelativamente visual: as cenas brotam do papel transfigurando-se em imagens.²² O livro é repleto de índices e descrições que revelam o olhar de um homem acostumado a observar o mundo através de suas formas e cores. Lúcio Cardoso, em sua maturidade, foi impedido por um derrame de continuar a escrever, dedicando-se a uma forma artística que lhe era cara: a pintura. Muitos são os artigos que mostram detalhadamente a influência do olhar do pintor na criação de sua obra literária.²³ Mais do que a pintura, que surge de uma contingência – a impossibilidade de expressão escrita e oral – Lúcio Cardoso desde cedo revelou uma paixão pelo cinema. Participou da produção de filmes, roteiros, o que, com certeza, influenciou em sua visão de mundo.²⁴ Tinha predileção pelos cineastas expressionistas, cujos valores plásticos explorados nos filmes o impressionaram. Pouco a pouco Lúcio compreende os vínculos entre o cinema e o romance e os

²² Poderíamos dizer que, talvez, tenha sido essa sensação que levou Paulo César Saraceni a filmar, em 1971, esse livro de Lúcio Cardoso. É claro que aqui não discutimos a qualidade do filme que traz Norma Benguel, Carlos Kroeber e Tetê Medina como personagens principais, além da música de Tom Jobim.

²³ Cfr. VALLADARES, C. A pintura de um esteta: Lúcio Cardoso. In: *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, n. 29 - maio/junho 1985.

²⁴ Em seu livro *Corcel de Fogo*, Mário Carelli afirma: "se a pintura foi para Lúcio Cardoso uma revelação, o cinema sempre foi uma paixão" (p.84) /.../ "Lúcio ainda pequeno fica maravilhado com o cinema, coleciona recortes de jornais e fotografias de artistas. Chega mesmo a fabricar uma espécie de lanterna mágica e inventa histórias rocambolescas" (p.23).

transpõem para suas criações; fato que se torna evidente quando relacionamos o número de filmes que já foram feitos baseados em sua obra.²⁵

É impossível pensar a literatura do século XX dissociada do mundo das imagens em movimento, em particular o cinema. O mundo moderno é antagônico, complexo, contraditório, heterogêneo. A experiência das duas Grandes Guerras, os conflitos que foram eclodindo em cada canto, as diversidades de opiniões e atitudes deram ao artista a sensação de caos e fragmentação que aparece em tantas obras das vanguardas do início do século. No romance moderno, há um abandono do enredo, a eliminação do herói, o uso da psicologia e, acima de tudo, a montagem técnica e a interpretação das formas temporais e espaciais do filme.²⁶

A arte cinematográfica vem acrescentar na percepção do mundo a SIMULTANEIDADE, que consiste basicamente na espacialização do elemento temporal. Nesse âmbito, os limites entre o tempo e o espaço se tornam fluidos; o espaço tem um caráter quase temporal e o tempo, até certo ponto, um caráter espacial. O espaço perde sua qualidade estática e torna-se dinâmico; o tempo perde sua continuidade ininterrupta, sua direção irreversível; podendo-se pará-lo, invertê-lo, repeti-lo, suprimi-lo.

A simultaneidade nos mostra como um mesmo indivíduo vivencia tantas coisas diferentes, distintas e irreconciliáveis, num mesmo momento, e como diferentes indivíduos em diferentes lugares têm a experiência das mesmas coisas. Daí, as experiências e os acontecimentos não se ligarem por sua proximidade no tempo, mas por seus vínculos mais íntimos, mais interiores, mais subjetivos.

²⁵ Filmes baseados nas obras de Lúcio Cardoso: *O enfeitado* (1968), *A Casa Assassinada* (1971), *Mãos Vazias* (1971), *O desconhecido* (1978), *Com os olhos no chão*, *Introdução à música do sangue* (esses dois últimos são histórias inéditas, escritas, respectivamente para Paulo César Saraceni e Luiz Carlos Lacerda).

²⁶ Cfr. HAUSER, Arnold. A era do filme. In: *A História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, s.d., p. 1115-1151

Como disse Arnold Hauser: "*toda a arte é um jogo com o caos e uma luta contra ele; esta sempre avançando, cada vez mais perigosamente, no sentido do caos e salvando, das sua garras, províncias do espírito cada vez mais vastas*".²⁷

Cada episódio surge deslocado temporalmente por meio de diferentes vozes narrativas, ou seja, um mesmo fato é narrado de diferentes perspectivas, sendo dessa maneira enriquecido. Cada episódio é relativizado de acordo com a pessoa que observa, o momento e seu estado de espírito.

O jogo com o foco narrativo é fundamental dentro do romance. Os diversos discursos narram episódios diferentes e complementares. Todo o livro joga com fragmentos e, ao mesmo tempo, ordena-os num todo, que é a obra de arte. Trabalhando diretamente com a categoria tempo, o romance ordena-se em dois grandes eixos: o sincrônico, que se liga à estrutura do romance, sendo não-linear, fragmentado, e o diacrônico, revelando um processo, figurando-se mais como um recurso estético. Nesse sentido, o título do livro "Crônica" (que vem de *Chronos* = tempo) revela-nos as várias faces dessa estrutura caleidoscópica, que procura restaurar uma história na sucessão do tempo, ao mesmo tempo em que a coloca na literatura através dos tempos. Ao inserir a palavra "crônica" no título do romance, Lúcio Cardoso traz, ao plano dos significados, a dificuldade de classificação deste gênero que tem a caracterizá-lo não a ordem mas a ambigüidade.²⁸

Apesar de diferentes, os discursos possuem o mesmo "estilo", constituindo uma espécie de "variação de tom em uma só nota". Essa falta de habilidade de Lúcio em dominar esse procedimento narrativo cria, na verdade, uma certa monotonia narrativa. Portanto, sabendo que o estilo de cada discurso influencia

²⁷. Idem, *ibidem*, p. 1135

²⁸ Além disso, Lúcio parece ter consultado em algum dicionário o verbete *Crônica*, pois utiliza todas as acepções do termo ao seu romance, conforme encontramos em alguns dicionários: 1. narração histórica, ou registro de fatos comuns, feitos por ordem cronológica; 2. conjunto de boatos ou referências desfavoráveis (biografia em geral escandalosa de uma pessoa); 3. genealogia de uma família nobre; 4. sucessão intercalada não-linear de cartas, depoimentos, diários, memórias; 5. forma de manuscrito. (Cfr. Aurélio, Caldas Aulete, Lello etc.).

de maneira decisiva a construção do foco narrativo e considerando-o um procedimento narrativo fundamental, fica difícil redimir a obra desta falha estrutural.

O mesmo estilo dos vários discursos deste romance inteiro escrito em primeira(s) pessoa(s) denuncia uma presença fortemente marcada que manipula esses discursos não cedendo espaço às suas criaturas. As diferentes visões sobre um fato suscitadas criam uma falsa idéia de pluralidade. Ao mesmo tempo, esse procedimento narrativo solicita uma grande consciência do caráter criador, construtivo do texto.

Nesse sentido, é evidente a presença de alguém que, perpassando pelas diferentes vozes, comanda todo o universo criado transmudando-se em vozes narrativas diferentes, organizando cenas e sumários, presentificando-se até mesmo quando a narrativa parece contar-se a si mesma; alguém que nos convém chamar de autor implícito, conforme a denominação de Booth em *A Retórica de Ficção*.²⁹ Todas as vozes do universo fictício revelam-se como espécies de máscaras desse "Eu". Os narradores de primeira pessoa vão se revelando como desdobramentos, numa busca de apreensão de uma totalidade. A forma mais comum de empreender essa busca é através de uma memória, pois na tentativa de ordenar a matéria vivida, o ser é invadido pela força de um passado vivo, que vem à tona e tira as certezas do poder de delimitá-lo. Todos os narradores, cada um a sua maneira, fazem da cisão sua matéria e parecem ter como objeto desejado o encontro do eu com seu outro, o encontro do eu com os outros. Movidos por uma ânsia de desvendar o Outro (Nina, foco de todos os discursos), os narradores vão tecendo suas tramas; e, aos poucos, a narrativa vai enredando as personagens, os narradores e a nós, leitores. Ao tentar desvendar o Outro, esses narradores, sem perceber, desvelam a si mesmos.

A verdade constitui-se como busca das palavras, único instrumento capaz de reagrupar os fragmentos e dar-lhes coerência. A ilusão da narrativa ganha, aos poucos, o poder de restaurar a unidade entre o passado e o presente, a ação

²⁹ BOOTH, Wayne. *A Retórica de Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980

e a reflexão, o eu e o outro. É uma narrativa que caminha em direção a um fim, mas que recomeça, sempre, infindavelmente.

O narrador de primeira pessoa nem sempre participa diretamente do processo que desencadeou, intensificando a ilusão de que a literatura imita a vida, fazendo-nos mergulhar numa viagem de cujo final saímos mais ricos, com nova aprendizagem.

Todos os relatos das personagens -- confissões, cartas, diários etc -- possuem um interlocutor virtual e um real. Este, somos nós, leitores; aquele, o interlocutor virtual, nunca diretamente nomeado mas apenas sugerido, é referido em alguns relatos:

*"... E finalmente concordo em narrar o que presenciei naquela época, apesar de serem fatos tão antigos que provavelmente já não existe mais nenhum dos personagens que neles tomaram parte. /.../ E no entanto, creio poder precisar exatamente o dia a que o **SENHOR** se refere. Neste ponto, suas indagações são inúteis, pois obrigam-me a situar lembranças que flutuam desamparadas ao sabor da memória"* (Terceira narrativa do médico – p. 283 -- grifo meu).

ou ainda, de modo mais evidente:

"Sim, resolvi atender ao pedido dessa pessoa. Não a conheço, nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesse que a move./.../ Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento, uma sede de justiça" (Pós-escrito de uma carta de Padre Justino -- p. 564).

Seria esse interlocutor também uma personagem, ou confunde-se com a figura do autor, como uma espécie de compilador dessa "Crônica"?

De fato, as narrativas de primeira pessoa são manifestações de um mesmo eu, o artista, que, ao criar esses outros, quer dar a representação de um único ser, marcado pelo desejo: o desejo de ver e reconhecer-se num mesmo e num

outro, atuando em si e no outro. Para tanto, quer ver e dominar; vê através, talvez, da grande figurabilidade da narrativa; domina pela linguagem.

Esses narradores, no entanto, escrevem isolados, sozinhos, assim como nós lemos suas narrativas. Aqui, lembramo-nos de Walter Benjamin, que diz que o romance pressupõe o indivíduo isolado, que narra e lê solitariamente. O homem do mundo moderno é um ser só, que deve empreender suas buscas, encontrar seus desejos, compreender-se por si.

A única exceção nesse quadro é Demétrio: ele é a única personagem que não possui “voz” dentro do romance. Tão criticado por todos, é envolto por uma aura de mistério, pois jamais proferiu uma palavra por si mesmo; sempre seus pensamentos vêm através do crivo das outras personagens. Há uma passagem no romance, bastante significativa e que ajuda a desvendar um pouco dessa figura enigmática:

“Ao contrário, sempre se ocultara, dúbio e fechado em seu mutismo, como por detrás de sólidas paredes; nunca tivera uma expressão, um movimento que servisse de ponte ao interesse ou à ternura de seus semelhantes; ignorava o que fosse comunicação, e para não conceder coisa alguma neste terreno, também não recebia nada, e sua existência, pelo menos aquela que eu tinha notícia, era idêntica à de certas plantas, isoladas e avaras, que vivem do ar – mistérios que a Natureza impõe” (Segundo depoimento de Valdo I – p. 467).

O isolamento e a solidão fazem parte da *Crônica da Casa Assassinada*, na medida em que as personagens encontram-se apartadas umas das outras. A falta de comunicação gera a incompreensão e caracteriza o clima denso da narrativa. Cada personagem se refugia em seu quarto e lá, sozinha, escreve seu depoimento sobre algo que já ocorreu num passado próximo ou distante. A Chácara assemelha-se a um arquipélago, composto de formações insulares. As narrações, os diálogos, as lembranças, as descrições não escondem o abismo que cerca as personagens; inclusive o próprio André explicitou isso muito bem, numa passagem do romance, ao perceber a solidão de Nina:

"Só mais tarde vim a compreender; naquele minuto, eu a via isolada como uma ilha, completa e fechada, varrida por ventos que não eram os de nosso mundo. Podia erguer-se, conversar, rir até como toda gente ria -- mas um poder qualquer separava-a dos outros, incentivando-lhe esse clarão particular, atormentado, de onde incessantemente estendia a mão para os que passavam" (Diário de André III -- p.255).

O fato de os depoimentos serem "escritos" -- com exceção do farmacêutico, cujo discurso é marcado pela oralidade -- estabelece uma desconfiança com relação ao texto. A escrita possibilita a correção, a seleção do que se conta, além de proporcionar uma distância "segura" de seu narrador. Ou seja, além dos textos serem elaborados por narradores em primeira pessoa, foram "escritos". Essas duas características já servem para avaliarmos o quanto há de dúbio e subjetivo nessa narrativa. O leitor deve sempre desconfiar de uma confissão: ao revelar-se, o narrador oculta-se. Apesar de todas as narrativas terem um caráter intimista, elas revelam o jogo do mostrar /esconder. O que é compreensível, uma vez que uma narrativa é tecida pelos fios do desejo, um desejo nunca totalmente manifesto; tudo o que se revela, vela-se.

Ao mesmo tempo, a rememoração dos fatos carregados de emoções tendem a diminuir a distância entre o texto escrito e o narrador. Ao se utilizar da memória, esse narrador põe em movimento mecanismos de repressão e simbolização, de condensação e deslocamento e, por conseqüência, as lembranças que surgem podem não ser fiéis aos acontecimentos empíricos -- daí a disparidade das narrações --, mas, com certeza, trazem uma carga afetiva emotiva suficiente para revelar o essencial, ou seja, as possíveis molas do desejo.

Por toda a obra de Lúcio é constante o jogo entre o mostrar/ esconder, ser/parecer, disseminar/agrupar, fragmento/unidade. Nas brechas desses movimentos oscilantes, vai-se delineando a força de sua obra.

Para melhor compreender esse texto complexo, repleto de inversões, vou dividi-lo em cinco grandes blocos:

1. Conclusão do Diário de André;
2. Carta de Nina a Valdo Meneses (anunciando o seu retorno à Chácara após quinze anos de ausência);
3. Primeiro período de Nina na Chácara (que se estende até o clímax desse momento: o suicídio de Alberto, o jardineiro);
4. Segundo período de permanência de Nina na Chácara (Após quinze anos, Nina retorna para retomar seu lugar ao lado do filho André);
5. Morte de Nina e extinção dos Meneses.

As duas primeiras partes constituem uma espécie de "introdução" ao romance – suas personagens e trama; servindo para instigar o leitor, jogá-lo de imediato em meio a um universo turbulento, permeado pela culpa ligada à morte e transgressão. O romance inicia e termina com uma morte feminina: Nina e Ana, mulheres opostas e complementares. Por todo o romance são construídas relações de oposição e complementariedade, que possuem um caráter "relativista": tudo dependerá do ângulo de observação e do momento. Por exemplo, Nina e Ana podem ser rivais e muito diferentes, mas ambas sofrem da sensação de aprisionamento e anseio por coisas novas. O que as difere é como cada uma manipula esses fatores.

A abertura do romance pela "Conclusão do Diário de André" é de importância singular, não constituindo apenas um epílogo antecipado da trama, mas também uma espécie de *avant-propos* das principais questões que permeiam o romance.

Para maior clareza, podemos dividir essa "conclusão" em três partes. A primeira refere-se ao tempo, já que o romance inicia-se por uma marcação temporal incompleta. Com isso podemos adiantar que não é o tempo cronológico que ocupa a cena mas sim o tempo físico, como signo de mudanças e que pertence também ao mundo natural, tendo uma ação devastadora sobre o mundo organizado e social da Chácara. A idéia de tempo físico pode ser estendida também à noção de ciclo de vida; idéia essa que se tornará mais evidente com a pergunta de André: "*Meu Deus, que é a morte?*". A morte é uma das indagações mais constantes dentro do romance, sendo uma espécie de tema, um

desdobramento da categoria de tempo. A morte implica não só o fim de uma vida, mas também o fim de um ciclo, de um período, no caso o apogeu dos Meneses. A compreensão desse processo remete a outras questões, como o transcendente: Deus, vocativo das perguntas de André.

Deus representa, de certo modo, uma das defesas do homem contra as forças da natureza, como o é a morte. A compreensão da situação de aniquilamento pela morte pede uma explicação, uma salvaguarda, representada pela religião. Ao mesmo tempo, veremos que essa mesma religião reforça os interditos cuja transgressão levará à morte.

A segunda parte desse longo trecho inicial refere-se quase que totalmente ao TEMPO e seus desdobramentos. Refletindo sempre sobre a extinção de um período, de uma vida, André questiona-se sobre o PARA SEMPRE, que envolve o definitivo, a impossibilidade de retorno do que já passou ou acabou. No entanto, ainda nesse segundo trecho é colocada uma possibilidade de resgate: a memória. A recomposição do passado através da memória parece ser o caminho para a reconstituição do que foi definitivamente perdido. Mas o reconstruir, o recompor não é ter de volta, é apenas uma substituição. (A lembrança, a recordação é caracterizada como sendo uma "arquitetura de sonho", parecendo estar situada numa fissura entre o que não mais existe e o que somos. Daí possibilitar o vislumbre do que poderíamos ter sido "*do possível, o constantemente inatingido*". Na verdade, observaremos no decorrer deste estudo que é através da memória das personagens que a trama vai se compondo; no entanto, essa memória associada ao sonho e à fantasia, relaciona-se às instâncias do psiquismo humano: o inconsciente e o consciente. É no jogo entre essas duas instâncias básicas que encontraremos uma compreensão do texto e das vidas que ele contém.

Juntamente a essas idéias surge a questão da PASSAGEM, evidenciada sobretudo pelo próprio vocabulário empregado por André: "*escorrer/passaria*", "*existir contínuo e líquido*", "*transforma, evolui, deságua*". A idéia de mutabilidade das coisas vem associada à imagem do líquido, da água, constante por todo o romance:

“Que é o para sempre senão o existir contínuo e líquido de tudo aquilo que é liberto da contingência que se transforma, evolui e deságua sem cessar em praias de sensações também mutáveis? Inútil esconder: o para sempre ali se achava diante de meus olhos. Um minuto ainda, apenas um minuto -- e também este escorregaria longe do meu esforço para captá-lo, enquanto eu mesmo, também para sempre, escorreria e passaria -- e comigo, como uma carga de detritos sem sentidos e sem chama, também escoaria para sempre meu amor, meu tormento e até mesmo minha própria fidelidade. Sim, que é para sempre senão a última imagem deste mundo -- não exclusivamente deste, mas de qualquer mundo que se enovele numa arquitetura de sonho e de permanência -- a figuração de nossos jogos e prazeres, de nossos achaques e medos, de nossos amores e de nossas traições -- a força enfim que modela não esse que somos diariamente, mas o possível, o constantemente inatingido, que perseguimos como se acompanha o rastro de um amor que não se consegue, e que afinal é apenas a lembrança de um bem perdido -- quando? -- num lugar que ignoramos, mas cuja perda nos punge, e nos arrebatá, totais, a esse nada ou a esse tudo inflamado, injusto ou justo, onde para sempre nos confundimos ao geral, ao absoluto, ao perfeito de que tanto carecemos.” (Diário de André -- conclusão -- pp. 5-6).

Essas imagens remetem à imagem heraclitiana do rio que flui constantemente, sem cessar. Esse *continuum* é a base da própria idéia de tempo, mais especificamente, do tempo físico caracterizado como um contínuo irreversível, que passa, deixando a marca da mudança, entendida por nós como o envelhecimento.

Essa compreensão da morte como esvanecimento da vida, como deteriorização de um tecido, é mencionada na epígrafe do romance:

“Jesus disse: tirai a pedra. Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque aí está há quatro dias. Disse-lhe Jesus, não te disse eu que se tu creres, verás a glória de Deus?”

A importância do tempo e sua passagem sobre as coisas é marcante nessa citação que evidencia a decomposição, que agirá sobre os corpos de Nina e da Casa.³⁰ A Casa, índice de grandeza e orgulho, tomba: as janelas batem nos caixilhos, a calça descola-se das paredes, os degraus estão carcomidos; Nina, índice de Beleza e feminilidade, tem seu invólucro, sua pele, corroído pelo câncer. Essa "corrosão" das vaidades terrenas aproxima-se de um tema muito caro ao Barroco: o *sic transit Gloria Mundi*, que é explicitado no romance pelas palavras de Padre Justino, ao visitar a casa dos Meneses já em ruínas:

"Por um momento estonteado, julguei-me num desses casebres de pau-a-pique que servem de abrigo a míseros colonos, e não junto à única herdeira conhecida da orgulhosa família Meneses. Seria impossível não pensar na transitoriedade da glória deste mundo..." (Pós-escrito numa carta de Padre Justino – p. 565).

Lúcio Cardoso, como mineiro, talvez tenha se impregnado da atmosfera barroca que exala Minas, uma atmosfera que sente o quanto é real a transitoriedade das grandezas terrenas, da Beleza que nunca é vista como eterna e absoluta, a irrecuperabilidade dos dias passados, a passagem dos dias, a erosão da vida. Todas essas noções percebidas por meio das paixões humanas são enunciadas e trabalhadas no romance cardosiano.

Na última parte desse trecho inicial, André passa a falar de uma personagem feminina, cujo nome não nos é imediatamente revelado. Esse último parágrafo é extremamente significativo, pois saberemos mais tarde que se trata

³⁰ Vale ressaltar as três incidências do verbo dizer nessa epígrafe que parece indicar também a importância da enunciação, que no romance se manifesta na riqueza da escolha dos múltiplos pontos de vista. Cf. ALMEIDA, Teresa. Marcas do texto: Julien Green e outros. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. Op.cit.

de Nina, sua suposta mãe. O emprego do pronome “ela” gera uma ambigüidade que identifica Nina e a Casa, mencionada várias vezes no parágrafo:

"Durante o dia inteiro vaguei pela casa deserta, sem coragem nem sequer para entrar na sala. Ah, com que intensidade eu sabia que ela já não me pertencia mais, que era apenas uma coisa despojada, manejada por mãos estrangeiras, sem ternura e sem entendimento" (Diário de André -- conclusão -- p. 6 – grifo meu).

Isso é importante na medida em que a fusão NINA/CASA será um dos eixos do romance. Com a morte DELA (Nina), ambas, Nina e a Casa, serão invadidas e manejadas por mãos alheias. Já nos é adiantado que essa personagem feminina terá o "papel principal" dentro dessa casa, pois com sua morte,

"casa já não existia mais" (Diário de André -- conclusão -- p. 7),

e por contigüidade os Meneses:

"Creio poder afirmar, no entanto, que só aí tive inteira consciência de que os Meneses não existiam mais" (Diário de André -- conclusão -- p. 30).

A partir de uma análise bachelardiana, podemos ressaltar uma nova progressão: as figuras da casa e da mulher estão sempre associadas. Ligadas ao onirismo terrestre, essas imagens remetem ao mundo do repouso, ao mundo involutivo, do aconchego. Não há dúvida, pois, de que no romance a progressão da destruição da casa/mulher refere-se também à destruição do lar protetor.

Para Bachelard, todo poeta está filiado a um sistema de imagens, representados pelos quatro elementos fundamentais: Água, Terra, Fogo e Ar. Pode haver uma combinação entre esses elementos mas no máximo entre dois deles.

Lúcio Cardoso está nitidamente filiado ao sistema imagético da Terra, cujas imagens são ligadas ao concreto. A matéria concreta, dentro dessa teoria bachelardiana, suscita no psiquismo humano duas reações: por um lado, há a vontade de penetrar no interior, a curiosidade. Esta reação está sob o signo da preposição CONTRA. Mas há uma segunda ordem de reação suscitada pela matéria concreta, as que estão sob o signo da preposição EM. Cristaliza-se em torno das imagens da casa e da mulher, muitas vezes identificadas entre si. Essas imagens carregam a marca de um retorno à mãe e constitui um devaneio dominado necessariamente por seu aspecto involutivo, metaforizando o aconchego e o refúgio. A imagem da Casa seria, desse modo, um reflexo de nossa própria intimidade.

Há ainda um segundo elemento ao qual Lúcio Cardoso se filia nesse seu romance: a Água, que marca o fluir do tempo, como o demonstramos acima, e a dissolução da matéria. O constante devir é evidenciado pelo estado líquido das coisas, misturando-se à concretude que as compõe. É terrível a cena em que, após a derradeira união sexual entre André e Nina, este observa, de repente, a presença aterrorizante, em seus braços, de um material orgânico liquefazendo-se:

"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 meus cotovelos e exalava insuportável mau cheiro" (Continuação do Diário de André IX -- p. 462).

Na *Crônica da Casa Assassinada* há várias referências ao elemento aquoso, associado à matéria inumana, sobrepondo-se metaforicamente às paredes do quarto da agonizante e a ela mesma em seu sofrimento. Nesse âmbito a água vem relacionada não à vida mas a morte e a todas as conotações da transitoriedade da matéria.

Mais ainda, a relação entre Nina e André, relação subjetivamente incestuosa, nos dá margens para associarmos mais uma vez a morte com outra linha de força da natureza que tudo aniquila: o sexo como transgressão.

Aos poucos, percebemos que o sexo, a morte, a religião, a violência ocupam posições nucleares dentro das reflexões de todas as personagens, além de criarem um clima de erotismo que permeia toda a narrativa.

Esse clima se expande num determinado espaço: A Chácara do Meneses. A importância desse espaço, sua força significativa depende sempre de sua relação com o tempo, e ambos dão corpo e unidade à estrutura fragmentada do romance.

A CASA

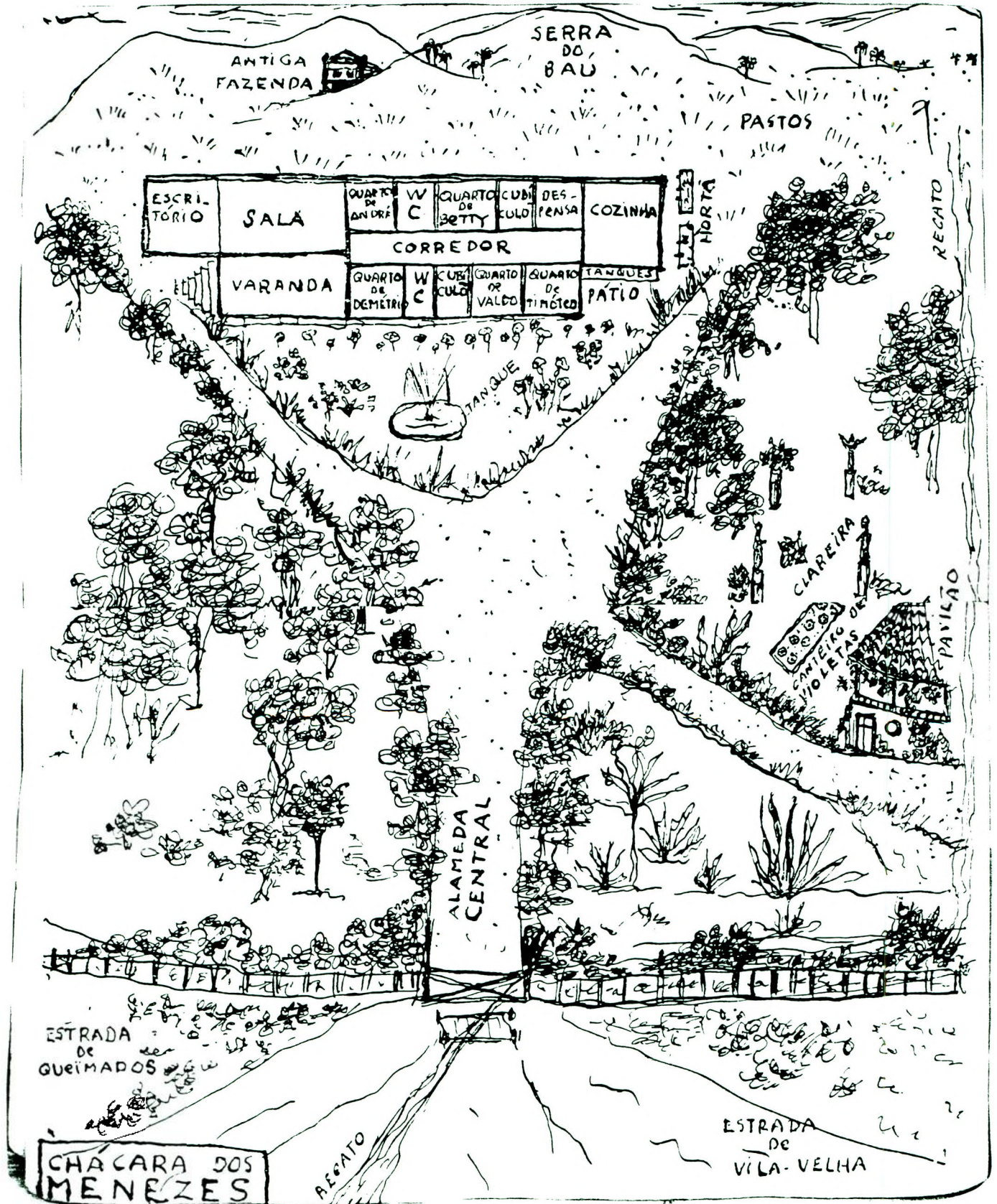
1. A Chácara: o mundo domado

Certa vez, Drummond escreveu sobre Lúcio Cardoso: "*o pintor estava dentro dele, vigiando e esperando a sua hora, que poderia não vir, e veio, como ousou dizer que o músico está dentro dele, sugerido em certas soluções plásticas, na riqueza de dons que o fizeram, de nascença, fatalizado, um artista*".³¹

Sem dúvida, antes de tornar-se pintor pela impossibilidade de escrever, Lúcio Cardoso já revelava o artista em ebulição dentro de si. A *Crônica da Casa Assassinada* constrói-se por meio de uma linguagem pictórica, em que o estilo cromático dá alento à elaboração de uma paisagem tipicamente mineira, havendo inúmeras descrições que evidenciam a aguçada percepção visual de Lúcio.

O apelo visual do romance e a importância do espaço manifesta-se antes mesmo de chegarmos ao texto: a autor fornece-nos um mapa do plano onde a ação se desenrola: a Chácara dos Meneses.

³¹ ANDRADE, Carlos Drummond. A mão esquerda. In: *Folha da Tarde*. Porto Alegre, 22 jun. 1965.



A Chácara, além de constituir o espaço principal da ação do romance, representa uma espécie de microcosmo, tanto dentro de um contexto histórico social de Minas Gerais quanto num aspecto atemporal, englobando as dimensões do homem e da sociedade, pois

"representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros" (Diário de Betty I – p.65)

e é signo da importância da própria família Meneses:

"Aos Meneses de Vila Velha, desse velho tronco cujas raízes se aprofundam nos primórdios de Minas Gerais" (Primeira carta de Nina a Valdo Meneses – p. 36).

O mapa fornecido pelo autor permite-nos visualizar melhor esse espaço que é reconstruído pelos depoimentos das personagens, através de suas memórias. A Chácara, como um todo, evidencia uma dialética interna: o Bem e o Mal permeiam seus cantos e recantos, confundindo-se, mesclando-se. Seu espaço interno – casa, pavilhão, porões, jardim, clareira – guarda lembranças que vão sendo evocadas aos poucos, misturando-se à imaginação das personagens. O espaço da Chácara torna mais sólidas as recordações, situando-as num espaço físico, determinado. Cada lugar da Chácara traz consigo uma carga significativa bastante particular que nos ajuda na compreensão do todo.

A Chácara é delimitada pela Serra do Baú, tendo ao fundo a Antiga fazenda e os pastos. Em primeiro plano, tomando quase toda a extensão do mapa, dominadora, está a casa, com seus quartos, salas, varanda. A casa representa a sociedade aristocrata provinciana em seus vários aspectos: sociais, econômicos e culturais. Observando o desenho, percebemos que a casa baixa da esquerda para a direita e seu último cômodo é a cozinha, já nos limites da horta com o tanque; ou seja, uma progressão hierárquica e que vai do público para o privado.

A varanda, além de ser a entrada da casa é um ponto de observação, onde os moradores costumam permanecer na ociosidade, acompanhando os movimentos do jardim:

"eu o seguia da varanda, os bastidores de um bordado sobre os joelhos, acompanhando-o atentamente pelo canto dos olhos" (Continuação da segunda confissão de Ana -- p.197).³²

O escritório,

"lugar onde se reúnem, quando há alguma coisa de importante a tratar" (Segunda carta de Nina a Valdo Meneses -- p.93),

fica no extremo esquerda da casa, quase que isolado do corpo. Poucas são as alusões a esse aposento -- afinal não há mais importantes decisões a serem tomadas por uma família que se encontra em decadência -- e invariavelmente se acham vinculadas à figura de Demétrio, chefe da família.

A sala, assim como o escritório, é o espaço mais público da casa. Possui um ar tranqüilo

"Enquanto dava essas explicações, conduziu-me à sala, e mais uma vez, com a curiosidade e o prazer que sempre haviam me animado, e como se assistisse à demonstração de um espetáculo mágico, ia revendo aquele ambiente tão característico da família, com seus pesados móveis de vinhático ou de jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre" (Terceira narrativa do farmacêutico -- p.151);

³² Notar que Auguste Saint-Hillaire, em visita ao Brasil, já observara que as famílias mineiras abastadas tinham o cuidado de manter uma varanda na frente da casa, que constituía não só uma barreira à penetração da intimidade mas também um símbolo de *status*. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Brasil, Terra e Alma - Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Ed. do Editor, s.d., p. 111.

mas que reflete a idéia de passado: coisas antigas, empoeiradas, escurecidas pela pátina do tempo: é a imagem da tradição familiar associada à sobriedade, ao fosco. Mais do que isso, essas coisas antigas "empoeiradas" podem representar a agonia e a decadência dessa família, pois a poeira é um índice da morte que se aproxima; não há mais cuidado, esmero, em sua conservação.

Quando entramos na casa, deparamos com o corredor que dá acesso aos quartos. Esse corredor bastante longo liga a parte central à de serviço. Primeiro, temos o quarto de Demétrio, chefe da família, defensor da moral e da virtude. Depois, separado por um banheiro e um cubículo, temos o quarto de Valdo, cujo casamento com Nina desestabilizou a ordem da casa. Vale reparar que seu quarto ocupa uma posição central dentro da construção. Finalmente, ao lado do quarto de Nina, refugiado para os confins da habitação e, portanto, em situação limítrofe, está o quarto de Timóteo, o irmão louco e pervertido, vergonha de Demétrio, mas liberto dentro de sua própria loucura. Do alto para baixo, do começo para o fim, do social para o íntimo, do público para o privado, do visível para o escondido, alojam-se os herdeiros da Chácara, ocupantes de um mesmo lado da habitação. Diante deles, do outro lado do corredor, estão os quartos de André, o suposto filho de Nina e Valdo, e o de Betty, a governanta da casa. Ambos ocupam o mesmo lado da habitação por não pertencerem à família.

O quarto representa para os habitantes da Chácara um refúgio, uma forma de isolamento que permite a reflexão:

"Mas é um modo particular desta família, o de evidenciar quando alguma coisa não corre bem, refugiando-se nos quartos" (Diário de Betty I -- p.52).

Lugar de refúgio e proteção, os quartos conservam uma atmosfera de penumbra, de pouca claridade, o que sugere sua relação com o útero materno: lugar de aconchego e segurança; constituindo uma das partes mais íntimas da Casa.

Dentro dos quartos, lugar de intimidade, encontramos os armários. Vemos assim que há uma progressão de imagens de intimidade: casa-quarto-armário. Se é o interior do quarto um lugar de privacidade e refúgio, o interior do armário representa uma interioridade maior. É um interior protegido, que além de guardar algo íntimo, pode encerrar o escondido, aquilo que não deve ser revelado, fortemente associado, neste sentido, à figura feminina:

"Lembro-me que, pequeno ainda, ao abrir um dia certo armário que todos consideravam tacitamente vedado, fui envolvido por um perfume doce, estranho, que não tardou muito em impregnar todo o quarto. Abaixei-me e comecei a remexer as coisas que o entulhavam; trouxe para fora várias roupas desconhecidas, fora de uso, e que sem dúvida haviam sido atiradas ali como restos sem serventia. Meu primeiro pensamento, lembrando-me do que contavam em voz baixa sobre tio Timóteo, foi que aquelas coisas lhe pertenciam. Curvado, procedia calmamente o meu exame, quando meu pai entrou no quarto. Antes de poder constatar o que quer que fosse, devia ter sentido o perfume que vagava no quarto. Apoiou-se a uma cômoda e, como eu ouvisse rumor, voltei-me, deparando com ele intensamente pálido, encostado ao móvel como se fosse desmaiar. Julguei tratar-se de uma tonteira passageira, ia acudi-lo, quando ele me fez um gesto. Então fiquei imóvel no meio do quarto, os trapos nas mãos, contemplando-o, já agora com uma alegria onde havia uma nítida dose de perversidade. Lembrava-me de tudo que haviam me ocultado, e percebi, diante daquele homem prostrado, que tocara finalmente a essência do segredo. Ergui as mãos lentamente, mostrando a minha presa: se todos fugiam às recordações, ali estavam elas, bem patentes, e mais do que a ressurreição do perfume de uma morte, o que eu exibía eram os signos inelutáveis de uma vida" (Diário de André III – pp. 243-4).

Nessa passagem, o guarda-roupa assemelha-se a um baú antigo, guardando segredos que não devem vir à tona. É como o inconsciente que

guarda memórias adormecidas que não devem ser acordadas. Nesse sentido, aproxima-se muito da imagem do porão, que abordaremos adiante.

Num lado bastante afastado da Chácara, há outra construção que irá se opor à ordem da Casa: o Pavilhão. É nesse lugar, invadido totalmente pelo mundo natural, que todas as subversões, como o adultério, o suicídio e o incesto vão se realizar.

Com base na oposição Casa/Pavilhão -- a primeira o espaço familiar, da ordem, da tradição, dos costumes, o segundo, o espaço da transgressão, da subversão da ordem, domínio do mundo natural -- é que apoiarei minha abordagem. Toda a ação do romance se desenvolve entre a Casa e o Pavilhão, ou seja, entre a ordem e a desordem, entre a tradição e os costumes e a desagregação, selando definitivamente a vida através da morte. Adiantamos, porém, que há uma relatividade que permeia esse espaço como um todo, tornando-o mais complexo e profundo.

O espaço se constrói através dos diversos olhares. Repleto de ambigüidades não se revela imediatamente; ao contrário, convida-nos a olharmos por suas fendas, quase como o faz o povo de Vila Velha.

Para eles a Chácara representa um objeto de curiosidade, intensificado pelo seu caráter de coisa vedada, cujo acesso é proibido:

"... e curiosos e mais afoitos chegavam a se avizinhar da cerca que rodeava a casa, na esperança de perceberem alguma coisa. Em vão, as árvores que enchiam o jardim não permitiam uma visão muito nítida da Chácara..." (Segunda narrativa do farmacêutico -- p. 150).

Para um estranho, conseguir penetrar nesse espaço "misterioso" significa ultrapassar as fronteiras da imaginação:

" Era o que eu sentia, enquanto o carro atravessava o portão central e ia deslizando pela areia empapada do jardim; ah, lamentava eu ainda, reconhecendo mesmo sob a chuva o perfume peculiar aos jardins da Chácara, esses Meneses

não sabiam o que significavam para a imaginação alheia, o valor de uma legenda que lhes cercava o nome, sua força dramática e misteriosa, a poesia que os iluminava como uma luz frouxa e azulada" (Terceira narrativa do farmacêutico – pp.285-6).

A curiosidade vem sempre acompanhada de sentimentos ligados à imaginação. A Chácara é circundada por uma aura de romantismo; como algo inatingível, é alvo de especulações, de boatos e suposições:

"Assim rumamos em direção à Chácara, aquela velha Chácara que sempre fora a lenda e o motivo de orgulho da pequena cidade em que vivíamos. Querelas, notícias de violências e 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" (Terceira narrativa do farmacêutico – p.285).

Existem, na verdade, duas visões diferentes da Chácara: uma de seres exteriores a esse universo e outra de seus habitantes e herdeiros. Há uma diferença bastante significativa entre as duas visões, pois aquela é especulativa, e esta, fruto de uma vivência.

No entanto, em ambas verificamos o peso do passado, da tradição:

"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 sinhazinhas 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 para sempre na obscuridade" (Terceira narrativa do farmacêutico – p.285).

Mas o médico que fez essa narração estava enganado: o tempo também corrói o passado. Este não é algo que existe de fato, mas é lembrança, criada e alimentada pelo espírito, pela imaginação, pela memória. Uma vez deixada de ser alimentada, a lembrança também perece, extingue-se.

A temporalidade no romance é o sustentáculo das observações que são feitas sobre os Meneses. Seu presente é a decadência e índice de impossibilidade de um tempo futuro; seu passado é apenas memória de tempos idos, de glória e lustro que já não existem mais.

A impossibilidade da criação de um futuro força esses últimos Meneses a se voltarem para o passado da família. É o alento para tentar diminuir o impacto de um presente terrível. Aqui verificamos a aguda compreensão de um fluxo temporal de mutabilidade, das vicissitudes da existência e que leva essa família a um fim sem salvação.

Padre Justino (de Justo) tem no romance uma função esclarecedora; suas reflexões são progressivas, mostrando-nos claramente uma mudança de visão de mundo. Primeiramente, ele afirma que:

"O inferno é por sua essência a mais mutável das coisas. Em última análise, é a representação de todas as paixões dos homens" (Segunda narração de Padre Justino – pp.325-6).

Já no final do romance, após ouvir a confissão de Ana Meneses e tomar conhecimento de todos os detalhes daquela terrível história, percebe que Deus também não é calma, *"sua lei é a da tempestade, é acontecimento e revelação"*. Deus não é somente Bem:

"Tantos de nós confundem Deus com a idéia do Bem... Tantos O cingem à simples noção do mal que deve se evitar...O Bem, no entanto, é uma medida terrena, um recurso dos homens. Como medir com ele o infinito que é Deus?" (Pós-escrito numa carta de Padre Justino – p. 578).

Ou seja, percebemos que, ao longo do romance, as noções de Deus, Bem, Mal relativizam-se.

A Chácara, sempre análoga à Casa como representante da Família, da Tradição, é vista negativamente por Padre Justino, justamente por ser fixa, imutável, representante de uma verdade incontestável:

"O que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? (...) É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade do seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade (...). Muitas vezes em dias passados, imaginei o que poderia tornar esta casa tão fria, tão sem alma. E foi aí que descobri a terrível imutabilidade de suas paredes, a gelada tranqüilidade das pessoas que habitam nela. Ah, minha amiga, pode acreditar em mim, nada existe de mais diabólico do que a certeza. Não há nela nenhum lugar para o amor. Tudo o que é firme e positivo é uma negação do amor" (Segunda narração de Padre Justino -- pp.336-7).

A Chácara é associada por todas as personagens ao inferno. Mais ainda, uma prisão de onde não conseguem escapar ou fugir. Nina, por exemplo, sabe que nada seu ultrapassa suas fronteiras:

"Continuo esta carta, mas sei que o senhor (Coronel) não a receberá nunca. Jamais ela sairá desta casa, porque coisa alguma do que me pertence consegue ultrapassar suas fronteiras. Ah, foi sempre este o mal daqui: fazer-me prisioneira, sozinha e sem possibilidades" (Continuação da carta de Nina ao Coronel -- p. 237).

Também André vê na Chácara a representação do inferno, mas não consegue escapar daí:

"E dentro em breve, com alívio, distingo o teto encardido da Chácara, sobressaindo dentre as velhas árvores da minha infância. Pode ser o inferno, que importa, mas aí é que eu vivo, aí é que a existência me interessa" (Diário de André IV -- p.382).

André tem com a Chácara uma relação especial: sabe que esta e Nina são contíguas, uma espelha a outra. André buscou em Nina, por meio do incesto, um retorno ao útero materno, ao aconchego e proteção. A Chácara, apesar do aspecto demoníaco, oferece-lhe alívio, pois sempre será o abrigo de sua infância.

Quando os laços maternos se rompem e Nina morre, a casa já não apresenta sinais de familiaridade e André escapa, foge desse espaço que nada lhe diz e satisfaz:

"E a última imagem que guardo de sua (André) pessoa, é a de uma cabeça arrepiada pelo vento, correndo em direção ao portão da Chácara, correndo cada vez mais depressa, até que, lá, atirou-se pela estrada como um pássaro que ganha espaço e liberdade" (Depoimento de Valdo IV -- p.563).

A Chácara, vista por seus habitantes como uma prisão, evoca a influência de Julien Green, cujos romances também trabalham com espaços sufocantes, criando uma atmosfera de "inferno familiar"³³.

Sem dúvida, a Chácara possui um significado complexo, repleto de nuances que são fornecidas pelos diferentes pontos de vista de seus habitantes. Na verdade, todo espaço romanesco é uma construção verbal, quase sempre condicionado ao ponto de vista das personagens, espelhando suas impressões, sentimentos, estados de alma.

A Chácara, a Casa e Nina são, como já dissemos, contíguas e antagônicas. A Chácara e a Casa constituem um todo. Sua manutenção depende de um ténue

³³ Esta expressão já foi utilizada por Teresa de Almeida em seu ensaio *Marcas do texto: Julien Green e outros*. In CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. Op. cit.

laço com o passado, com um imaginário criado à sua volta. Nina, representante do novo, do estrangeiro, vem e rompe os tênues vínculos que a mantinham em pé. Com ela, desencadeia-se

"...uma série de fatos que há muito vinham sendo comentados em voz baixa e que concorreram singularmente para que se desmantelasse naquela comarca o prestígio da família Meneses, já tão abalado por sucessivos escândalos" (Depoimento de Valdo V -- p.536).

E, se por um lado Nina representa a "mola propulsora" do processo de destruição dos Meneses, por outro poderia ela representar um sangue novo que daria vitalidade à Casa já em início de agonia. Mas não, sua presença desde o início foi temida e mal vista:

"Pela primeira vez e de modo insistente, insinuante, eu sentia o que realmente era a presença daquela mulher -- um fermento atuando e decompondo. Possivelmente nem ela própria teria consciência disto, limitava-se a existir, com a exuberância e o capricho de certas plantas venenosas; mas pelo simples fato de que existia, um elemento a mais, dissociador, infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade. E precisamente como essas plantas, que num terreno árido se levantavam ardentes e belas, viria mais tarde a florescer sozinha, mas num terreno seco e esgrouvinhado pela faina de morte. E era inútil esconder: tudo o que existia ali naquela casa, achava-se impregnado pela sua presença -- os móveis, os acontecimentos, a sucessão das horas e dos minutos, o próprio ar" (Diário de Betty IV -- p.280).

Quando a fusão entre Nina e a Casa é completa, estabelece-se uma espécie de luta, de *ágon* pela própria sobrevivência. Essa fusão indica um processo de humanização da Casa, que se torna um "corpo vivo".

Muitas vezes, ambas são associadas a plantas que sugam os que delas se aproximam, como o fez, por exemplo, Ana Meneses:

"Terei acertado, terei errado, não sei – a Casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver" (Primeira confissão de Ana – p. 120).

Ou ainda André, num comentário sobre Nina:

"...o vulto feminino que recomeçava a crescer diante de mim. Devagar ela readquiria forças. Um imenso girassol, secreto e envenenado, alimentava-se na sombra" (Diário de André V -- p.302).

A Casa representa a Ordem, possuindo todo um sistema defensivo obtido e mantido pela criação de uma moral, de uma tradição e de uma religião. Mas Nina -- um ser absolutamente passional e significativamente feminino -- entra nesse ambiente, instaurando o pecado, instaurando a natureza, através da força das paixões, de uma dose maciça de erotismo que leva as personagens do Amor à Morte, atravessando as encruzilhadas do suicídio, do adultério, do incesto.

A história de Nina mistura-se à dos Meneses: ambas gozam de um prestígio romântico, índice de glória, fausto, fascínio e sedução. A Chácara destaca-se da rusticidade e da pobreza da região; Nina, dos habitantes da Chácara, de Minas. Ambas constituem um mistério aos habitantes da região, sendo objeto de curiosidade e conjecturas, mesmo as mais fantásticas:

"e só aí, ao me voltar uma última vez para aquele interior que me parecia pejado de tão secretos acontecimentos, percebi algumas luzes que se acendiam ao fundo: logo uma porta bateu, uma voz retiniu, provavelmente na cozinha, e como que a vida comum se apossou novamente da casa, deixando-me estrangeiro e curioso ante seu limiar vedado" (Primeira narrativa do médico -- p. 77),

"Assim, quando o Sr. Valdo partiu a fim de trazê-la [Nina] para a Chácara, houve uma expectativa extraordinária: durante dias e dias, nossa pequena estação viu-se cheia de gente à hora em que devia chegar o trem da capital" (Segunda narrativa do médico -- p. 103).

A presença dessa singular mulher, nesse ambiente imobilizado, instaura uma subversão à ordem:

"O ritmo da Chácara, que eu sempre conhecera calmo e sem contratempos, achava-se desvirtuado: não havia mais um horário comum, nem ninguém se achava submetido à força de uma lei geral. A qualquer momento poderia sobrevir um acontecimento extraordinário, pois vivíamos sob um regime de ameaça" (Diário de Betty IV -- p.280);

possibilitando que o mundo da Natureza invada finalmente a Chácara, iniciando um processo de aniquilamento e violência.

A luta entre Nina e a Casa não encontra vencedores, e é percebida pelo médico ao visitá-la, já bastante doente:

"Ou ter-me-ia enganado, e fosse aquilo apenas o resultado de uma luta, e ela [Nina] não encarnasse, no instante em que eu a fitava mais do que o destroço de uma campanha já vencida a meio?" (Última narração do médico -- p. 442).

Com a morte de Nina, há também o fim da Chácara e dos Meneses, explicitado poeticamente através da voz de Valdo, um de seus herdeiros:

"De longe ainda, através da ramagem, distingui as luzes da Chácara. A fachada, que se ia descobrindo aos poucos ao jogo dessa claridade esbatida -- mantida pelo esforço de um gerador deficiente, as luzes esmoreciam com frequência -- adquiria um aspecto mortuário. /.../ Meu coração batia num ritmo

mais forte – em que época, em que ocasião do passado tinham permitido uma tal invasão daquela casa, uma tão absoluta quebra de suas severas leis, uma entrega tão total à curiosidade dos vizinhos, que sempre haviam esbarrado contra seus muros inacessíveis? Desde que soubera da verdade – e agora, finalmente, eu a conhecia inteira, nas suas mais imprevisas minúcias – desde que a mentira se rompera ante meus olhos, não conservava mais a mínima dúvida de que essa invasão significava o fim – o fim completo do Meneses. Os vizinhos se achegavam, e eram eles que denunciavam esse fim, como em pleno campo os urubus denunciam a rês que ainda não acabou de morrer. E também dentro de mim, como se obedecesse ao mesmo ritmo de destruição, alguma coisa se desfazia. Em vão escutava eu vozes que reabilitavam um sistema de vida irremediavelmente comprometido (Demétrio, seu modo de olhar, de exprimir-se, e sobrepassando acima de tudo aquela noção de família...), ou sopravam ditames de uma autoridade que não existia mais. Era tão forte essa sensação de desabamento, em mim o vácuo se fazia com tal intensidade, que eu 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" (Depoimento de Valdo IV – pp.513-4).

2. A Casa, Nina e o aconchego: dimensões de um mundo feminino

A ligação entre a Chácara/Casa e Nina marca, por todo o texto, uma forte aproximação da esfera do feminino – tanto em seu sentido sedutor quanto maternal.

No primeiro sentido, tanto a Casa quanto Nina "mascaram-se" a fim de intensificar o jogo da sedução e do poder.³⁴ É pela Beleza que Nina é percebida, uma beleza ligada à destruição e à morte :

"Creio que fui eu a primeira pessoa a vê-la, desde que desceu do carro e – oh! – jamais, jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguiu misturar ao meu sentimento de pasmo essa leve ponta de angústia, essa ligeira falta de ar que, mais do que a certeza de me achar ante uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava também de uma presença - um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem" (Diário de Betty I – p.61).

Como a Casa, a beleza de Nina atíça a curiosidade dos habitantes de Vila Velha, tornando-se também uma espécie de lenda, de mito:

"Sua beleza, já lendária no povoado, não poderia me enganar e, mesmo prejudicada pela escuridão, era fácil constatar de que me achava simplesmente diante da mais bela mulher que já vira em minha vida " (Primeira narrativa do médico – pp. 77-8).

³⁴ Ruth Silviano Brandão, em seu livro *Mulher ao pé da letra - A personagem feminina na literatura* (Belo Horizonte: Ed.UFMG/SMCBH, pp. 227-291), também trabalha com as relações entre as personagens femininas nesse romance de Lúcio Cardoso.

É interessante perceber que a própria linguagem utilizada por Lúcio Cardoso é a do excesso; uma espécie de desmesura, de transbordamento – sobretudo no uso dos adjetivos e advérbios – que elucida as situações primeiras ou limites vividas pelas personagens. E é precisamente Nina quem as leva a essas situações.

Ana, outra personagem feminina de força dentro do romance, é movida pela inveja e mesmo por uma espécie de amor homossexual por Nina, vendo nesta o próprio demônio, representado em sua Beleza:

"Como pode ser, como pode sofrer, sendo como é feita? A beleza é uma coisa cruel" (Fim da narração de Padre Justino – p.350).

A relação entre Nina e Ana é fundamental no romance, que começa pela morte daquela e termina com a morte desta. Ana é a voz narrativa que mais vezes aparece no romance. Sempre em forma de confissão, seus depoimentos são destinados, num primeiro momento, a Padre Justino, e depois a quem puder interessar. A "confissão" espessa um caráter penitencial, de transformação de um eu passado em um eu presente, e com a qual pretende-se a absolvição divina (ou, no caso da literatura, do leitor). Além disso, podemos dizer que a confissão possui também uma feitura de relato psicanalítico, através do qual a personagem tenta encontrar explicações dos males que assolam seu eu. As preocupações de Ana giram em torno das questões de Pecado, Ressurreição, Graça (Ana, do hebraico *Hannah*: graça, graciosa!). Mulher sem "graça", Ana casa-se sem amor com um homem seco e duro, e sente-se a cada dia mais sufocada no ambiente da Chácara:

"Repito – amor, paixão, que soube eu dessas graças da terra, que flores deixei crescer em minha alma senão as tristes criações da timidez e da fantasia, eu, que agora adivinho tudo pela incoerência dos outros, pela sua injustiça, pelo seu terror de nada, pela sua ânsia, pela sua voracidade -- e, por que não, pela

minha própria ânsia, pela minha inútil e retardada revolta" (Primeira confissão de Ana -- p.120);

e, mais uma vez é Padre Justino quem dá a real dimensão da personalidade dessa estranha personagem:

"Ao ouvir aquela palavra, confesso que estremei. Ela falava da graça humana, desse poder que se confundia com a beleza, e que era mortal e passageiro. Quanto a mim, o que importava era a Graça divina. E de qualquer dos modos a que me referisse podia jurar que jamais havia visto em minha vida ser tão destituído de Graça -- da de Deus como de todas as outras. O que eu via era uma criatura emurada, surda a qualquer apelo de ternura, como se uma lei a distinguisse -- uma lei perversa e sem sentido. Tudo nela, sob qualquer ângulo que a examinasse, era fosco, plúmbeo" (Fim da narração de Padre Justino -- p.351).

Ana é, sem dúvida, uma das personagens mais complexas do romance. Suas confissões permeadas pela dúvida e pela confusão emocional conseguem catalisar a opinião de todos, revelando em sua plenitude e profundidade o drama que se desenrola na casa dos Meneses.

A chegada de Nina (que em russo pode ser um diminutivo de Ana), repleta de vida e encantos, mostra para Ana o outro lado de si mesma, um lado reprimido e sufocado. No entanto, a diferença entre as duas está na utilização da ação: Nina, também sufocada, rompe com a ordem da Chácara e atinge em cheio o proibido, vivendo sua culpa. Ana, ao contrário, "*aprendera a calar*", não tendo forças para transgredir e fugir daquele mundo em que se acha imersa. Daí as duras palavras de Nina:

"Porque é uma Meneses, porque o sangue dos Meneses, que não é seu, contaminou-a como uma doença" (Continuação da terceira confissão de Ana -- p.348).

Ou seja, Nina não quer ser engolida pela Casa dos Meneses e luta contra isso, Ana deixou-se contaminar pelo espírito dos Meneses, apesar de repudiá-lo.

Ana nutre por Alberto, o jardineiro, amante de Nina, um sentimento doentio: vê no rapaz, que se matou após ter sido abandonado por Nina, uma vítima dessa mulher caprichosa. Ana afirma amá-lo e traz esse "amor" dentro de si como um alento que lhe permite continuar a viver. Mais uma vez, Nina disseca esse sentimento de Ana, mostrando suas verdadeiras dimensões:

"E não se iluda, você nunca amou Alberto. O que a aprisiona à imagem do que ele foi, não é o amor, mas o remorso. /.../ Não o remorso de ter sido dele – uma única vez– mas que importa? De ter sido tão pouco, de não ter sabido ser mais. Não era ele o que a interessava – como podia uma Meneses interessar-se por um jardineiro? – mas a sua liberdade. Ou pelo menos aquilo que imaginava que fosse a sua liberdade" (Continuação da terceira confissão de Ana – p.349).

E, de certo modo, a obsessão de Ana por Nina é similar a por Alberto: Nina representa a ousadia, a liberdade que Ana não tem e jamais terá:

"Aí estava: ela não cederia nunca, ancorada em seu despeito como nos inabaláveis ferros de um porto. A outra (Nina) não significava apenas uma rival, uma inimiga: era a própria imagem do mundo, desse mesmo mundo que ainda um minuto antes eu lamentava, de suas pompas, de tudo enfim de que ela se julgava injustamente privada" (Fim da narração de Padre Justino – p.353).

Nina apresenta-se como uma espécie de "duplo" de Ana, incorporando todas as aspirações do eu não realizadas. Ambas são opostas:

"Ana havia assimilado o sistema dos Meneses; como se incorporara à austeridade da Chácara, e aprendera a ser calada e parcimoniosa de gestos. Nina, ao contrário, jamais se adaptara, vivia no ambiente como uma perpétua

excrecência, sempre pronta a partir, voltando sempre" (Segundo depoimento de Valdo I – p. 469).

E talvez exatamente por causa dessa oposição, Ana sente-se atraída por Nina, segue-a por todos os lugares, alimentando-se de sua presença:

"Por mais que fizesse, as distrações que inventasse, não podia perder minha cunhada de vista. Ah, como era bela, como era diferente de mim. Tudo na sua pessoa parecia animado e brilhante. Quando caminhava, fazia girar no espaço uma aura de interesse e simpatia – exatamente o oposto do que sucedia a mim, ser opaco, pesadamente colocado entre as coisas, sem nenhum dom de calor ou de comunicação. /.../ Mas, coisa curiosa, sozinha agora no prédio grande da Chácara, eu não tinha mais sossego, imaginando o que estaria fazendo minha cunhada, quais seriam seus propósitos e pensamentos. A todo momento examinava os sapatos antigos que calçava, as velhas roupas e sem graça, meus modos exatos, meu sorriso sem juventude – e vinha-me uma curiosidade doentia de saber como se trajava Nina, como aprendera a discernir e escolher aquelas coisas, seus hábitos, o que nela tanto atraía os homens. Foi esta curiosidade que me revelou a presença tácita do demônio" (Primeira confissão de Ana -- pp.125-6).

A presença de Nina é uma afronta aos hábitos da Chácara: primeiro por ser "de fora", segundo por fugir aos padrões dos quais Ana é um protótipo -- mulheres submissas e revoltadas, sempre vestidas de preto, silenciosas e impotentes, nas quais a resignação demonstrada não é nada mais senão o velamento da revolta. Essas mulheres são seres da noite, presas ao imobilismo ao qual se acham acorrentadas. Quantas não existem na literatura mineira, vestidas de preto e caladas. Suas roupas pretas representam, simbolicamente, o luto, a infelicidade, a solidão. A rigor, fisicamente falando, preto não é uma cor, mas a ausência dela. Ana tem tudo a ver com essa cor: é solitária, infeliz, um ser anódino, impotente; é uma pessoa sem amor e recalçada. Ela verbaliza esse seu estado principalmente

quando fala do relacionamento com o marido ou com os Meneses. Presa a regras e leis impostas pela família, Ana inveja a "liberdade" de Nina, mesmo que esta venha associada ao pecado. Nina, assemelha-se a uma criatura solar, que emana vida e luz; é retratada como uma personagem sempre bem vestida, cujos trajes transmitem vida, sedução. Suas roupas são decotadas, vermelhas, índices de emancipação e de feminilidade:

"Não hesito em descrever esse vestido, ele se acha incorporado à minha memória e sei que sua impressão me acompanhará para sempre. Devo ir mais longe: sempre que pretendo reviver o que foram os primeiros anos da minha adolescência, reencontro algo caótico, perturbador, mas de onde sobressai, nítido e alado, esse estranho vestido de baile – uma obra-prima de futilidade, de graça, desse nada íntimo e fascinante que estrutura a presença exterior da mulher.

Era vermelho, escuro e encorpado, tão agradável ao tato quanto o cetim. Sua linha era simples, envolvia-a apenas como uma túnica que deixasse livre o nascimento dos seios, para desaguar depois, numa só vaga, extensa e cheia de melodia. Cobrindo essa túnica, um véu de gaze preta, recoberto de vidrilhos, que cintilavam assim que ela se movia – e que consciência do seu encanto possuía ela, ora estacando, ora movendo-se com estudada lentidão, infalível como as mulheres que sabem aquilo que vestem."(Diário de André II – pp. 225-6).

Notamos que para Ana – assim como para todos os habitantes da Chácara – Nina é uma figura inquietante; espécie de objeto do desejo. Representa a liberdade sem amarras dos instintos recalçados há muito e que podem emergir sem culpa ou angústia. Mais uma vez, as palavras de Padre Justino sintetizam bem esse conflito:

"Está vendo, está assistindo plenamente o levantamento das linhas essenciais deste romance? Duas mulheres – ambas grávidas – uma, rodeada de toda a atenção, sendo o fato de sua gravidez o assunto diário daquele pequeno mundo – a outra, reservada, fechada em seu segredo, e sentindo minuto a minuto

aquela vida estuar e ramificar-se no fundo de seu ser. E então, como uma sombra, Ana passou a seguir os passos da cunhada: cada gesto da outra, cada movimento, cada intenção, ela o absorvia como se fosse um tônico vital" (Pós-escrito numa carta de Padre Justino -- p. 571).

O poder de Nina baseia-se na consciência de sua própria feminilidade. Ela -- que está sempre partindo -- faz do jogo de mostrar e esconder, ir e vir, uma arma utilizada para subjugar os que estão à sua volta.

Sua feminilidade está presente em todos os signos que a compõem: as flores que a cercam, os cabelos bem-tratados, os vestidos bonitos:

"Para que é que você pensa que são os vestidos, Betty? Uma pessoa deve sempre se vestir bem. No dia em que não usasse mais desses trapos, garanto que não me sentiria mais eu mesma" (Diário de Betty -- p.363).

As roupas são sua máscara. Tanto que, ao morrer, enrolada num lençol, despojada de seus trajes, não é reconhecida por mais ninguém:

"Bonita aquela mulher? Sim, mas a outra -- não esta. Nina morta é um ser reduzido à sua brutalidade primitiva, à sua matéria terrena" (Do Livro de Memórias de Timóteo II -- p.552);

"... a verdade é que a morta mudara completamente de aspecto. (Digo "a morta" sem mais ter coragem de empregar o nome que ela usava./.../ Nela, o que era familiar, havia desaparecido, sugado por uma atração interior -- e o que era pele propriamente dita, escorregava devagar, desabando em pregas flácidas, como se não tivesse mais forças para sustentar o desenho humano)" (Depoimento de Valdo VI --p. 559).

Em sua contigüidade com Nina, a Casa -- como entidade feminina -- também tem seus signos de representação: os móveis, as pratas, as porcelanas:

"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" (Segunda narrativa do médico – p.170).

Esses objetos conferiam ao interior da Casa um aspecto de conforto e suave ostentação, além de relacioná-la a sua posição histórica (aristocracia rural decadente). Do lado de fora, temos todo o mundo vegetal que a cercava, dando-lhe dignidade e altaneira.

A Casa é constantemente humanizada pelas personagens:

"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 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" (Última confissão de Ana – p.474).

E como um corpo humano feminino, possui também quartos, salas, fendas. A humanização é evidente desde o título da obra "casa assassinada". Para ser assassinada, a Casa necessita possuir "vida". Ressalto ainda o aspecto da passividade contido no verbo: "alguém" assassinou a casa, um crime foi cometido. Vale lembrar o que o próprio Lúcio Cardoso desejou e julgou escrever: *"No título, CASA está no sentido de família, de brasão. ASSASSINADA quer dizer atingida na sua pretensa dignidade, pelo pecado. Eis o ponto nevrálgico do drama: o pecado"*³⁵.

³⁵ AYALA, Walmir. Lúcio Cardoso e a casa assassinada. In: *Jornal do Brasil*. 7 abr. 1963. Apud.: CARELLI, Mário. *Corcel de Fogo*. Op. cit., p. 182.

O embate entre Nina e a Casa é pontilhada por diversos episódios: um início em que quem resplandece é Nina e um final em que a Casa a subjuga para depois também sucumbir.

A doença de Nina, diagnosticada pelo médico da cidade, nos é antecipada por um parecer dado pelo mesmo médico à Casa. Vamos contrapor as duas descrições:

"Dirão que isso talvez não passasse de impressão exagerada, mas a verdade é que há muito eu pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da Chácara. Aquele reduto, que desde a minha infância – há quanto tempo, quando a estrada principal ainda se apertava entre ricos vinháticos e pés de areia, tortuosa, cheia de brejos e de ciladas, um prêmio quase para quem se aventurasse tão longe... – eu aprendera a respeitar e admirar 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 (Ah, esta imagem de gangrena, quantas vezes teria de voltar a ela – não agora, mais tarde – a fim de explicar o que eu sentia, e o drama que se desenrolava em torno de mim. Gangrena, carne desfeita, arroxeadada e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloquência mísera da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escarlates de sua vitória mortal e purulenta). /.../ Ah, desta vez não havia dúvida: uma voz íntima me prenunciava que a Chácara se achava nos seus últimos dias" (Segunda narrativa do médico – p.178).

Alguns capítulos depois, temos o diagnóstico da doença de Nina:

"... da borda do seio, que era de onde partia o filamento principal, e que já se mostrava quase que inteiramente de uma cor roxo-escuro, sucedia-se uma série de manchas que ia finalizar nas costas, o que indicava no interior uma série

de tumores bastante difíceis de serem extirpados. A zona afetada era extensa demais, e qualquer esforço operatório resultava praticamente inútil. Também não devia ela se achar com o organismo em muito boas condições, pois reagia mal, sem nenhuma vitalidade específica – a pele, nas costas, já se esgarçava aqui e ali, mostrando lábios entrepertidos como os de um fruto já muito maduro " (Última narração do médico –p.449).

O paralelo entre Nina e a Casa mostra que ambas são atingidas por um mal, que corrói, que consome a vitalidade, como a gangrena. A cor arroxeadada indicava que o mal não tinha reversão. A cor arroxeadada parece ainda ser uma espécie de extensão das violetas adoradas por Nina e, de certo modo, a ela oferecidas pela Casa. As violetas parecem ser o laço que as une e indica o fim comum. Além disso, a gangrena traz em si a idéia de algo corrompido, algum lugar que perdeu a vida, onde o sangue não corre mais; uma forte condenação moral. Se, numa época de felicidade o cheiro do perfume das violetas de Nina inundava a Casa; na época de sua morte é o cheiro da decomposição de matéria podre e purulenta que se desfaz e que se dissemina por todos os cantos da Casa. Novamente entre ambas há uma fusão, aqui do cheiro e da putrefação que representa a própria morte. O mal que atinge a ambas é interno: Nina, o câncer; a Casa, a incompetência, a inflexibilidade da família. Nina não suportou essa inflexibilidade da ordem tradicional representada pelos Meneses. E com sua morte cai por terra qualquer possibilidade de mudança, representada por ela, o ser estrangeiro, que vem de fora, representando a esperança da mudança.

Dentro dessa luta que se estabelece entre Nina e a Casa, um outro episódio extremamente significativo, dentro do romance, é a queima das roupas de Nina. Antes de ficar muito doente, Nina queima seus vestidos, deixando a todos perplexos, sem compreender seu ato, que parecia puro capricho. Somente Betty, a governanta, pressentiu nesse seu ato um misto de espanto e temor pelo que daí poderia advir:

"Lá, no pátio que ficava ao fundo, junto ao tanque, ela depositou as roupas. Como fossem muitas, e a pilha se espalhasse pelo chão, reuniu-as novamente com o pé. Imóvel, ao meu lado, eu a contemplava, fascinada. Sem hesitar riscou um fósforo e ateou fogo aos vestidos -- então não pude conter um grito abafado. Ela me fitou como se desejasse transmitir-me coragem, e eu abaixei a cabeça, envergonhada. A chama elevou-se com rapidez. Durante algum tempo, sucedendo aos grossos rolos de fumaça, as roupas arderam -- e eu via cintilar uma ou outra fivela, crispada como um animal, luzir aqui ou ali o olho agateado de um bordado a miçangas. Folhos, babados, apanhados de renda ou de cetim consumiam-se com decisão -- e o monte ia desaparecendo. Dentro em pouco não restou no cimento mais do que um punhado de cinza negra -- tudo o que sobrava daqueles belos vestidos que tanto haviam agitado a Chácara e nossa cidade, que haviam brilhado outrora em tantos jantares famosos ou reuniões de família. Sem coragem para me afastar, eu me lembrava das caixas e das malas chegando da estação, dos empregados enfileirados para apanhá-las, da própria Dona Nina, tão moça ainda, olhando para os lados, hesitante, um crepe esvoaçando sobre o rosto. Sem saber por quê, como se assistisse ao fim de um período, não tinha coragem para afastar os olhos da cinza, e sentia o coração singularmente pesado" (Diário de Betty V -- p.368).

As roupas tornam-se índices de um tempo e de uma situação, sendo até mesmo humanizadas, conforme percebemos na descrição acima. Este ato de Nina, que de início parece absurdo, é compreendido mais tarde, pelas personagens, como uma espécie de subterfúgio -- Nina tinha tantos! -- para comprar vestidos novos; o que ela realmente faz em sua última ida ao Rio.

No entanto, para nós leitores, a queima dos vestidos possui outras dimensões. Por um lado, o gesto de Nina configura-se como o prenúncio de sua doença e da morte: nesse ritual da queima dos vestidos, espera-se que a personagem, assim como fênix, renasça das cinzas, e esse desejo, de certa maneira, realiza-se quando ela compra novas roupas no Rio de Janeiro. Por outro lado, sabemos que a Casa -- em seu aspecto feminino material -- representa

aconchego, refúgio, segurança, uma espécie de útero materno, a cujo retorno, Nina se abre com o incesto. Dentro da cadeia de aconchego, temos a Casa, Nina, podendo acrescentar as roupas e posteriormente a pele. Quando toda a cadeia é atingida e destruída, não sobra aos Meneses senão a mais completa desagregação. A importância das roupas é manifestada também por Timóteo, que há muitos anos vivia trancado em seu quarto, usando as roupas e jóias de sua mãe, vestidos famosos e luxuosos. A descrição de suas roupas em decadência e de sua pele, um tecido mole e sem vitalidade atingido pela vida sedentária e o vício da bebida, são marcantes, revelando o quanto a desagregação do ser estava vinculada a esses elementos:

"Ah, como se modificara, como o tempo agira sobre ele de modo implacável. Não era propriamente gordo, mas imenso, cavado já por todos os sinais dessa agonia própria aos doentes longamente imobilizados, e que é um esvair permanente, como o vapor que segrega um charco. Mal conseguia mover o braço rotundo -- sua imensidade, como talhada em chapadões e descidas a pique, era o que mais impressionava. /.../ Vestia-se com qualquer coisa que não poderia chamar de vestido, mas que fora um vestido /.../ e que agora, cor desbotada, esgarçava-se em remendos colados às pressas, e de fazendas de tons e panos diferentes" (Depoimento de Valdo V -- p. 541).

Timóteo é um Meneses e o tempo agiu sobre ele, transformando-o numa caricatura, que invoca não o riso, mas a compaixão: representa não somente a utilização das máscaras sociais, mas também o seu inverso, o lado absurdo, corrompido.

Ao destruir suas próprias roupas, Nina adiantava a perda de mais um elemento de segurança e proteção. Mas, num último ato, numa tentativa de restituição, Nina compra vestidos novos que não terão mais serventia, pois esse elemento já havia sido destruído na cadeia significativa. Por fim, com o câncer, são seus tecidos que apodrecem. Sem refúgio, sem nenhuma amarra, resta-lhe a morte, que chega ostensiva, como algo que destrói máscaras, jogos, subterfúgios;

nem sequer é vestida ao morrer, pois com o lençol grudado ao corpo devido à decomposição da pele, Demétrio dá a ordem:

"Não é preciso vesti-la. São cerimônias dispensáveis num caso como este. Basta que se envolva o corpo em outro lençol" (Segundo depoimento de Valdo III -- p.502).

Nina, despojada, é colocada na mesa de jantar, manejada por mãos alheias, manipulada.

O mesmo vai se passar com a Casa que tem o aspecto de coisa "violada", invadida", como um corpo feminino, entregue ao inimigo para ser apossado:

"No crepúsculo que já inteiro se afundava na atmosfera, a Chácara sobressaía com extraordinária nitidez: olhei-a de longe, com todas as janelas abertas e luzes acesas. Ah, não restava a menor dúvida de que nem eu e nem ninguém se achava acostumado àquele aspecto. Quem quer que a visse de longe, estranharia seu aspecto de coisa invadida e violada" (Última confissão de Ana I -- p.474).

Com a destruição da Casa e de Nina, tudo se perde. Os Meneses estão acabados:

"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" (Quarta narrativa do farmacêutico -- p.506).

E novamente é Padre Justino quem dá a última palavra sobre o acontecido:

"Mas se uma oportunidade aparece para restabelecer o acontecido, que me impede de dizer agora o que ouvi, e tentar lembrar 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...)" (Pós-escrito numa carta de Padre Justino -- p.568-9).

O tempo age e destrói, caminha inexoravelmente para o fim, é uma vicissitude da existência humana. Timóteo, o louco -- o que para Lúcio Cardoso era quase o mesmo que visionário -- sabia e avisava:

"Meneses, ó Meneses, lembrem-se de que tudo é pó, e tudo passa como o pó que é da terra'. Faces, gritos, vinditas e imprecações -- que adiantaria tudo isso quando a casa orgulhosa já não existesse?"(Do Livro de Memórias de Timóteo I -- p.535).

Nina chega para revelar uma face oculta do tempo, a da corrosão, da degeneração. Com suas máscaras, derrubou máscaras: os costumes mineiros, as falsas crenças, o orgulho cego, a Verdade totalitária. É ainda Timóteo quem compreende, com a morte de Nina, que a Verdade não nos pertence, não cabe nesses limites estreitos da existência humana. Aqui, lembremo-nos das palavras de Padre Justino:

"Deus é acontecimento e revelação" (Pós-escrito numa carta de Padre Justino -- p. 579),

assim também o é a Verdade:

"Sim, a verdade, eu sempre buscara a verdade acima de todas as coisas. Sempre fora minha defesa, e o manto augusto com que revestia minha miséria. Mas que é a verdade arrancada de sua essência, nua e sem pudor? o que é a verdade intata, que é a verdade simples e sem paixão?" (Do Livro de Memórias de Timóteo II – p.554).

E, apesar da destruição, a lenda, o mito vence o tempo -- através da memória, das recordações, assim como as histórias lidas e contadas retornam à nossa mente, assim como o desejo retorna sempre mascarado ou não -- e continua firme em meio à desordem, exalando um fluido que rompe os limites de espaço e tempo:

"A Chácara dos Meneses foi uma das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim" (Pós-escrito numa carta de Padre Justino -- p.564).

De algum modo, as observações finais de Padre Justino nos levam à epígrafe do livro, aos versículos do Evangelho de São João, em que a crença, a fé nos dão uma visão da glória de Deus: a existência ou a permanência após a morte. E essa permanência pode se estabelecer através da procriação - que nenhum Meneses efetiva -, representada no romance pelas figuras de Alberto e André; além do próprio ato de escrever que possibilitou a perpetuação das crônicas dos Meneses.

Nesse sentido, essa família e sua crônica conseguem, de certo modo, vencer o tempo através da imortalidade da Memória. Apesar dessa imortalidade deixar de ser objeto do desejo de Vila Velha, a curiosidade acaba e a memória sobre os Meneses perde sua força de "identificação". A cidade não mais se espelha na família, cujos componentes *"que tanto lustro deram ao vilarejo"*. Hoje,

tornaram-se pó. O que subsistiu foi um esqueleto imóvel, como um monumento de tempos idos e que jamais voltarão.

3. Os subterrâneos do Mundo Domado

Como vimos, a Casa dos Meneses representa o mundo ordenado, burguês, do qual a Natureza se mantém afastada. Mas, aos poucos, com a decadência econômica, os Meneses caem em decadência moral. A fé, a crença, a religião – elementos reguladores da natureza em prol da razão – cedem lugar ao orgulho, à falta de esperança, à resignação.

Mesmo assim, Demétrio, o curador do nome da família, defensor da moral e bons costumes, esforça-se para manter a ordem numa casa minada. Os Meneses, na verdade, não buscam compreender-se, aceitar suas paixões e desejos para exteriorizá-los e com isso melhor agenciá-los. Ao contrário, realizam uma forte repressão contra sua natureza. A Casa dos Meneses é como a mente humana, que esconde suas faltas, criando defesas, reprimindo seus desejos. Mas o reprimido sempre retorna; reaparece para buscar vazão, e se não a encontrar devido à força da violenta repressão, busca meios indiretos e daí sintomáticos, que são sinais de doença, tão marcantes no romance.

Timóteo e Maria Sinhá são os elementos que devem ser reprimidos. Representam o grotesco, o errado, a paixão desvirtuada, o avesso. Daí ser Timóteo encarcerado num quarto no fundo do corredor, sem nunca sair; e Maria Sinhá – que já não existe mais – ter seu retrato largado num canto obscuro do porão.

O porão caracteriza-se como um lugar de trevas, onde encontramos as coisas mais terríveis e esquecidas. Diferente do sótão – que também pode conter lembranças – que é claro, próximo do sol e da racionalidade, o porão encontra-se enterrado na terra; por detrás de suas paredes não encontramos senão blocos maciços de terra. Frequentemente associado ao túmulo, o porão aproxima-se mais da morte que da vida; as coisas aí guardadas causam mais desprazer que prazer, daí a necessidade de coibir sua emergência.

A chegada a um porão se faz sempre por um movimento de "descida"; e descendo suas escadas, chegamos no âmbito da quase irracionalidade – lugar de

trevas constantes, tanto durante o dia quanto de noite. Para Bachelard, a descida a um porão é um ato de penetração em nós mesmos, nas lembranças dos homens, em seu inconsciente: "se, com um passo solitário, devaneando, numa casa que traz grandes signos de profundidade, descemos a estreita escada obscura que enrola seus altos degraus em torno de um eixo de pedra, logo sentimos que descemos a um passado. Ora, para nós não há passado que nos dá o gosto de nosso passado, sem que logo se torne em nós um passado mais longínquo, mais morto, esse passado enorme que já não tem data, que já não sabe as datas de nossa história. Tudo então simboliza. Descer, devaneando, num mundo em profundidade, também é descer em nós mesmos".³⁶

Ora, a Casa dos Meneses possui um porão que conserva os traços de sua decadência – móveis quebrados, estofos rasgados, espelhos rachados – e que guarda o retrato de Maria Sinhá.

Nina, elemento desestruturador da tênue ordem da Casa, é quem vai penetrar nesse reduto proibido ou esquecido e trazer à tona o reprimido.

Um capítulo significativo da *Crônica da Casa Assassinada* é o que narra, por meio da voz de Betty, a governanta, a descida ao porão da Casa, num fim de tarde, em segredo. Ela e Nina, pessoas estranhas à família, penetram nesse ambiente por um motivo: a curiosidade de Nina em conhecer o retrato de Maria Sinhá.

Antes de entrarem nesse local "úmido e escuro", "cheirando a mofo", passam pela negra Anastácia "molambo vivo de um passado de glória dos Meneses". Anastácia já não articula mais as palavras, engolando-as por força da idade e da bebida.

Ao penetrarem no porão, Betty logo alerta para seu ar "irrespirável". No entanto, Nina não se importa. Há então a descrição poética dos móveis já meio destruídos pelo tempo; suas figuras refletidas no fundo de um espelho rachado, mal iluminadas. Nesse ambiente, o passado parece resumir-se a vários objetos

³⁶ BACHELARD, Gaston. *Op. cit.*, p. 210.

que se encontram amontoados pelos cantos. Apesar disso, de a tradição estar quase morta, seus restos permanecem num processo semelhante ao que ocorrerá com a casa.

Encontram, por fim, o que vieram procurar: o retrato de Maria Sinhá que está encostado contra a parede e, apesar de seu laço de crepe estar partido, ainda encontrava-se ainda perfeito em seus caixilhos.

Após a remoção de uma "*densa camada de pó*", como se ressuscitassem um morto, surge a figura de Maria Sinhá. À medida que Betty vai rememorando seus feitos – uma mulher destemida, que se vestia como homem, dura, às vezes cruel, senhora de si mesma – os traços de todos os Meneses ali ressurgem.

Uma sensação de melancolia e tristeza envolve Betty e Nina, ao perceberem que remexeram num segredo que para sempre deveria dormir na escuridão do passado. O porão revela-se como um "túmulo simbólico", espécie de inconsciente; Nina e Betty mexeram no que permanecia adormecido, morto até. À medida que os fatos do passado afloravam, mais quietas as mulheres ficavam. Aqueles objetos, tão familiares, eram estranhos. Mas por que a sensação melancólica naquelas mulheres também "estranhas" aos Meneses? Betty e Nina penetram num espaço que guarda restos da família com a qual convivem. Quando algo de muito próximo, "de casa", é percebido de outra maneira, pode suscitar sentimentos adormecidos, que causam até mesmo "terror". Esse processo foi extraordinariamente analisado por Freud em seu estudo sobre o "estranho".³⁷ Freud analisa o conceito de *Unheimlich* que se opõe a *heimlich*, o qual, em alemão, quer dizer "íntimo, do lar". O íntimo recalcado. Esse sentimento representa, no fundo, o desejo pelo retorno de alguma coisa familiar que deveria ter ficado escondida, secreta, não se manifestar. Aqueles trastes empoeirados, sem utilidade poderiam representar os próprios Meneses de Vila Velha, agonizantes. É interessante verificar que a sensação de "estranheza" experimentada por Betty e Nina envolve também a nós leitores; afinal, quem, ao

³⁷ FREUD, Sigmund. "L'inquiétante étrangeté". In: *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, 1973 (Col. Idées, 243), p. 165

penetrar num espaço de intimidade "escondida", não se sente invasor de algo que não lhe pertence e ao mesmo tempo lhe pertence? A sensação de culpa surge imediatamente, e apesar da curiosidade permanece sempre um certo "mal-estar". Na verdade, devassar a intimidade alheia pode significar devassar nossa própria intimidade.

A memória, através de imagens, vai compondo o passado:

"e à medida que a figura daquela mulher ia para nós se reconstituindo no tempo, era como se uma música muito tênue que se ouvisse chegando do longe, e aos poucos se precisasse, vibrante e pura" (Diário de Betty III – p. 162).

Através desse importante episódio, como mais um elemento que subverte a ordem, percebemos que as mulheres pareciam ser o grande motor da família. Era a mãe de Valdo, Demétrio e Timóteo, Dona Malvina, quem ditava as ordens e mantinha o ritmo ativo da Casa; foi Maria Sinhá a representante de um tempo de romantismo e é Nina a desestruturadora da ordem. E, tanto Dona Malvina quanto Nina possuíam um guarda-roupa invejável, com muitas jóias. Já Maria Sinhá era o oposto: com suas roupas masculinas, ia contra a forte atmosfera feminina de sedução daquelas.

Todo o episódio é marcado por uma atmosfera de morte, de tempo que não mais escoar, estagnado; tudo parecia se concentrar no *"fundo parado de uma lagoa"*. Daí a conclusão de Betty: *"Memória, apenas memória de tempos que não voltam mais"*. Mas uma memória já morta, daí as águas paradas e escuras de um lugar estagnado como a lagoa.

É força da memória familiar que deve permanecer em algum lugar; é o alimento da tradição, da manutenção familiar. Maria Sinhá representada no retrato também é signo de uma tradição, ainda que minada, pervertida. No entanto, essa memória, perpassada pelo sopro da morte, torna-se índice da destruição da família.

O porão da Casa torna-se uma extensão dela: contém objetos que pertenceram a seus habitantes e que representam apenas lembranças de tempos

melhores, já idos. Maria Sinhá parece até ficar não só como algo que pertence ao passado, mas como algo que manchou esse passado e que insiste em reaparecer, posteriormente, na figura de Timóteo. Ambos, apesar de complementares, são opostos; pois Timóteo veste-se como mulher, enquanto Maria Sinhá veste-se como um homem, constituindo uma imagem especular. Daí a necessidade de mantê-lo distante do consciente, da razão, trancando um no quarto e o outro no porão. No entanto é impossível: na sala, com bastante nitidez, está a mancha do quadro que subsiste teimosamente. É como se as duas mulheres se deparassem com a morte daqueles com os quais convivem: os objetos no porão e mesmo o retrato de Maria Sinhá, uma Meneses, representam uma espécie de cadáver, signo de morte, não somente da família, mas de todos. Na face da morte do Outro, encontramos nossa própria morte -- esse é o sentimento de mal-estar gerado nessa passagem poética do romance.

Veremos que apesar disso tudo, o porão da Casa ainda existe sob traços de uma força racional, diferente do porão do Pavilhão, por exemplo, que pertence a uma outra esfera, a das paixões que correm livremente.

4. O espaço da transgressão

De acordo com o plano topográfico da Chácara dos Meneses, fornecido pelo autor, temos, num canto bastante retirado, o jardim, a clareira, um regato e o Pavilhão, além de um canteiro de violetas.

Esses lugares são caracterizados pela abundante vegetação que os cerca e a eles se mistura. Uma descrição que nos dá idéia do conjunto é fornecida pelo médico:

"De novo atravessamos o jardim, e eu não pude deixar de reconhecer que havia dignidade naquele repouso, e uma grande poesia nas árvores altas e cheias de parasitas. Mas à medida que caminhava, também ia me convencendo mais e mais que o Pavilhão dos Meneses não era o retiro ideal para um enfermo: as aléias se estreitavam, e em vez de flores, o mato começava a dominar com ímpeto./.../ Ah, não havia dúvida de que tudo aquilo no entanto conheceria melhores épocas, trato mais apurado - das touceiras onde vicejava livremente o melão-de-são-caetano, repontavam ângulos de canteiros ainda cercados de pedras brancas e bojos de garrafas emborcadas. Chegamos ao Pavilhão e, sem necessidade de procurar muito, pude verificar as fendas que se abriam nos alicerces da casa, gretando os esteios fortes e bem plantados, disjuntando as pedras da base, exibindo enfim um desmazelo que se originara através do anos, e que sem dúvida ameaçava a construção de um acidente, remoto ainda, mas já bastante visível nos seus primeiros e acusadores sinais" (Segunda narração do médico -- p.171).

Essa descrição é de fundamental importância, constituindo uma espécie de diagnóstico desse espaço: é um espaço não mais da ordem, do cuidado, expresso pela flores e canteiros cuidadosamente domados, mas sim da desordem, do descuido, expresso pelo mato. Os "alicerces gretados" do Pavilhão antecipam a "gangrena" que atacará os alicerces da Casa principal. É esse, sem dúvida, um espaço da Natureza, que tudo domina, que a tudo compreende. Nina, signo das

paixões, elege esse o lugar ideal para viver, mudando-se para o Pavilhão durante seu primeiro período de permanência na Chácara, passando aí os melhores dias de seu casamento e o adultério com Alberto, o jardineiro, espécie de ser do mundo natural. Para Nina, o Pavilhão representava um lugar:

"...abandonado, coberto de hera, com largas janelas de vidro mais ou menos intactas, e que flamejavam ao sol da tarde e comungavam tão intimamente com o mundo vegetal que nos cercava"(Segunda carta de Nina a Valdo Meneses – p.89).

Pela ordem de acesso, partindo da Casa chegava-se primeiro ao jardim, depois à clareira e por fim ao pavilhão. Esses três lugares são estigmatizados e, como dissemos, pouco freqüentados pelos Meneses. Daí terem várias conotações, tanto positivas quanto negativas. O jardim, num determinado momento, é para Ana o lugar onde os desejos mais internos podem ser realizados, possuindo uma conotação positiva:

"E ali estava eu, pisando os degraus que tantas vezes contemplara do alto com o olhar sôfrego -- ali estava eu pisando a areia daquele jardim que tanto sondara de longe, imaginando-o o parque de todas as delícias" (Continuação da segunda confissão de Ana -- p.199).

Poderíamos, com essa afirmação de Ana, pensar no jardim como uma espécie de "Éden" onde tudo de bom e prazeroso ocorre. Mas sabemos que essa visão é contraditória, uma vez que a realização do prazer envolve a noção de pecado, culpa, punição. Daí, o "jardim das delícias" ser dotado de uma ambigüidade que oscila entre o bem e o mal.

O jardim é o caminho para a transgressão, e a clareira parece ser o local onde ela se estabelece -- como o Pavilhão será o local de sua concretização. Esses lugares, condenados, são considerados inóspitos por quase todos; somente Nina, assim como incurvou pelo porão da casa principal, resolve aí

residir e situar sua vida. Nina, na verdade, faz parte desse mundo vegetal, um tanto selvagem; diversas vezes é comparada à plantas (cactos, girassóis etc.), além de ser constantemente associada às violetas, que fazem parte de seu ser, e cujo perfume se mistura a seu cheiro humano, fundindo-se.

As violetas possuem um estatuto fundamental na caracterização de Nina, representando o domínio, a força de seu poder de sedução. As violetas singularizam-na, além de sua cor arroxeadada antecipar o câncer que cobrirá sua pele de ilhas roxas.

Esses lugares, por serem os planos de todas as transgressões, estão carregados de um forte erotismo, vinculado à morte e aos limites das paixões humanas. Nesse ambiente se desenvolve todo o drama que envolve as personagens. Ana seguirá os passos de Nina, sempre movida pela curiosidade e por um desejo que vê concretizado nos atos de Nina, a única que tinha a ousadia de ir em direção a esses lugares onde "ninguém pisava".

Esse espaço será o cenário do adultério de Nina com Alberto, o jardineiro. Mais tarde, Nina tentará reviver essa mesma experiência com André, filho de Alberto, concretizando uma transgressão maior do que o adultério anterior: o incesto, uma vez que André é reconhecido como seu filho.

O jardim será um lugar escuro, transitório. O emaranhado de sua vegetação se abrirá na clareira, situada ao lado do Pavilhão:

"uma clareira limitada por quatro estátuas representando as Estações. Só o Verão ainda se fazia ver de pé, e a parte inferior da Primavera, em cujo interior, como de dentro de um vaso, crescia uma vigorosa samambaia dominando os bordos partidos. A folhagem crescera, e se bem que a clareira permanecesse imune, como que sobrava, flutuante, em meio à cerrada vegetação" (Primeira confissão de Ana – p.127).

Essas observações de Ana são interessantes: mostram a clareira intacta na desordem do jardim, possuindo originalmente quatro estátuas, que representam as Estações, ou o ciclo natural do tempo. A parte inferior da primavera

permanecia e de seu interior saía uma abundante vegetação, constituindo uma espécie de representação do amor, dominado pela força da natureza, como o erotismo está vinculado com a morte. Já o verão -- única estátua inteira -- antecipa, de certo modo, a estação da morte de Nina e dos próprios Meneses, um calor sufocante que disseminará por toda a Chácara o cheiro de carne apodrecida que se desprendia de Nina.

Nesse local, onde há uma marcação temporal intimamente associada à Natureza, Nina tentará reviver um tempo passado através da substituição de um ser por outro: André/Alberto. André, em seu Diário, ressalta uma forte impressão de estar "ausente", cedendo lugar para algo que não compreende:

"Foi nesta clareira exatamente, que ela parou e, sem abandonar-me a mão, olhou em torno como se procurasse alguém. Era tão forte a impressão dessa outra presença, que cheguei a estremecer -- e nas suas pupilas vagas, onde ainda ardia um brilho intenso, passou qualquer coisa como um reflexo desse tempo perdido, e tão insistente, que através dele quase chegou a se constituir uma figura de homem e por meio dessa figura, um nome, que eu sentia que jamais devia ser pronunciado. Em determinado momento essa pesquisa tornou-se tão evidente que chegou a iludir-me, e também olhei em torno, esperando ver aparecer alguém no recesso da folhagem. Mas não vi ninguém, e voltando a fitá-la, percebi que agia automaticamente, sob o império de uma obsessão. Mais uma vez tive o sentimento de que eu não existia, e apesar de deixar minha mão presa entre as suas, sabia que era numa outra fase do tempo que ela caminhava, sem dúvida alguma no mesmo local, mas dentro de acontecimentos que já se tinham desfeito há muito" (Diário de André V -- continuação -- p.308).

Partindo-se da clareira, chega-se ao Pavilhão, que é estigmatizado: marcado pelo mal, pelos acontecimentos de morte e crime, não era nomeado, ou sequer designado, como se faz com doenças sem cura, com um mal contagioso e horrendo:

"Ocorreu-me que aquela parte da Chácara – o Pavilhão – sempre me parecera um lugar condenado, a que ninguém se referia; se por acaso alguém a isto era obrigado, munia-se de uma série de precauções e nunca dizia abertamente o nome pelo qual a construção era conhecida, mas designava-a apenas como "lá" ou "lá embaixo", tal como já ouvira, por mais de uma vez, falar tia Ana. Também eu nunca indagara o motivo por que o local suportava o peso de tal condenação. Menino, sempre soubera que ali se guardavam ferramentas velhas, e se lá ia alguma vez, era para surpreender o sono das largatixas, ou à procura de uma fruta do mato. Mas apesar de tudo, sem que ninguém me informasse, sabia que o Pavilhão se achava estritamente vinculado ao drama que havia acontecido outrora – aquele mesmo drama de que todas as pessoas teimavam em subtrair-me os detalhes" (Diário de André VI -- p.385).

Como se estabeleceu ou se desenvolveu a relação entre Nina e Alberto, não sabemos. Mas sabemos como ela tentou "revivê-la" com André, através de relatos comparativos de Ana e Nina:

"De pé, repeti mais uma vez: 'Tal como outrora'. Então a lembrança do Pavilhão me veio de um jato, aos meus ouvidos ressoaram as palavras que lera no bilhete: 'Espero-a, dentro de meia hora, na clareira junto ao Pavilhão'. Isto é que era exatamente idêntico ao que acontecera antigamente. Também existia o Pavilhão, e junto dele é que Nina o esperava, possivelmente à noite, com os mesmos odores errando no ar" (Continuação da terceira confissão de Ana -- p. 330).

ou ainda, nas palavras de Nina:

"Como amei aquele homem, como me lançaria aos seus pés, e beijaria o chão em que pisasse, caso ainda existisse. Se me deito com André, é para ver se o reencontro, se descubro nos seus traços, nos seus ombros, na sua pose enfim,

a criatura que já desapareceu” (Continuação da terceira confissão de Ana – p. 348).

O próprio André parecia pressentir a presença de um outro, um eco que retornava, sempre, interpondo-se entre eles:

“Estranho, Betty: ela falava comigo, e olhava-me como se não me visse. Nem sequer entendi direito o que dizia – era como se outro estivesse em meu lugar, ou ela conversasse com alguém que não fosse eu” (Diário de Betty IV – p. 263).

Betty, a governanta da casa, dando continuidade ao diálogo, concorda com o rapaz:

“Sim, eu compreendia, porque eu própria já notara essas fugas, esse espaço onde as palavras escorregam, sem forças para fixarem um assunto. Ela seria assim, estaria representando, ou verdadeiramente trafegava num mundo onde jamais teríamos acesso? /.../ Imaginava comigo mesma que mundo seria este onde somente ela penetrava – e lembrava-me, com que insistência, do que diziam a seu respeito, do seu passado, da sua vida agitada no Rio de Janeiro. Quando falava, que imagens estariam presentes por trás de suas palavras, que nomes de homens, ou de lugares, ou de culposas situações, flutuariam por trás do esforço que ela despendia diante de nós?” (Diário de Betty IV – pp. 278-9).

Os amores ocorriam sempre no porão do Pavilhão. Já falamos acerca das conotações que o espaço do porão pode suscitar. Mas o porão do Pavilhão, diferente do porão da Casa principal, por estar situado num espaço dominado pela natureza, vinculado à transgressão, vem carregado de negatividade. Foi aí que Nina viveu seus amores com Alberto, aí que ele se suicidou e aí é que Nina viverá a relação incestuosa com André.

Após a morte de Alberto, Ana fecha o lugar à chave e torna-o uma espécie de túmulo sacralizado:

"O que sobrou dele (Alberto) 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 fui afagar com mãos trêmulas, eram os contornos do único espaço onde eu podia velar sua lembrança. /.../ O quarto do porão, a parede ainda manchada com o seu sangue, e aquele catre forrado com uma esteira velha, onde agonizara, e que o representava, esplêndido, real, no seu derradeiro transe, naquele que para mim o fixaria na eternidade (Algumas vezes, vencido pela umidade ou simplesmente pelo tempo, uma parte desse reboco desprendia-se, ameaçava cair – e eu, cuidadosamente, o recompunha, colando-o, reajustando-o ao seu primitivo lugar, tal como se recompusesse uma imagem pronta a se esfacelar, um corpo a que faltariam pedaços, e cuja integridade através do tempo só sobreviveria assim pelo meu esforço e minha paciência)"
(Fim da terceira confissão de Ana -- pp.357-8).

O porão torna-se o mais profundo espaço do ser humano; escuro, habitado por ratos, baratas, cheirando a mofo, que exala "um poderoso hálito de morte", sempre associado ao proibido e ao pecado. Seu espaço estreito, acanhado, não possibilita ter a visão do mundo exterior, a não ser através de

"... uma única janela gradeada, e era através dela que se via uma nesga do céu, como nas celas dos prisioneiros" (Diário de André V -- continuação -- p.311).

Sem dúvida, os seres que aí penetravam mostravam-se escravos de seus próprios dramas, de suas próprias paixões.

André, após sua primeira experiência com Nina, sai do porão sentindo uma sensação de alívio, quando lhe bate no rosto o frio vento da noite. A atmosfera do

porão é carregada de uma forte dose de erotismo, e os atos aí praticados provocam a sensação de uma fusão tão intensa entre os dois seres que as personagens, ao se introduzirem nesse espaço sentem como se mergulhassem na própria morte, nos recônditos do ser humano:

"O suor inundava-me a testa, empapava-me a camisa contra o corpo, e foi com um suspiro de alívio que revi o céu e senti de novo o vento da noite soprara em meu rosto" (Diário de André V – continuação – p. 313).

Já para Nina, esse ambiente faz parte de seu ser; aí ela se locomove com bastante naturalidade, distinguindo os objetos jogados pelos cantos na escuridão que reina nesse ambiente. Para Nina, esse lugar "estranho" lhe é bastante familiar:

"Estendendo-me a mão, continuou a arrastar-me, evitando obstáculos cuja posição parecia conhecer perfeitamente, e guiada por um faro, ou sexto sentido, que não me despertava surpresa, mas também um sentimento agudo e inesperado de ciúme" (Diário de André V – continuação – p.311).

André, numa noite em que lá esteve com Nina, exprime com clareza a relação de Nina com esse lugar:

"... é uma sensação difusa de poder, de estar participando de alguma coisa oculta e violenta (o acontecimento de sangue – em que época, com quem?) e que pelo seu sabor não se podia intitular senão de o mal. A atmosfera do mal. É a esta atmosfera era impossível deixar de reconhecer, pertencia o ser que eu amava. Não por isto a que ela chamava de pecado, mas pelo próprio fato de existir, de respirar, de ser enfim ela mesma, com essa essência esponjosa e morna das anêmonas-do-mar. Porque a verdade é que só ali Nina se realizava integralmente, florescia, recendia e brilhava, como um objeto sempre novo entre aquelas coisas carcomidas pelo tempo" (Diário de André VI – p.386).

O porão do Pavilhão representa a própria atmosfera do mal que corrói a Chácara. É daí que vem a violência que assola a Casa principal. Os acontecimentos que aí se desenrolam estendem-se até a Casa, minando-a. É nesse espaço também que Ana passará a viver, após a morte de Nina, e onde morrerá, esperando a absolvição de seus pecados; selando definitivamente o desaparecimento da Casa dos Meneses. O Pavilhão encarna o Mal ligado aos conceitos religiosos que Lúcio Cardoso trabalha em seu romance. A Religião reforça os interditos, disciplinando a violência, e, ao mesmo tempo, a criação daqueles determina o funcionamento de seu complemento, que é a transgressão. No entanto, a transgressão não é o que suspende o interdito ou o que o contraria, mas sim o avesso dele. As interdições afetam, quase sempre, duas áreas críticas do ser humano que vive em sociedade: a morte e a atividade sexual. E podemos dizer que o amálgama desses dados é o Erotismo, que existe na esfera do "proibido". O Pavilhão é o lugar erótico por excelência, daí ser compreendido como o lugar do Mal, o lugar que contém a experiência da morte e dos limites da sexualidade enquanto transgressão. E na busca da continuidade dos seres instaura-se um clima de sagrado, misturado ao profano. Para Ana, o porão representa o túmulo sagrado de Alberto, que morre por força da paixão; para Nina e André, é o mundo da Natureza: é o espaço da Clareira com as Estações demarcadas nas estátuas semidestruídas; é o espaço de um tempo mítico, que busca um retorno cíclico das coisas. No entanto, veremos que esse "tempo mítico" buscado por Nina não é conseguido; o tempo histórico prevalece e leva à morte e à desagregação.

A DECADÊNCIA

1. Memória e decadência⁷

A *Crônica da Casa Assassinada* narra a dissolução completa de uma família em decadência: os Meneses. Economicamente arruinada, essa família não produz mais nada; aos poucos vai se extinguindo, até se tornarem apenas uma "crônica" de Vila Velha, uma cidadezinha do sul de Minas.

Os Meneses representam uma aristocracia arruinada; agarrados a valores passados, não conseguem visualizar o futuro, nem sequer compreender o presente. Estão imersos num estado de apatia e relutância, numa espécie de acídia, num certo "torpor espiritual que impede de encetar o bem ou procurar a verdade".³⁸ Os próprios Meneses têm consciência dessa sua situação, como afirma Valdo:

"Resta-nos, como essas ervas desesperadas que se agarram às paredes em ruínas, a nostalgia do que poderia ter sido e que foi destruído, por fraqueza nossa ou por negligência" (Carta de Valdo Meneses – p. 141).

Esse estado de inércia, gerado pela decadência econômica, leva-os à decadência moral; entram num processo de autodestruição, transformando sua residência em cenário de transgressões: adultério, homossexualismo, suicídio, até atingirem a transgressão maior, o incesto – a mistura das gerações. A partir daí, a ruína é inevitável.

A decadência traz em si – no próprio vocábulo – a idéia de "queda". O termo parece não ter existido em grego ou latim clássico, e para exprimir uma idéia próxima, esses povos recorreram com freqüência a formas gramaticais

⁷ Nesse capítulo, abordarei primordialmente a decadência econômica da família, associada a memória que, por sua vez, representaria uma possibilidade de resgate.

³⁸ In: *Summa Theologica*, II, II, Q.35, A.1. Apud BOSI, Alfredo. *A Máquina do Mundo - entre o símbolo e a alegoria*. In: *Céu, Inferno - Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, p. 93.

concretas (verbos, participios). Em latim, termos afins seriam *LABES*, que significa deslize, *LAPSUS*, queda e *PRAECIPITATIO*, aniquilamento, além do próprio verbo latino *CADO* – incorporado ao seu radical – e que significa CAIR. A palavra decadência surge apenas na Idade Média sob a forma de *DECADENTIA*, e em condições poucos esclarecidas.³⁹

Essas informações são bastante pertinentes ao estudo do romance de Lúcio Cardoso, pois encontramos as três acepções, formando uma espécie de processo: a queda, que se apresenta pelo "deslize moral", provocando o aniquilamento tanto subjetivo – em nível psíquico: degradação moral das personagens – quanto físico, envolvendo as coisas e as personagens, levando-os até a dissolução, como, por exemplo, Nina que apodrece ainda viva. Essa imagem é antecipada pela própria epígrafe do livro, que trata do episódio da ressurreição de Lázaro. A corrupção da matéria parece ser o signo mais palpável dessa decadência moral, *topos* muito caro aos barrocos, que sem dúvida influenciaram esse mineiro de Curvelo.

O campo semântico da palavra decadência, de algum modo, vem entremeado de elementos que trazem uma idéia de corrupção moral. Já em Platão, a idéia de decadência implicava uma atração pelo prazer, trazendo o desprezo pelo bem e conduzindo à corrupção, à desordem.⁴⁰

Podemos dividir o processo de decadência em duas fases: o declínio e a desagregação.⁴¹ O declínio manifesta-se apenas por ações externas: justiça divina, agressão da natureza etc. Nessa fase, parece haver a perda da autodeterminação: recusa do novo, idolatria do efêmero. É exatamente assim que Nina encontra os Meneses: estagnados no tempo, recusam o que vem de fora,

³⁹ Cfr.: LE GOFF "Decadência", verbete *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, v.1.

⁴⁰ *idem, ibidem*

⁴¹ Verificar como Toynbee desenvolve essa idéia em: *A Study of History*. Oxford University Press, 1939 (Apud LE GOFF, *idem, ibidem*)

recusam a mudança, a transformação, por crerem que seu sistema é auto-suficiente, seus valores são os únicos verdadeiros e nada pode substituí-los:

"Até o vejo, num esforço que paralisa a mão com que escrevo, sentado diante de seu irmão e de sua cunhada, na varanda, como costumavam fazer antigamente /.../Ana talvez não diga coisa alguma, seu olhar ausente apenas fitará o céu que a noite vai escurecendo aos poucos: isto durante anos e anos, porque os Meneses são parcos de gestos e inauguram poucas situações no decorrer do tempo" (Primeira carta de Nina a Valdo Meneses – p. 32).

Com a introdução de Nina nesse ambiente, inicia-se a desagregação, que se manifesta por duas rupturas: uma cisão no "corpo social" e outra na "alma". Aquela, manifesta-se pelo aparecimento de elementos que minam a totalidade, a unidade daquele grupo: Timóteo isola-se, Nina une-se a ele para lutar contra os Meneses; a própria Ana, que após a chegada de Nina começa a ter uma maior consciência da atmosfera mesquinha que vivencia dentro daquela casa. Aos poucos, os habitantes da casa tornam-se estranhos um para o outro, isolados, sem comunicação:

"Assim, pois, era verdade. Os lados existiam. Aquelas palavras só confirmavam, e plenamente, tudo aquilo de que eu suspeitava. Existia uma ação corrosiva, e a família cindia-se em partidos" (Diário de Betty IV – p.282).

O isolamento já é uma das manifestações da cisão que se forma na alma dessa família, seguida pelas condutas de deserção e pelo próprio espírito de promiscuidade que surge com a presença de Nina.

A decadência tem, portanto, causas externas e internas, que se mesclam gerando um processo irreversível. Verificamos que as reflexões acerca da idéia de decadência, que normalmente inicia-se por fatores econômicos, têm um caráter subjetivo, realçado por fatores morais.

Dentro da tradição literária do início do século XX, mais precisamente no período entreguerras, a idéia de "decadência" é vastamente trabalhada. Temos como exemplos clássicos Proust, que tratou da decadência da aristocracia francesa, e Thomas Mann, que também escreveu um romance sobre a decadência familiar, *Os Buddenbrooks*, entre outros. Essas obras trazem algumas características em comum: um tempo que caminha inexoravelmente para a frente, a valorização de um passado percebido como um período de fausto e glória; descrevendo sempre um processo de busca e descoberta do ser e do mundo

O apego ao passado, o repúdio pelo novo, a contestação do progresso geram uma espécie de culto à memória, sintomatizado nesse romance de Lúcio Cardoso pela própria narrativa, composta por diários, confissões, depoimentos, que tentam reconstituir os acontecimentos passados.

A memória surge como uma busca da reversibilidade do tempo, sendo uma construção da percepção. Essa percepção está associada ao passar do tempo: a memória supõe o tempo como seqüência, mas o suprime enquanto o sujeito vive a simultaneidade. Surge como uma possibilidade de amenizar um presente que indica como único caminho – a extinção. É por intermédio de Nina que podemos experimentar essa força da memória como tentativa de se sobrepor ao presente: muitos são os momentos em que Nina, já também sentindo o declínio do corpo e da beleza física, tenta agarrar-se ao que já passou, procurando reviver o tempo passado como se fosse presente:

"E o meu nome, assim pronunciado, pareceu-me designar um ser ausente, desconhecido de mim mesmo, e que as circunstâncias, inesperadamente, houvessem reinstalado diante de nós. O banco, a noite, o jardim seriam os mesmos – mas aquele sentimento, vivificado com tão grande rapidez, não nos pertencia, pelo menos não pertencia a mim, eu não o conhecia e saturava-me de uma presença que me despersonalizava. /.../ Porque para ela não havia outro beijo que não fosse memória daquele beijo que devia ter trocado, quem sabe ali mesmo, ao sopro de uma noite idêntica, e que evaporando agora a realidade presente, criava essa magia capaz de substituí-la por um tempo escoado,

destruído em seus limites, e no entanto suficientemente forte para regressar de seu desterro" (Diário de André V-continuação -- pp.305-6).

Na verdade, todas as personagens sentem a passagem do tempo como algo terrível e irreversível, sentindo forte necessidade de estancá-lo. Para todos o tempo revela-se como um elemento corrosivo e destruidor que precisa ser enfrentado por uma força interior. No entanto, sabemos, assim como as personagens, que esse esforço é em vão, pois a imagem jamais consegue ser completamente recomposta: as frestas, as marcas do tempo estão impressas, as marcas dos remendos não desaparecem.

A rememoração dos acontecimentos no romance não segue o tempo "horizontal", a cronologia dos eventos, mas surge encharcada dos elementos emocionais das vivências, resgatando o vivido, atando dessa forma presente e passado, indissolúvelmente.

O que realmente importa nos acontecimentos rememorados não é sua ligação cronológica, mas sua ligação emocional, qualitativa. Daí não serem apresentados em sua progressão cronológica e sim de maneira fragmentada, num contínuo ir-e-vir, exigindo um esforço por parte do leitor, que se torna um "re-construtor" da narrativa, tentando montar o quebra-cabeças sugerido pelo autor dessa totalidade.

Como obra de arte, o romance apresenta-se, sem dúvida, na totalidade -- uma estrutura coesa; mas, assim como a vida, surge aos poucos, em fragmentos. Para compreendê-lo, torna-se necessário recompor esses fragmentos e colocá-los em sua ordem significativa, o que não corresponde necessariamente à ordem cronológica.

O romance inicia-se por uma morte: a de Nina, que é índice da "morte" dos Meneses. Ao entrar na Casa dos Meneses, Nina representa um sangue novo, uma esperança de renovação e salvação para esse reduto estéril, mas é refutada. Com sua morte, estabelece-se a constatação de que a Casa também não existe mais. Mas o que significa toda essa situação? Após ter criado a atmosfera de suspense, apresentando a relação entre André e Nina e a morte desta no 1º

capítulo, torna-se imperioso apresentar a trama, ou seja, as personagens e seus dramas.

Essa apresentação se dá por intermédio das próprias personagens; por conseqüência temos um texto pouco confiável: além de serem tendenciosos e escritos -- passando pelo crivo da censura consciente --, os relatos são produto de uma lembrança, raramente escritos logo após os acontecimentos.

A memória está intimamente associada à imaginação e a recuperação do passado. O passado de cada ser humano é organizado em razão de um sistema simbólico, daí a tentativa de resgate desse vivido implicar na manipulação de arquétipos inconscientes, elementos intemporais da conduta humana.

O último depoimento do romance é uma confissão *in extremis* de Ana, que revela ser André seu filho e não de Nina. Dessa forma, o incesto é factualmente desmentido. No entanto -- aceitando a veracidade do depoimento de Ana, que nunca é completamente confiável, por ser uma declaração pessoal --, o incesto existe no plano do imaginário, do vivido das personagens: elas vivenciaram a situação como verdadeira, principalmente André, que nunca veio a saber da verdade. Portanto, todas as "memórias" de André consideram a relação vivida com Nina como uma relação verdadeiramente incestuosa; e, se o romance -- enquanto obra de arte -- é uma "recriação", é somente a "realidade psíquica" que importa, pois jamais temos acesso completo à realidade dos fatos.

Esse caráter "relativo e subjetivo" apresentado pela memória ajuda a explicar, de certo modo, algumas passagens um tanto inverossímeis e paradoxais do texto, como o episódio da tentativa de suicídio de Valdo, contada de maneira diferente por Valdo, pelo médico que o atendeu e por Nina.

Assim, a memória tem ligação direta com o presente, podendo inverter radicalmente o valor original de um objeto passado. Geralmente, essa inversão se dá por uma invenção ou esquecimento.⁴²

⁴² Essas idéias foram trabalhadas por Freud em diversos artigos e estudos, sendo os mais importantes: "Mecanismo psíquico do esquecimento"; "Lembranças encobridoras"; "Uma nota sobre o bloco mágico".

O esquecimento provoca a supressão de alguma parte de um evento guardado na memória, propiciando uma substituição. Ou seja, uma lembrança deve seu valor não propriamente a seu conteúdo, mas às relações existentes entre o conteúdo e algum outro, que foi suprimido. Esse esquecimento é, por vezes, tendencioso e serve aos propósitos da resistência, recusando-se a reproduzir qualquer coisa que possa liberar desprazer. Novamente, podemos associar o processo mnemônico à imaginação e, por extensão, à ficção:

“Adianta no entanto, pensar, rever? À força de repisar esses fatos, perdi deles a noção real, misturei uns aos outros, confundi tudo – e mal ou bem, sob o esforço de uma verdade ou fantasia – o nome não importa – fui vivendo as horas que me eram dadas, aprendendo que há modos e modos de ser homem – e o menos digno deles não era, por certo, o que nos faz viver calados e sozinhos em meio aos escombros de todos os sonhos que criamos” (Diário de André VII – p. 405).

Além disso, a supressão de um acontecimento numa narrativa conduz o leitor a uma determinada interpretação dos acontecimentos; após a revelação de um novo dado, esse mesmo leitor tende a voltar para o texto com uma nova leitura. Esse jogo torna-se evidente nesse romance de Lúcio Cardoso através de inúmeras supressões, provocadas pela subjetividade dos relatos; e a mais importante é, sem dúvida, a gravidez de Ana, revelada no último capítulo. A leitura de uma obra é também uma espécie de "síntese memorial"⁴³ que compreende o reconhecimento de elementos de conteúdo e de estilo, abrindo certas possibilidades e excluindo outras. Na *Crônica da Casa Assassinada*, como um todo, é constituída desse modo. A leitura de cada depoimento, confissão, relato etc. provoca uma releitura do fragmento anterior, e esse jogo mantém-se até o último capítulo, quando o leitor é jogado em meio a uma situação desconcertante:

⁴³ Cfr. NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*, São Paulo: Ática, p. 75

Nina, de algoz, passaria a vítima? mas até que ponto poderíamos, também, "confiar" no relato de Ana, apesar de ser uma confissão? Mais adiante abordarei essa questão.

Cada pessoa possui um número de lembranças que as identifica e individualiza. No caso dos Meneses, as lembranças pertencem à família e tornam-se alimento para a manutenção da tradição. Quando essa lembrança serve como mácula à tradição, é substituída "fisicamente". Por exemplo, o retrato de Maria Sinhá que existia na sala de estar é retirado e substituído pelo retrato da Santa Ceia.

Essa é uma maneira simbólica de representar a substituição de lembranças ao nível familiar. Quando analisamos as narrativas das personagens, o processo observado é o mesmo.

A memória revela-se como uma função bastante elaborada que atinge as categorias psicológicas do tempo e do eu, essenciais também à função poética.

Mesmo dentro da ficção, subjetividade e tempo são categorias psicológicas atingidas pela memória, constituindo também uma forma de conhecimento. Desde Platão, o "relembrar" tem como objeto as verdades cujo conjunto constitui o real: a Memória torna-se para o homem a faculdade de conhecer. A relação entre relembrar e conhecer torna-se mais clara ao verificarmos o vocábulo em grego: Verdade = *aletheia* a = não, *lethe* = esquecimento.

A palavra memória pressupõe as idéias de recordar, contar, relatar. Geralmente, o homem conta fatos passados para melhor compreender seu próprio presente.

A memória surge para apagar o isolamento de cada ser humano; no processo de feitura de um texto, cortam-se os nexos convencionais com o mundo, recuperando-se a essência mais profunda da vida, além de se constituir uma espécie de abrigo para as desventuras. Mais ainda, o ato de rememorar pode ser considerado uma espécie de evasão, negação do presente.

Na *Crônica da Casa Assassina*, por breves momentos, as personagens entregam-se ao movimento do rememorar para subitamente serem jogadas na realidade do tempo presente:

"*apenas memória de tempos que não voltam mais*" (Diário de Betty II – p.130).

Ao contrário do que ocorre no famoso romance de Proust sobre o tempo, *À La Recherche du Temps Perdu*, o romance do Lúcio Cardoso não visa mostrar como as personagens não possuem consciência da passagem do tempo: em seu romance é a aguda consciência dessa passagem que gera angústia. É o homem consciente da própria vulnerabilidade diante da passagem do tempo, da própria impotência perante a inevitável extinção. E, se em Proust a obra revela-se como a maneira de se sobrepor ao tempo, o mesmo ocorre em Lúcio Cardoso, pois os Meneses se extinguem, mas sua lembrança permanece através dessa "Crônica".

E sua extinção se dá pela falta de "procriação". A família encaminha-se para morte por uma esterilidade moral, econômica e também física, pois não há herdeiros.

Novamente verificamos que o romance trabalha com pontos opostos e dialéticos: ao mesmo tempo em que é constantemente ressaltada a transitoriedade da glória, do fausto, a Casa como estrutura de concreto, fixa em seus alicerces, que permanece "imóvel, inflexível". Mas de que vale essa estrutura sem os ornamentos? Tornou-se não mais signo de glória, mas ao contrário, de decadência e destruição.

A Chácara, um espaço fechado sobre si mesmo, é a melhor metáfora da estagnação. Nina era o único elemento que ia e vinha. Todos os demais jamais conseguiram transpor seus limites. Nem sequer Timóteo, que se pensava livre dentro de sua loucura, conseguiu realmente libertar-se: estavam todos atados àquele espaço circunscrito. Essa falta de mobilidade já é índice da morte que assolava o lugar: é a terra involutiva, sem curiosidades, sem busca de coisas novas, estéril.

Nina, apesar de tentar a todo instante ir contra o tempo moroso da Chácara, acaba sucumbindo a ele. Após quinze anos, volta para tentar reviver seu romance com Alberto através da figura de André. Este, ao perceber isso,

também entrava em profunda angústia, por não compreender e não partilhar as lembranças:

"Como explicar a angústia que aquela atitude me causara, o modo repentino com que ela se afastara de mim, e mergulhava nessa distância que a absorvia de um modo tão completo – vivendo que reminiscência, que saudade, ou que imagem pungente que jamais lhe abandonava o coração..." (Diário de André IV – p.263).

E ainda:

"Mas vendo-a nessa atitude de abandono, um outro sentimento já fermentava em meu espírito, e eu calculava quantas vezes já teria ela dito aquilo, em que situações idênticas, e diante de quantos homens diferentes. Como sabê-lo inteiramente, e possuí-la sem nenhum vislumbre de memória, sem nenhuma intromissão dos seres que já havia amado e que provavelmente haviam lacerado sua alma com fundas marcas?" (Diário de André V – p.303).

A força do passado dentro do romance assume aspectos diferentes para cada personagem. Para André, a falta de conhecimento do passado de Nina gera ciúme, falta de compreensão e até mesmo encantamento pelo mistério. Já para os adultos, o passado surge como comparação com o presente e uma maneira de acentuar a passagem do tempo:

"Se não podia afirmar que houvera uma grande transformação nas fisionomias (é estranho como o sofrimento, modelando sua máscara particular, cola-a ao rosto dos outros. Não me era possível, naquele momento, imaginar como o Sr. Valdo tinha sido, mas olhando-o percebia que uma outra fisionomia se estampara sobre a sua, e que esta de agora, por um esquisito capricho, era perfeitamente idêntica à de Dona Malvina. O homem que se achava diante de mim possuía a ânsia, o brilho inquisitivo do olhar e até mesmo os tiques e repuxados

que haviam caracterizado minha amiga nos seus últimos dias de vida. Só que, aquilo que nela era autêntico, nele como que viera de empréstimo, por um cambalacho cujas razões eu desconhecia, mas que o instauravam naquele ambiente para mim tão carregado de lembranças, com a precisão e a leveza de um impostor bem-sucedido) podia pelo menos garantir que se dera na casa uma transformação quase radical. 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. Um galho de jasmineiro, florido e audacioso, despencava até quase o centro da varanda. Ah, via-se bem que a voz de Dona Malvina não mais escoava naquele mundo: a desagregação apoderava-se dele e aos poucos ia devorando a graça austera e sólida de seu renome" (Segunda narração de Padre Justino -- p.324-5).

Nessa citação, um pouco longa, o passado apresenta-se como contraponto de um presente sem futuro. Constantemente o tempo surge na consciência das personagens mostrando como sua ação vai minando um mundo que peca pela falta de mobilidade, quase sempre associado à falta de esperança e até mesmo ao inferno:

"Não há tempo para mim, nem passado e nem futuro, tudo é feito de irremediável permanência. O inferno é assim – um espaço branco, sem fronteiras no tempo" (Terceira confissão de Ana – p. 315).

A morte, tão constante no romance, surge como uma maneira de barrar o tempo, mas apenas para quem morre, pois para os vivos o tempo passa sempre:

"Esses tempos, como eu queria livrar-me deles! Não haveria para ela, ai de mim, continuidade no tempo, mas eu prosseguiria, e quem iria me fazer companhia nessa extensa jornada" (Diário de André – conclusão -- p.15).

A morte ligada ao tempo trabalha com questões complexas, como, por exemplo, a possibilidade de ressurreição, ou da vida após a morte. Para uma família que não aceita seu declínio, essa crença seria confortadora; no entanto, os habitantes da Chácara não crêem nisso, e novamente trazemos a citação de Cristo, inscrita na epígrafe do livro :

"disse-lhe Jesus: não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus?".

Somente Timóteo, que se une a Nina para destruir os Meneses, por acreditá-los sem salvação, é quem, no final do livro, após dar o golpe final no processo agônico de sua família, consegue visualizar a possibilidade do renascimento. Depois de apaixonar-se pela figura do jardineiro que passava todos os dias defronte de sua janela para deixar flores para Nina, Timóteo vê sua figura intacta, quinze anos depois. O que Timóteo desconhece é que essa figura que ele acredita ser o jardineiro é André – fruto do adultério entre Nina e Alberto ou entre Ana e Alberto (jamais o saberemos):

"E foi então, Nina, que abrindo os olhos que cerrara no esforço de meu pedido, eu o vi - a ELE, Nina ao moço das violetas. Ali estava entre os outros, um pouco mais à frente, louro como nos dias antigos, e moço ainda, a cabeça erguida como se afrontasse o ímpeto de minha surpresa. Como um anjo erguia-se ele acima da destruição do suicídio, e pairava, imortal, diante dos meus olhos. Nina, então eu compreendi tudo, ah, como tínhamos pecado, que engano fora o nosso. A resposta não estava oculta na cavidade escura de sua boca, nem no seu pobre corpo destinado aos vermes. Estava ali, Nina, no milagre daquela ressurreição, nele, eternamente moço, como também você o fora. Deus, Nina, é como um canteiro de violetas cuja estação não passa nunca" (Do Livro de Memórias de Timóteo II -- pp. 553-4).

Nessa passagem fica claro o conflito vivido pelos Meneses: a possibilidade da "vida após a morte" se concretiza, para os mortais, através da procriação. Certa conversa entre Nina e Betty elucida as possibilidades que um herdeiro abriria:

"Que não dinam eles, esses Meneses antigos, se um dia eu tivesse um herdeiro para isso? /.../ Movi a cabeça em silêncio, tão justa me pareceu aquela suposição. /.../ Sim, era bem possível, e sob a pressão daquele olhar inquisidor, fugia-me de repente a noção dos agravos que o tempo fizera à velha mansão e, jardim, Pavilhão, alamedas, as próprias serras que a circundavam, tudo eu via confundido na mesma possibilidade de riqueza e ressurreição" (Diário de Betty I -- pp. 70-1).

Os Meneses não deixam herdeiros, e dessa maneira extingue-se a linhagem. E a falta de esperança, a acídia faz com que essa família não consiga encontrar em si a solução; buscam o caminho da confusão da linhagem, da transgressão, do crime, e assim, perdem-se definitivamente; nas palavras de Timóteo: "*como tínhamos pecado*"...

2. Pecado e decadência*

Lúcio Cardoso foi, indiscutivelmente, influenciado pelos romancistas católicos franceses e a *Crônica da Casa Assassinada* exprime claramente essa influência: é um romance que trata de questões religiosas, abordando não só as noções de pecado, graça, fé e danação como também a de culpabilidade, que surge mesclada pela influência da psicanálise.

Neste romance, o drama humano é descrito sobretudo através da carência, esse vazio que acompanha os seres, incitando-os a uma busca constante, levando-os à inevitável angústia. Essa busca é o desejo que impulsiona a vida, a procura do jamais encontrado; pois o desejo migra, estando sempre em outro lugar. O desejo é o ímpeto rumo ao indescritível, ao sempre fora de alcance, ao sempre ausente. Faz o homem viver no inacabado e na contradição, que fazem parte da condição humana.

Os Meneses experimentam essa sensação, vivenciando sentimentos muitas vezes incompreensíveis e devastadores. O desmedido orgulho dessa família estava arraigado a um passado de opulência e fama, a uma casa como tantas outras do interior de Minas, com seu quintal cheio de árvores frondosas, suas lembranças, suas poucas pratas empoeiradas ostensivamente colocadas à vista sobre o aparador da sala de estar. Paira sobre ela uma atmosfera sombria e pesada, marcada por reminiscências que não querem se desfazer; nela tudo evoca o imobilismo: nada se modificou, tudo se conserva como nos tempos idos, imune ao progresso ou a qualquer tipo de modernização. Nesse ambiente estratificado, no qual uma pseudotranquilidade lança suas teias como garantia de autopreservação, escondem-se, sufocantes, as efervescentes paixões que jazem submersas, prontas para eclodir.

* Neste capítulo, a decadência será enfocada num sentido de degradação moral, associada aos conceitos de pecado e culpa.

Os elementos imobilistas da ordem estabelecida, por necessidade de manutenção desta mesma ordem esclerosada, exigem o afastamento ou a destruição de tudo o que possa afetá-la.

Timóteo é o irmão "maldito" dos Meneses. Homossexual, vergonha da família, vive confinado num dos últimos quartos da casa, sem nunca sair de lá. E, apesar de sua porta permanecer constantemente fechada, todos se sentem incomodados, não por sua pessoa, mas pelo que ela representa. Timóteo (etimologicamente "o que venera a Deus") recusa a mediocridade que o cerca, quer ser fiel à sua verdade interior; opõe-se ao que chama de "*mentira dos Meneses*", comparando-se a uma "*ruína mole*" sobre a qual os Meneses ergueram um "*indestrutível império*".

Timóteo tem consciência de ter se destruído ao se encerrar no quarto e se metamorfosear num monstro:

"... meu primeiro movimento diante do amor foi ultrajar-me. Antes, muito antes que a música da paixão soprasse em mim seus loucos foles de ouro, já eu renunciara à minha figuração decente, e desafiara os homens com a imagem daquilo que, ai de mim, não podia aceitar sem desprezar-me. E eu sou desses que não sabem viver sem exaltação: foi consciente que eu me degradei, porque sentindo-me menor do que os outros, era pelo caminho do martírio que conseguiria elevar-me acima deles, e tornar-me maior do que todos. Nina, dia houve em que o martírio de nada adiantou, e as roupas grotescas com que me cingí, menos do que um acinte aos outros, pareceram-me armaduras de chumbo e de morte" (Do Livro de Memórias de Timóteo - II -- p. 550).

Essa sua atitude, de acordo com ele, não é gratuita: tem o intuito de destruir a família. Diz, também, encarnar o espírito de uma ancestral dos Meneses, o de Maria Sinhá, que:

"vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda. Dizem

que usava um chicote com cabo de ouro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava em seu caminho. Ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú" (Diário de Betty I – p. 55).

A figura dessa personagem é retomada, por várias vezes, no decorrer do romance e seu significado é expresso por Valdo:

"Maria Sinhá, cuja revolta se traduzira por uma incapacidade absoluta de aceitar a vida nos seus limites comuns, e atroava os pacíficos povoados das redondezas com suas cavalgadas em trajes de homem, com seu chicote de cabo de ouro com que castigava os escravos, seus banhos de leite e de perfume, sua audácia e seu despudor." (Depoimento de Valdo V – p. 544).

Essa figura influenciou Timóteo desde pequeno, e quando a família percebeu, retirou da sala o retrato de Maria Sinhá, substituindo-o pelo quadro da Santa Ceia:

"Durante muitos anos, no tempo em que era menino, existia na sala, mesmo por cima do aparador grande, o retrato dela – e tinha um laço de crepe passado em torno da moldura. Quantas e quantas vezes ali me detive, imaginando seu cavalo veloz pelas estradas de Vila Velha, invejando-a com seus desaforos, sua liberdade e seu chicote... Depois que comecei a manifestar isto a que chamam escrupulosamente de minhas 'tendências', Demétrio mandou esconder o retrato no porão" (Diário de Betty I -- p.55).

No entanto, a marca do quadro permaneceu na parede, para lembrar sempre sua existência:

"Pedi-me ele que esperasse um instante na sala /.../ pois iria avisar o Sr. Demétrio de minha chegada. Fiquei sozinho e aproveitei a oportunidade para

examinar o que havia em torno de mim./.../ Por cima, destacando-se nitidamente da parede, havia a marca de um lugar outrora ocupado por um quadro” (Segunda narrativa do médico – p. 170).

Maria Sinhá, Timóteo, duas “manchas” que a família – encabeçada por Demétrio – tenta esconder da vista daqueles que poderiam julgá-los e até mesmo condená-los. Mas a marca permanecia dentro de cada um deles, dentro de sua própria Casa; como assim o coloca Valdo ao reencontrar o irmão Timóteo, no dia da morte de Nina:

“Não, não me senti escandalizado e nem atemorizado: sem poder despregar os olhos daquela extraordinária visão, ia reconhecendo nela, não sei por que efeito de sub-reptícia magia, alguém da minha família, um ser carnal e próximo, que até aquele minuto eu ainda não avistara, cuja personalidade se diluía numa bruma de incompreensão, mas que tinha direito a um lugar, e vinha reclamá-lo, ostentando o direito irrefutável de uma absoluta semelhança física, e seu incontestado calor sangüíneo” (Depoimento de Valdo V – p. 544).

A Casa dos Meneses caracteriza-se como um caldeirão onde borbulham fatos passados e tecidos de vergonha e esperanças inúteis, como a tão ansiada visita do Barão, pronta a explodir se novos ingredientes lhe forem acrescentados.

Com seu casamento com Valdo, Nina surge para abalar a posição ocupada pelos Meneses, convertendo-se no cerne de todas as atenções:

“Assim, desde o momento em que pisou a cidade, converteu-se no centro de um interesse geral, fazendo os próprios Meneses recuarem para um discreto segundo plano” (Segunda narrativa do farmacêutico – p. 104).

Vinda do Rio de Janeiro, cidade distante, a “capital” do país, Nina torna-se o foco de todos os discursos. Todos buscam compreender o que essa personagem representa. No entanto, nós leitores, seguindo suas trilhas,

verificamos que foi uma jornada em vão: jamais a figura de Nina delineia-se em sua totalidade; sempre sobram arestas; ela mostra-se como um esboço, uma ilusão, um espaço de desejos:

“Dona Nina escapava sempre a qualquer conjectura, do mesmo modo como em sua presença jamais se encontrava o que fosse firme e francamente delineado. Seria um bem, seria um mal? O certo é que ela sempre despertava interesse, e não raras vezes paixão” (Diário de Betty V – p. 365).

Nina nunca é totalmente apreensível; sua construção perfaz um trajeto metonímico, horizontal, dos diários, às confissões, das narrativas aos depoimentos, formando uma cadeia descontínua, pois há um intervalo entre os diversos textos, um silêncio que marca a passagem de um texto a outro:

“Pois agora eu me achava convencido de que não a conhecera realmente, ou que pelo menos o que existia nela de mais real sempre escapara a minha percepção” (Segundo Depoimento de Valdo III – p. 496).

Em seu contínuo jogo de presença/ausência, Nina cria uma expectativa e tensão em torno de sua pessoa, envolvendo a todos num clima de mistério e erotismo. Seu domínio é o da violência, da violação; torna-se portadora de um perigo, é uma estranha no seio da família: é o Outro que estimula o desejo e move a escritura; aquele que escapa sempre, que é inatingível.

Quando chega pela primeira vez na Chácara, Nina penetra no ambiente viciado dos Meneses como uma lufada de ar fresco; desequilibra a frágil ordem que a família se impusera, modifica tudo à sua volta, opõe-se ao que a família representa, não se adaptando aos costumes locais, atacando a Minas de Demétrio – um Meneses de natureza tão arraigadamente mineira:

"Ah, Minas Gerais, bradava ela, essa gente calada e feia que viera observando no trem... Pelo jeito, eram tristes e avarentos, duas coisas que ela detestava" (Diário de Betty I – p. 65).

Nessa atmosfera de sombra e limo, nesse espaço fechado pelo preconceito, Nina, estrangeira e intrusa, aparentemente volúvel e volátil em seus vestidos luxuosos e coloridos, não poderia sobreviver. A Chácara dos Meneses com sua visão provinciana e acanhada não a poderia conter: é a negação do novo, da vida e principalmente do movimento. Suas idas e vindas entre o Rio e Vila Velha, sua inquietação e curiosidade, aliadas à sua falta de preconceitos, constituem uma dose letal para os Meneses.

Sua presença engendra uma atmosfera de sedução e pecado: é um ser livre, que não se prende a leis, sendo freqüentemente caracterizada como portadora do Mal:

"Nada posso dizer à minha mulher até esse instante, que desabone sua conduta. Porta-se como todo o mundo, conversa, passeia -- e no entanto, Senhor Padre, há nela qualquer coisa dúbia, e por que não dizer, perigosa. Não poderia apontar o que fosse, porque não consiste em elementos precisos. É como se estivesse pronta a uma revolução ou a um assalto, que pressentíssemos isto, sem poder indicar a data precisa. Adivinhamos a atmosfera subversiva, mas não existe nenhuma prova que possa condená-la./.../A verdade é que de há muito verifiquei que era ela portadora de certos elementos de mal-estar, ou melhor, atuava sobre os outros (e sempre atuou) de um modo arbitrário, cínico e até mesmo, para ir mais longe, criminoso./.../ Essa mulher não se deterá nunca, pela simples razão de que ela não sabe se deter; é um elemento desencadeado, uma força em ação, e decerto terminaria seus dias atada a uma fogueira, se ainda vivéssemos nos dias sombrios da Inquisição" (Carta de Valdo a Padre Justino – pp. 264-5);

Mas é Timóteo quem melhor consegue definir Nina, sintetizando todas as definições que as demais personagens tentam engendrar de sua pessoa:

*“Desde o primeiro minuto senti que ela era um desses seres insubstituíveis, com uma força ativa e transcendente, que nos aconteceu como um pé-de-vento nos apanha na extensão da noite./.../ E a verdade é que encarnava para mim, de modo completo, o ser que desde há muito eu esperava. Agora que não existe mais, poderia chamá-la pelo nome, baixinho, como se pretendesse vê-la de volta, mas isto para mim não designaria a personalidade que significou, e sim a tradução humana e truncada do poder com que se projetou em nosso meio. Reduzo o tempo, anulo palavras: logo à primeira vista, com esse faro especial de que são dotadas certas vítimas, os Meneses souberam que se achavam diante de uma espécie de **anjo exterminador**”* (Do Livro de Memórias de Timóteo I – pp. 528-9 – grifo meu).

Na verdade, as palavras de Timóteo revelam um traço da construção de Nina, personagem que pertence a um *topos* da tradição literária: a do elemento estrangeiro ou de fora que vem e desestabiliza uma ordem estabelecida. Julien Green, romancista francês de quem Lúcio mais se aproxima, também se utiliza muito desse recurso em seus romances. Muitos críticos já apontaram a presença desses seres que trazem morte e destruição a um lugar. O próprio Octávio Faria já assinalava esse fato, lembrando o filme *Teorema*, de Pasolini: *“Dessa estranha figura de “destruidor”, não poucos, sobretudo entre os conhecedores do bom cinema, já terão aproximado a figura do ‘visitante’ do até certo ponto recente filme de Pier Paolo Pasolini (Teorema) que tanta celeuma e tão graves cogitações provocou nos meios intelectuais e artísticos do mundo inteiro”*.⁴⁴

Nina, por sua beleza extrema e por ser interpretada como portadora do mal, aproxima-se também da figura de Lúcifer, o anjo mais belo e quem traz o mal ao mundo dos homens. Ela é caracterizada como aquela que “pratica o mal”; ou seja, direta ou indiretamente, prejudica outrem, provocando sofrimento. Seus atos

⁴⁴ FARIA, Octávio. Introdução. In: CARDOSO, Lúcio. *O viajante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. Apud: ALMEIDA, Teresa. *Marcas do texto: Julien Green e outros*. Op. cit.

perfazem o círculo da ação maligna: o mal cometido por um encontra sua réplica no mal sofrido por outro.⁴⁵

Sua beleza, enquanto objeto do desejo, é o instrumento do engano; e Timóteo reconhece isso desde o princípio, aliando-se a ela, que tinha a coragem necessária, enquanto ele tinha a sede de vingança, para destruir os Meneses. Significativas são suas palavras após a primeira conversa travada com a nova cunhada:

“Um dia, no jardim, [Padre Justino] disse-me que o pecado é quase sempre uma coisa ínfima, um grão de areia, um nada -- mas que pode destruir a alma inteira. Ah, Betty, a alma é uma coisa forte, uma força que não se vê, indestrutível. Se uma minúscula parcela de pecado -- um nada, um sonho, um desejo mau -- pode destruí-la, que não fará uma dose maciça de veneno, uma culpa instilada gota a gota no coração que se quer destruir?” (Diário de Betty I -- p. 139).

Nina pode, ainda, ser comparada à serpente da mitologia cristã: ambas são o ser sedutor, aquele que introduz o pecado no mundo. Ainda na tradição judaico-cristã, a mulher é quem traz o pecado ao mundo: *“foi pela mulher que o pecado começou e, por sua causa, todos nós morremos”* (Eclesiastes, 25-24). Ou seja, ao mesmo tempo em que a mulher é a vida, é ela também quem traz ao mundo os pares de opostos e sofrimento. Nina poderia ser toda a esperança de revitalização dos Meneses, mas, por fim, é ela quem os precipita à ruína; caracterizando-se indubitavelmente como um ser ambíguo. Os Meneses são incapazes de compreendê-la como um todo; por vezes, a descrevem como algoz, por outras, como vítima. Mas de fato, quem será Nina? Um anjo de Deus ou o próprio Demônio? Assim como Lúcifer, é sobretudo uma criatura de Deus. E quem esclarece essa questão no romance é Padre Justino:

⁴⁵ Cfr. RICOEUR, Paul. *O Mal - um desafio à filosofia e à teologia*, Campinas, SP: Papirus, 1988.

*“(À proporção que ela falava, ia-se esboçando para mim essa angustiada pergunta que desde aí nunca mais me abandonou: Dona Nina seria realmente consciente de seu gesto? Saberá assim tão cruamente que estava decretando a morte do jardineiro? Até onde se estenderia sua responsabilidade, até onde iria a dos outros? /.../ De qualquer modo, é forçoso convir, entre tantas sombras que se acumulavam na esteira dessa personagem, tratava-se de mais uma, e grave, a acrescentar ao seu retrato definitivo, estranho e insubstituível – **enigma de Deus**)”* (Primeira narração de Padre Justino – p. 207 – grifo meu).

A história do romance, obviamente, não se resume na figura de Nina, é antes a narração do assassinato de uma família, a dos Meneses. Sua destruição decorre de um processo ativo, resultante da ação de um agente pernicioso vindo do exterior, que é Nina. Contudo, não cabe *unicamente* a ela a responsabilidade pelo fim da Família – seu declínio já se anunciara desde o seu casamento com Valdo, pois os Meneses já eram caracterizados negativamente pelos moradores de Vila Velha:

“Donana de Lara, por exemplo, que viera me consultar 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” (Primeira narrativa do médico – p. 72).

No entanto, por outro lado, é indiscutível que Nina seja a mola propulsora do processo de destruição da família. Fica explícito que as duas passagens de Nina pela Casa dos Meneses, com quinze anos de intervalo, constituem dois momentos definidores de ruptura.

Durante o primeiro período em que Nina esteve na Chácara, ela provocou sentimentos conflituosos, criando a atmosfera certa do erro, levando todos a cometer algum tipo de engano.

A constante associação de Nina com o Mal leva todos a considerá-la uma pecadora, ou até mesmo o próprio demônio. Como tal, pode ser compreendida como uma personagem que faz a experiência de seus limites, de sua finitude. Movidas pelo desejo, pela falta, quer possuir um objeto, uma situação, um homem, uma mulher, experimentando ir até às últimas conseqüências de sua busca; não hesitando em correr riscos e, sabendo-se pecadora, em transgredir a lei, sua reputação, saúde...:

“Só muito tempo depois pude compreender todo o ímpeto que havia naquele gesto: era como um ato de feitiçaria, e seu esforço menos para subjugar-me o corpo, era à alma que se dirigia. Pobre Nina, ainda aqui não havia em sua personalidade senão instinto: no esforço por submeter-me – o que era para ela como a própria vida – atravessava fronteiras e atingia em cheio o proibido” (Diário de André II -- p. 223).

Nesse sentido, Nina só poderia entrar em choque com os Meneses que, caracterizados como pessoas mortas, jamais ousariam experimentar uma decepção e, portanto, a vida, porque esta decepciona sempre. Apostaram na não-vida: seu desejo está desvitalizado e temem os que estão mais vivos do que eles. Esta falta de “vida” é sempre relacionada aos Meneses, sobretudo a Ana, que tão bem se adaptou ao modo de vida da família:

“... para mim, representava ela o que eu chamava de ‘espírito dos Meneses’, sua vontade de permanecer nos limites de um sólido realismo, de jamais ultrapassar uma determinada esfera de bom senso, essencial ao manejo usual das coisas deste mundo” (Primeira narração de Padre Justino – p. 202)

Esses Meneses têm medo de serem contaminados pelo desejo vivo, que reprimiram em vez de aprenderem a dominar, para desta força viva criar vida nova e amor entre os seres. Nina representa tudo o que os Meneses gostariam de ser mas não têm coragem de assumir: Demétrio a deseja, Ana a inveja e se sente

atraída por ela; Valdo não é suficientemente forte para defendê-la e amá-la incondicionalmente, como o fizeram Alberto e André; Timóteo se agrega a ela na destruição da família, admirando-a. Este seria o único que ousou viver o seu desejo, mas jamais teve condições de fazê-lo plenamente. Mergulhou em uma fantasia com o intuito simples de escandalizar. E, escandalizar por escandalizar é deter-se numa imagem de si para olhar a si mesmo, causando uma impressão no outro.

Nina age de modo diverso. Sem limites, segue seu desejo até às últimas conseqüências. Coloca-se frontalmente contra as leis dos homens que são sempre leis de conservação e estabilidade. Quer fugir de sua solidão, a dramática realidade da solidão que cada um vive, desde sua concepção e, depois do nascimento, até a morte. Seu sentimento de solidão é por várias vezes explicitado no romance, por quase todas as personagens, como por exemplo:

“Sua posição de abandono, assim apoiada ao instrumento, pareceu-me tão impressionante, numa solidão tão viva, que jamais consegui afastá-la da memória” (Diário de André II -- p. 215).

Esse sentimento da falta, tão marcante nela, a impulsiona ao erro levando todos consigo. Lúcio Cardoso, ao definir o seu romance, aponta o pecado como seu *“ponto nevrálgico”*. Estudar sua obra obriga-nos, portanto, a tratar dessa noção seguindo o caminho traçado pelo próprio autor. Ao abordar o tema, Lúcio o aproxima da morte e do mal, levantando também o problema da liberdade do homem. O mal não é abordado num plano coletivo, mas num plano individual e ético. O mal cometido, na *Crônica da Casa Assassinada*, é caracterizado como um *“mal moral”* e nominado, na linguagem do romance com fundo católico, como pecado. Esse pecado seria uma espécie de violação voluntária e livre da ordem estabelecida por Deus e pelos homens; consiste em preferir as trevas ao irromper da Luz. Lúcio explora essa idéia ao deixar que todas as personagens sejam enredadas por Nina; para elas é mais fácil crer na existência do demônio do que na de Deus. Há um diálogo significativo travado entre Padre Justino,

representante da Igreja e quem veicula os conceitos religiosos questionados pelas personagens, e Valdo, em que essa questão é abordada:

“... limitei-me a perguntar aquilo que já sabia de antemão: ‘O senhor não acredita em Deus, não é mesmo?’ Como acreditar, na quente placidez daquela varanda? Ele riu de novo, e havia no seu riso um tom velhaco que me desagradou. ‘Não, não acredito’ – disse./.../ Era preciso dizer qualquer coisa e então, abandonando o sortilégio à hora luminosa e cheia de carícia que nos envolvia, indaguei: ‘E no demônio, o senhor acredita?’ Eu o vi tremer, tremer, e olhar para o fundo da varanda como se adivinhasse a presença de alguém. ‘Acredito’ – respondeu numa voz tão apagada que mal pude ouvi-lo.” (Segunda narração de Padre Justino -- pp. 326-7).

Para todos, a presença do demônio é mais marcante do que a presença de Deus; e, novamente, é Padre Justino quem evidencia essa questão:

“Poderia responder logo, e liquidar de vez a questão, mas não iria suprimir assim a possibilidade de ouvir o que ele tinha a me dizer? Não me era custoso afirmar, por exemplo, que os sinais da presença do demônio – não é este mundo o seu principado? – costumavam ser infinitamente mais positivos do que os da presença de Deus” (Segunda narração de Padre Justino -- p. 326).

Mais de uma vez as personagens enunciam sua descrença em Deus, chegando mesmo a negar Cristo, como o faz explicitamente André:

“Quero que saiba de uma coisa /.../. Não amo nenhum ser humano. E quer saber por quê?... exclusivamente PORQUE O CRISTO É MENTIRA” (Depoimento de Valdo VI – p. 562).

Por conseqüência, negam também a graça e a fé, não acreditando na possibilidade de salvação. A certeza, o apoio nas tradições transformadas no

único escudo da verdade, é o primeiro grande pecado cometido por essa família. A Soberba surge no seio dessa família de orgulho desmedido e de crença fincada em si mesma, nos alicerces que sustentam a construção imperiosa onde residem e onde reside sua fama:

“... é que ela fazia parte dessa família de orgulhosos e obstinados, que seguem os rumos fortes de seu destino como se fossem arrastados por uma correnteza: duros e sem possibilidade de fuga” (Pós-escrito numa carta de Padre Justino – p. 567).

Além desse sentimento, há a Inveja de Ana por Nina, por várias vezes expressa na obra. É uma inveja doentia, que beira a atração sexual daquela por esta e que caminha em direção a um sentimento desgovernado: a Ira. Mas uma Ira sem consciência, um sentimento que visa meramente a destruição do outro:

“O que eu percebia na mulher que falava diante de mim, um pouco curva, a cabeça ligeiramente voltada de lado, era qualquer coisa estagnada, desumana, que lhe emprestava, desgraçadamente, um ar de irreprimível singularidade. Como devia ter caminhado para que chegasse àquele ponto, como devia ter circulado dentro de sua própria solidão, para que de repente não soubesse se conter mais, e deixasse desaguar ante meus olhos atônitos a correnteza do seu despeito. Não era difícil surpreender o pensamento que a conduzia: ela imaginava apenas que a outra não merecesse senão a destruição. A destruição pura e simples, sem pecado, nem injustiça. Achava-se absolutamente convicta de que não cometia um ato de violência, mas de defesa” (Fim da narração de Padre Justino – p. 350).

A Ira é o sentimento preponderante em Demétrio e em Ana com relação à Nina; ambos desejam sua extinção. Demétrio vê em Nina sua própria destruição e da família, por isso quer a qualquer custo acabar com sua vida. Indubitavelmente ele nutre por ela um sentimento que constitui uma mescla de amor e ódio, pois em seu interior não há espaço para um sentimento positivo:

“Mas em Demétrio o amor não se manifestava como em todo mundo -- era para ele uma doença, um mal físico, insuportável. Sua natureza não permitia aquela intromissão, era demais para suas forças, lutava como um homem que estivesse prestes a naufragar” (Depoimento de Valdo IV -- p. 523).

O maior índice desse ódio de Ana e Demétrio é um revólver que fora comprado por Demétrio com o intuito de matar Nina. Ambos utilizam-se dessa arma para pacificar essa Ira doentia que os assola, personagens acuados em suas próprias angústias e sede de vingança:

“Como tudo se fazia claro naquele minuto, como aos meus olhos se projetava, sem segredo a imagem do revólver abandonado, à espera, quem sabe, de um ímpeto de raiva” (Continuação da terceira confissão de Ana -- p. 341).

Além disso, a Ira é o sentimento de Timóteo em relação a seus irmãos. Crendo-se detentor da Verdade, acha-se no direito de praticar justiça, exterminando os Meneses, mais precisamente Demétrio:

“Surdo, como quem evoca o nome daquele que acompanha sempre as intenções secretas de vingança e de extermínio, eu repetia -- ‘Meneses, ó Meneses’-- e tardava em abrir a porta, mostrar-me, desferir o golpe final que prostraria para sempre o inimigo aos meus pés” (Do livro de Memórias de Timóteo I -- p. 535).

A Preguiça poderia ser correlata à acídia, abordada no capítulo anterior, e compreendida como a incapacidade de modificar seu próprio destino, não se importando com a própria sorte. É uma família que assiste a sua própria destruição sem nada fazer.

Esses sentimentos surgem no romance compondo uma lista que lembra a relação dos pecados particularmente graves apresentados pela religião católica e

que acarretam a danação do pecador, morto sem penitência; donde o nome de pecados capitais, ou mortais, cujo número se fixou em sete. Quase todos são, direta ou indiretamente, trabalhados no romance, havendo mesmo um excesso, um descomedimento nessa abordagem de Lúcio, caracterizando a família de modo um tanto caricaturesco.

A avareza mistura-se à incapacidade de dar Amor e compreensão ao próximo; é a falta de caridade:

“A verdade sem a caridade é ação cega e sem controle -- é a voz do orgulho” (Do Livro de Memórias de Timóteo II -- p. 555).

O corpo gordo, rotundo e desfigurado de Timóteo representa a Gula, ou seja, um descomedimento que é impresso na própria carne:

“Arrastou-me para junto da janela e então pude vê-lo claramente: seu aspecto era tão estranho, que me senti paralisada. Não era mais aquele que conhecera, mas o que se poderia chamar de um exagero daquele, um excesso do exagero, uma caricatura. Monstruosa talvez, não havia nenhuma dúvida, mas extraordinariamente patética. Os olhos, sempre vivos, haviam desaparecido sob uma máscara flácida, de cor amarela, que lhe tombava sobre o rosto em duas dilatadas vagas. Os lábios, pequenos, estreitos, mal deixavam extravasar as palavras, num sopro, ou melhor, num assovio idêntico ao do ar que irrompe de um fole” (Continuação da carta de Nina ao Coronel - p. 238).

A Luxúria é centrada na figura de Nina, que introduz o desejo; ela comete e provoca o adultério. Nina e Alberto, Ana e Alberto, Demétrio e Nina; todos esses pares cometem o adultério, direta ou indiretamente, movidos pelo seu desejo suscitado pela presença esta estranha mulher. O vocábulo Luxúria possui muitas acepções, todas possuem relação com Nina. Por um lado, pode significar a exuberância das plantas a que Nina é constantemente comparada. Pode também significar a sensualidade, a lascívia, a libertinagem, a dissolução, a corrupção. Já

a corrupção apresenta dois sentidos: a devassidão e depravação; e a decomposição e putrefação da matéria. Ambos os significados encaixam-se na construção da personagem de Nina, que se decompõe ainda em vida, espécie de purgação de seus pecados.

Essas descrições evocam o próprio Inferno, como o descrito por Dante. A diferença é que a punição não surge ostensiva aos olhos; vai-se construindo, aos poucos, com o desenrolar da trama. Mesmo assim, o acúmulo de “faltas”, de pecados cria uma atmosfera doentia e, sobretudo, gratuita. A construção da trama sofre uma sobrecarga de elementos que a fazem beirar a inverossimilhança. Aristóteles, ao abordar a tragédia⁴⁶, já alertava para o fato de que todos os elementos da narrativa devem resultar de sua própria estrutura, conforme a necessidade do enredo, para que se construa um todo coeso e verossímil, que é a obra de arte. Podemos dizer que esse “descomedimento” é encontrado não só na *Crônica da Casa Assassinada* como também em outras obras de Lúcio Cardoso, criando ambientes que fogem do caráter “normal” do mundo habitual.

Ainda assim, os Sete Pecados Capitais – Soberba, Inveja, Ira, Preguiça, Avareza, Gula e Luxúria – não se caracterizam propriamente como “atos maus” mas sim como vícios, ou seja, uma certa “tendência” ou disposição para o Mal. Ou seja, as personagens já trazem em si um sentimento mau, e que é apenas despertado pela presença de Nina.

Com tantas faltas, as personagens passam a carregar uma pesada culpa que não conseguem sustentar. A falta de diálogo, a incapacidade de compreender o Outro, leva-os a única atitude possível: destruir o que provoca esses sentimentos. Desse modo, a pressão ao redor de Nina cresce insuportavelmente. Quando não pode mais sustentar a situação, Nina parte para o Rio, grávida. Com sua partida, os Meneses voltam para seu estado de letargia e todos aqueles sentimentos entram em latência, como se aguardassem o momento de seu retorno, ou um acontecimento que pudesse desencadear novamente o processo de destruição:

⁴⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril, 1980. Col. Os Pensadores.

"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 reponta no âmago do próprio repouso; cessamos bruscamente no tempo e o nosso lento progresso para a extinção é um clima a que você talvez não se adapte mais" (Carta de Valdo Meneses – pp.140-1).

O segundo período de Nina na Chácara vem acelerar e finalizar o que já estava em "*progresso*", como dissera Valdo Meneses: a união incestuosa entre Nina e André é a última bofetada na face cansada dos Meneses. Essa relação, que representa a transgressão máxima tanto no plano patológico quanto cultural, marca o abandono da ordem e a tomada da natureza sobre esses seres. Não há mais amarras para o fim dos Meneses: estão em pleno processo de agonia.

Como disse Lévi-Strauss, a proibição do incesto num grupo social assinala a passagem da natureza à cultura. A transgressão dessa proibição fundamental acarreta a destruição do grupo, a morte de seus membros ou seu retorno a um estado de anomia.⁴⁷

André é uma vítima, espécie de arma para Nina, que o utiliza para atingir os Meneses. Além disso, essa relação serve para Nina tentar reviver um tempo que já passou; afinal, ela -- assim como a Casa -- após quinze anos já não conserva a mesma beleza e fascínio. Reviver os velhos tempos é uma maneira fantasiosa de resgatar o tempo que passou, pois não consegue mais se adaptar aos novos tempos:

"Apenas uma coisa me parece certa: é que então lutava ela para se adaptar a um ritmo de vida que havia perdido, e qualquer coisa, qualquer amizade, servia-lhe como tábua de salvação. Não importava que fosse eu, era até melhor

⁴⁷LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1961.

que fosse eu. Necessitava de uma âncora, de uma amarra em terra firme, já que tudo lhe fugia diante dos olhos, hostil, desde aquela monotonia que não conseguia suportar, apesar dos seus esforços, até a lembrança de fatos antigos, que pensara sufocar no fundo da consciência, e que a cada minuto, poderosos, ressurgiam em seu pensamento e até mesmo – por que não dizer – em sua carne” (Diário de André IV – p.258).

Mais do que isso, Nina quer reviver sua relação com Alberto que, de acordo com seus depoimentos, representou seu verdadeiro amor:

“ – É meu filho – continuou ela – mas é filho de um pai que já não existe mais. Como amei aquele homem, como me lançaria aos seus pés, e beijaria o chão em que pisasse, caso ainda existisse. Se me deito com André, é para ver se o reencontro, se descubro nos seus traços, nos seus ombros, na sua posse enfim, a criatura que já desapareceu.” (Continuação da terceira confissão de Ana – p. 348).

Contrariamente a Édipo, de Sófocles, André vive essa relação plenamente, pois está convencido de que Nina é sua mãe. Durante anos, aguardou o retorno dessa mãe idealizada:

“Aproximava-se a hora em que não haveria mais nenhuma barreira, nenhum juramento, e eu poderia satisfazer completamente minha curiosidade. Que digo eu? A minha paixão. Quando estivéssemos a sós, e sem dúvida chegaria este momento inefável, diria como a conhecia há muito, e como sempre percebera sua presença circular em torno de mim.” (Diário de André III – p. 251).

E foi precisamente esse clima de mistério que ajudou na criação de uma atmosfera de sedução que envolveu André, levando-o ao erro. Sua relação é fulcral dentro do romance, principalmente por ser um meio para o autor abordar as questões do erotismo e pecado:

*"Dizer que a amei, será dizer pouco; deixando-me absorver, tentei absorvê-la, e dessa fusão retirei minha primeira noção de amor, do seu abismo. Quantas vezes a amei, será difícil dizer, tanto misturei amá-la com o transporte que me comovia. Incentivava-me o ser sacrílego, imaginando uma afronta às leis humanas e divinas, deliciava-me em estreitá-la contra mim, em machucar-lhe os seios, em mordê-los, reinventando o gosto de ser criança, e imaginando a via estreita e funda, hoje minha, que independentemente de mim, a este mundo me havia conduzido. Eu, nós mesmos, que outro delírio maior do que o dessas carnes sôfregas que se uniam, e criavam temporadas extras em seus **desvios de amor?**" (Diário de André V -- continuação -- p.312 -- grifo meu).*

Sua relação não se caracteriza simplesmente como amorosa; são os "desvios de amor" que os fazem vivenciar uma atmosfera erótica e envolvente, que enreda as personagens numa teia sem possibilidade de fuga. A passagem acima, enunciada por André, explicita não apenas o ato amoroso, mas sobretudo o ato incestuoso, que vai além da finalidade natural do ato. É uma procura psicológica do Outro que joga os seres numa atmosfera abismal. Essa atmosfera pertence ao domínio do *erotismo*, ou seja, da violência. Nina a espelha na sua ânsia por dominar o Outro, dissolvendo as formas constituídas -- formas de vida social, individual, regular. No entanto, não é a posse do ser amado que significa sua morte, mas a sua busca é que implica a morte. Ou seja, o erotismo se dá, não pelo ato em si, pela vivência da transgressão.

Movidos pela "nostalgia da unidade perdida", os amantes buscam não somente a fusão, mas o aniquilamento, a morte mesmo, num esforço de liberação da descontinuidade:

"Não era simplesmente o amor que ele desejava, mas a fusão, o aniquilamento. E eu aceitava morrer, fechava os olhos, atirava-me ao desconhecido -- nossos corpos se fundiam. O tempo cessava de contar, as formas desapareciam no exterior sem barreiras. Num ou noutro momento, é

verdade, sentia voltar a mim a consciência, e com ela insinuar-se em meu espírito a hesitação e o temor. Mas isto não durava senão um segundo e, voltando a afogar-me nas trevas, eu dizia a mim mesmo que se houvesse possibilidade de atravessar a barreira que cada um representa para o outro, nós o havíamos feito naquela hora" (Diário de André VI – p. 388).

O incesto enquanto transgressão amplificou ao máximo o estado de conflito e tensão espiritual que circundava a todos, propiciando o surgimento de um erotismo mórbido, como verificamos nas passagens que seguem:

"Inclinei-me e, cego, coleí meus lábios àqueles lábios já isentos de qualquer vibração. No princípio, quando eles tocaram a membrana dos seus, ainda senti aquele afago, aquele morno de fruta madura que são o íntimo de todos os beijos; mas à medida que lhe forçava a boca, e com a língua atingia-lhe o paladar, não era mais essa descoberta do húmus alheio o que me transportava, mas um odor rançoso, indefinível, que sobrevinha do seu âmago como um excesso de óleo que fizesse andar as escuras profundezas daquele engenho humano. Dirão aqueles em cujas mãos tombar um dia este caderno: delírio, mocidade. Delírio ou mocidade, que importa, era o meu único encontro com a morte, com o seu subterrâneo trabalho de desagregar e confundir a harmonia interna de que se compõe cada ser vivo. [...] Amei. Amei como nunca, sem saber ao certo o que amava – o que possuía. Não era um interior, nem uma mulher, nem uma coisa identificável – era uma monstruosa absorção a que me entregava, uma queda, um esfacelamento" (Continuação do Diário de André IX – p. 461).

Ou ainda

"De que modo brutal não amei eu esta criatura, no tempo em que a amava, para reconhecer e aceitar assim os signos da minha própria morte, e as possibilidades da minha destruição? Ou -- e aqui não ousa mais do que sugerir, sem ter coragem para ir muito longe, não terá sido precisamente isto, a imagem

de minha morte, o que nela me arrebatou de modo tão decisivo?" (Carta de Valdo a Padre Justino – p.268).

Após o êxtase amoroso, o sentimento de impotência perante a impossibilidade real de fusão:

"Morta? Viva? A questão era inútil. Vivo era eu, ante as sobras de minha louca experiência. Vivo era eu, e esta consciência me fez ficar de pé, transido, olhando a coisa sensível que ainda ofegava sobre a cama./.../ Um vácuo fez-se em mim, tão duro como se fosse de pedra. Senti-me sorvendo o ar, caminhando, existindo como se a matéria que me constituísse houvesse repentinamente se oxidado. E nunca soubera com tanta certeza como naquele instante que, enquanto existisse, proclamaria de pé que o gênero humano é desgraçado, e que a única coisa que se concede a ele, em qualquer terreno que seja, é a porta fechada./.../ Tudo o que eu representava, como uma ilha cercada pelas encapeladas ondas daquele mar de morte, admitia que a raça era desgraçada, condenada para todo o sempre a uma clamorosa e opressiva solidão. A ponte não existe, jamais existiu: quem nos responde é um Juiz de fala oposta à nossa. E sendo assim, desgraçada também a potência que nos inventou, pois inventou também ao mesmo tempo a ânsia inútil, o furor do escravo, e a perpétua vigília por trás desse cárcere de que só escapamos pelo esforço da demência, do mistério ou de confusão" (Continuação do Diário de André IX – pp.462-3).

A longa citação desta terrível cena descrita por Lúcio Cardoso serve para explicitar o sentimento agudo que se desencadeia após a fusão amorosa: a dor da falta; a consciência da inevitável descontinuidade. O fundamento da efusão sexual é a negação do isolamento do eu, que só conhece o desfalecimento ao se exceder, ao se ultrapassar no abraço em que a solidão do ser se perde. Quer se trate de erotismo puro (amor-paixão) ou de sensualidade dos corpos, a intensidade é maior na medida em que a destruição, a morte do ser transparece. E melhor exemplo do que o dessas passagens não haveria. E, mais do que um

clima meramente erótico, há a transgressão levada ao seu limite: é a experiência da necrofilia que leva os amantes experimentarem a fusão pela morte.⁴⁸

A angústia habita os seres que buscam através da transgressão, da desobediência a satisfação de seus desejos, pois se chocam com as leis dos homens, leis que proíbem a vivência do prazer, coíbem os seres, ao mesmo tempo em que os estruturam para viverem em sociedade. Claro que nem toda lei constitui um tabu: uma lei humana pode não dar uma resposta definitiva. Pelo contrário, devem ser questionadas, sem cessar, para que todos possam encontrar sempre uma harmonia melhor. No entanto, a transgressão de uma lei pode ser ressentida, por quem transgride, como uma falta. Pois só há duas opções: transgredir ou renunciar aos desejos! Só há transgressão se houver um interdito; nesse sentido, viver é pecar, mas instalar-se no pecado é morrer⁴⁹; pois o pecado é uma contradição inerente à vida humana. O homem tenta viver seu desejo, mas o medo de se arriscar a vivenciá-lo, os acontecimentos que barram sua rota, a violência de sua dinâmica, a ética do grupo a que pertence, o detêm. Essas contradições fazem cair o seu *élan*, encurralando-o. Nesse sentido, a consciência do pecado pode ser uma amarra nessa tormenta:

“Quero reinstalar o pecado na sua consciência, pois há muito que você o banuiu do seu espírito, que o trocou definitivamente pela certeza – que aos seus olhos é a única representação do bem. Não há caos nem luta e nem temor no fundo do seu ser. Quero reinstalar nele a consciência do pecado, torno a dizer, não pelo terror dele, mas pelo terror do céu. Imaginemos o céu a tal altura que a simples lembrança da morte do Filho de Deus nos arrebate o sossego para sempre. Minha filha, o abismo dos santos não é um abismo de harmonia, mas uma caverna de paixões em luta” (Continuação da segunda narração de Padre Justino – pp. 337-8)

⁴⁸Essas questões são exemplarmente analisadas por Bataille em seu livro *L'erotisme*.

⁴⁹ Cfr. SEVERIN, Gérard. *O evangelho à luz da psicanálise*, por Françoise Dolto. Livro 2. Rio de Janeiro: Imago, 1981.

Cada ser humano é um campo de batalha, ou melhor, de tensões entre os impulsos de vida e de morte. Os impulsos de morte podem se manifestar na tendência em se desligar, em descansar, em não querer saber nada dos outros, nem de nós, nem de suas vidas, em adormecer para não mais sentir as tensões que dilaceram.

A lei vinda de fora obriga os desejos a se elevarem quanto ao seu nível de satisfação. As leis constituem uma barragem e, muitas vezes, opondo-se à satisfação imediata do desejo, elas o fortificam. Então o desejo aumenta e torna-se mais intenso, mais palpitante, mais vivo. Sua vivência provoca inevitáveis sentimentos de culpa:

"Não havia mais nele aquela contensão, aquele brio que eu tanto admirava como uma demonstração da superioridade do seu controle sobre os nervos: hesitante, pálido, os olhos rodeados de escuro, assemelhava-se à imagem exata de alguém que houvesse assumido a responsabilidade de uma grande culpa" (Carta de Valdo a Padre Justino – p.266).

Por toda a obra, há o embate das disposições interiores e exteriores das personagens, suscitando o problema da consciência moral. É um momento no qual o homem volta-se para si mesmo, talvez daí tantos relatos de introspecção como memórias, confissões, cartas etc. Esse "ensimesmamento" entranha-se e apresenta, no romance, duas saídas: a confissão ou a punição. No entanto, a confissão apresentaria um caráter libertador se fosse conseguida por meio de dois elementos importantes no catolicismo: a fé a graça. No romance, as confissões de Ana e os relatos das demais personagens não se revelam como possibilidades de salvação pois neles não há autoreflexão e humildade em aceitar o erro. A punição efetiva-se mediante uma ação violenta, cuja finalidade é a purificação. Essa purificação implica a ligação do pecado com o mal, com a sujidade, implicando quase sempre num conjunto de relações ordenadas e uma transgressão a essa mesma ordem. Normalmente, quando uma pessoa é caracterizada como pecadora, torna-se o objeto de uma dupla reprovação:

primeiro porque ultrapassou os limites, segundo por ter posto em perigo os que estão à sua volta.

Nina é o ser que leva todas as personagens a experimentarem seus limites. Em alguns momentos, Nina é vista como alguém que não tem consciência do mal que pratica:

"Nina não é culpada, eu sei, talvez não seja consciente dos atos que pratica, mas o mal está irremediavelmente argamassado à sua natureza, e tudo o que vem dela respira um insuportável ar de decomposição" (Carta de Valdo a Padre Justino -- p. 268).

Essas dúvidas sobre a consciência ou não de Nina a respeito de seus atos são tão prementes que levam Ana a perguntar:

"E pode ter, Padre, pode ter consciência do mal uma mulher que queima suas próprias roupas por julgá-las infectadas pela doença que a devorava?..." (Pós-escrito numa carta de Padre Justino -- p.571).

A própria Nina, conversando com Betty, endossa essa dúvida de Ana:

"Mas posso lhe garantir, Betty, que as aparências sempre estiveram contra mim, nesta vida só tenho sido má por inconsciência ou impossibilidade" (Diário de Betty II -- p. 366)

...

"Então, a mim, que nunca havia pensado naquelas coisas, nem me detido ante problemas de tão grande profundidade, ocorreu um pensamento que quase subiu aos meus lábios na forma de um grito: que é a bondade? Como julgá-la, como aquilatar do seu valor diante de um ser impulsivo e cego como aquele que se achava ante a mim? Podia-me enganar, podia apenas estar cedendo ao

sortilégio que a impregnava, mas não era isto o que a redimia e a tornava diferente de todas as criaturas que eu conhecia?" (Diário de Betty II --p. 366).

Contudo, essas citações revelam uma outra face de Nina, pois diante de Betty -- uma empregada, uma pessoa que parece ser até um tanto ingênua perante as situações, pois não as vivencia e portanto não sabe exatamente quais são as proporções da trama vivida por toda a família -- ela coloca-se como uma "vítima" dos Meneses. No entanto, certa vez durante uma discussão com Ana, ela diz:

"Como ousa encarar-me e cobrar os juros de um pecado de que não sabe o preço?" (Terceira confissão de Ana -- p. 321),

explicitando que ela, de fato, possuía uma aguda consciência de seus atos, tornando sua personagem ainda mais terrível, pois o mal que desencadeia é provocado conscientemente. E podemos afirmar isso não apenas por essa passagem mas também por várias outras. Em suas cartas a Valdo, Nina afirma ter nutrido um sentimento maternal por Alberto:

"Ah, Valdo, acredite que mais tarde, somente mais tarde, em muitas e muitas noites de insônia, é que comecei a pensar na figura deste rapaz. /.../ Comecei a imaginá-lo não como um amante, mas como um filho, a quem eu ensinasse as coisas, e apontasse os perigos deste mundo, salvando-o de si mesmo e dos outros" (Segunda carta de Nina a Valdo Meneses -- p. 95).

Para Valdo Nina nega veementemente o adultério:

"De fato, Valdo, ele se achava de joelhos aos meus pés, mas juro, juro de novo, jurarei sempre, foi a primeira e única vez que aconteceu aquilo" (Segunda carta de Nina a Valdo Meneses -- p. 90).

Mas, nas confissões de Ana – pessoa que a acompanha e de quem ela sabe não poder esconder os fatos ocorridos – Nina aparece falando abertamente sobre sua relação com o jardineiro:

“Amei – repetiu num tom baixo, e calmo. – Amei e ele também me amou, que é que você quer mais? A este respeito já não nos dissemos tudo? Que procura ouvir ainda? Quer ser espezinhada, quer que eu diga que os lábios dele eram grossos e esmagavam os meus, que ele introduzia a língua no céu da minha boca, que me mordía os seios? É isto?” (Continuação da terceira confissão de Ana – p. 345).

Contudo como não levar em consideração que essas não são as palavras de Nina proferidas por ela mesma, mas sim filtradas pelo discurso de Ana? Novamente a multiplicidade dos discursos e seu caráter ambíguo gera uma problemática que se refere a questão do julgamento: como julgar o outro? O mundo é tão relativo, tudo depende do prisma a partir do qual é feita a análise. Os diversos discursos, ao tecerem a trama dessas vidas – suas vidas – elucidam as múltiplas facetas de cada episódio. De acordo com a última confissão de Ana, ela era de fato a verdadeira mãe de André e não Nina. Diz ter surpreendido Nina com uma carta nas mãos e ao tentar roubá-la ouviu o grito de dor saindo do fundo de seu peito: *Gael*. Seria este o verdadeiro filho de Nina? Um Meneses, preservado fora daquele ambiente doentio, ou fruto de fato de um relacionamento com o jardineiro? Mas por que Nina queria preservar a criança daquele ambiente? Por que induzir André numa relação extrema? Para punir Ana, que o tomou como se fosse filho de Nina e não dela mesma? E seria Demétrio um desequilibrado, tanto quanto seu irmão Timóteo, comprando uma arma com o propósito de matar sua própria cunhada e irmão ou procurava somente salvar a "família"? Todos têm suas razões, mas não conseguem perceber as dos outros. Os discursos completam-se, permeiam-se, para nós leitores, mas não para as personagens que vivem numa situação de total incomunicabilidade. Constantemente o texto abre-se em frestas, possibilitando um questionamento constante e cujas respostas surgem

de acordo com o ângulo do olhar. Nada no texto desse romance pode ser considerado definitivo.

Ana é a personagem que mais questiona, não compreendendo por que sua cunhada não é punida, se dela emana toda a atmosfera do Mal que desequilibra suas vidas. Mas a resposta do Padre vem de imediato:

"Filha, /.../ os sofrimentos são diferentes. Que sabe você, por exemplo, sobre o que Deus lhe reserva?" (Fim da narração de Padre Justino – p. 350).

No entanto, Ana não consegue perceber a extensão dessas palavras e replica:

"Deus é injusto, nega tudo a um, para acumular outros de graça" (Fim da narração de Padre Justino – p. 351).

Padre Justino, diante das dúvidas que a assolavam, tremeu e pensou:

"Tremi de novo, não sei por quê. Singular o poder da rebelião! A mim mesmo, um pouco perdido, indaguei o que era realmente a Graça. Um prêmio? Neste caso, quais seriam os contemplados? A quem dirige Deus sua voz primeira? Sim, Deus existe. Mas se formos eternamente esperar de joelhos que Ele distribua seus dons /.../ então nada mais nos resta senão contemplarmos a longa fila de seres que não conseguiram entender Sua voz" (Fim da narração de Padre Justino – p.351).

Através dessas citações fica evidente o orgulho da família e sobretudo sua incapacidade de aceitar Deus apesar do Mal que há no mundo e, mais do que isso, de compreender a sua dimensão. Todas as personagens mostram-se obstinadas em suas certezas, crendo que seu ponto de vista é o correto. Elas detêm a verdade, até mais do que Deus, julgando e condenando.

Mais do que simplesmente temerem a atmosfera que as cerca, as personagens do romance duvidam da possibilidade de salvação. Essa é também uma das grandes problemáticas do romance. Ana passa a crer em Deus somente quando percebe que Nina está sendo de fato punida, conforme seus desejos pessoais:

“Deus existia, repetia comigo mesma, pelo menos o Deus inflexível e capaz de desferir o raio, mesmo sobre os mais diletos objetos de sua criação -- mesmo sobre aqueles que, como Nina, houvessem no seu acúmulo de graça infringido as severas leis a que são submetidos os seres humanos” (Última confissão de Ana -- p. 475).

No entanto, a problemática mais acentuada do romance, abordada por Ricoeur em um de seus estudos,⁵⁰ é a da gratuidade do mal. Os depoimentos de Padre Justino (três, ao todo) elucidam, e as personagens não percebem, que o demônio, que tanto temem, pode ser a outra face de Deus. Ou seja, Deus seria destruição; e o mal seria sua mão esquerda:

“Deus, ai de nós, muitas vezes assume o aspecto de mal. Deus é quase sempre tudo o que rompe a superfície material e dura do nosso existir cotidiano -- porque Ele não é o pecado, mas a Graça. Mais ainda: Deus é acontecimento e revelação. Como supô-Lo um movimento estático, um ser de inércia e de apaziguamento? Sua lei é a tempestade e não a da calma” (Pós-escrito numa carta de Padre Justino -- p. 579).

Essa incapacidade de compreender a coexistência da bondade de Deus e do Mal não é uma novidade e há muito permeia as reflexões dos homens, envolvendo o questionamento das concepções de Deus, no mundo ocidental, como sendo Onipotente e Bom. Essa incompreensão gera nas personagens um

⁵⁰ RICOEUR, Paul. Op. cit.

questionamento constante sobre as reais motivações de suas ações. Por exemplo: por que Nina agiu daquela ou desta maneira? Por que Ana não contou a André que ela era sua verdadeira mãe? Por que Demétrio nunca enunciou seus sentimentos? Por que... por que...? A falta de respostas pode ser um índice da gratuidade do mal. Um mal sofrido como resultado direto de um mal cometido pelo homem é aceito e compreendido; mas um mal sofrido imerecido não entra na esfera de entendimento dos homens. E isso é o que os angustia. No entanto, o que o romance esforça-se por mostrar é que não há uma explicação plausível. Nesse sentido, a não solução para o problema do sofrimento injusto mostra o mal como negatividade. O mal existe porque há o bem; sendo também a mola propulsora, a falta que alimenta o homem; a mesma falta, o mesmo vazio que move o desejo. A falta de compreensão e aceitação dessa situação consiste na negação do próprio eu e por conseqüência de sua destruição.

Daí, ao desejarem a destruição do Outro, nem Ana nem as demais personagens se deram conta -- senão tarde demais -- de que a punição do pecador constitui a punição de todos os demais, pois todos poderiam ter cometido seus atos. E assim é a morte de Nina: típica morte de um pecador -- suja e dolorosa, e que envolve a todos:

"...eu sentia chegar até mim, sub-reptício, colando-se às paredes, denso e invisível, um cheiro que não percebera ainda e que denunciava naquela casa, não a presença do que quer que fosse que corroborasse na existência de uma esperança, mas que se estatelava como um testemunho nu de toda a fraqueza, e de toda a impossibilidade humana" (Segundo depoimento de Valdo II -- p. 479)

[...]

Quase podia divisar, em ondas, o odor que se evolava do quarto, errava na sala, na varanda, e lá fora erraria pela noite até perder-se no espaço livre -- e que ali, junto a nós, como que umedecia os muros, suado e doce -- um verdadeiro ranço de moribundo" (Segundo depoimento de Valdo II -- p. 480).

Ao mesmo tempo, a morte de Nina é reconhecida como uma punição por seus atos, uma punição do Mal que implica a prevalência da justiça divina sobre os homens:

“Já havia visto mortes se escoarem melancólicas, secas e sem cheiro -- minha própria mãe, por exemplo, vitimada por um ataque cerebral -- mas era a primeira vez que via alguém assim se decompor como sob o esforço de violenta combustão interna” (Última confissão de Ana -- p. 472).

Padre Justino já alertara sobre o fato de as paixões se assemelharem a um câncer. Esse “mal” do mundo moderno é, no romance, correlato à lepra -- uma punição recorrente no Antigo Testamento aos pecadores. O câncer é citado em várias passagens do romance, sugerindo sempre uma idéia de corrupção, espécie de simbolização dos estragos causados pelo pecado e sua sanção sobre a carne.

No entanto, a morte terrível de Nina parece purificá-la dos males cometidos, propiciando o reencontro com a paz, com os anseios que, em vida, geraram tamanha angústia:

“Vagarosamente seus olhos se fecharam e, vendo que realmente ela partia, abati-me novamente ao seu lado. E fato extraordinário, neste instante preciso, quando cego eu procurava reter suas últimas parcelas de calor que ainda lhe sobravam, julguei ouvi-la pronunciar um nome, um único nome -- ALBERTO -- e que já era dito em tom diferente, como fora deste mundo, no limiar talvez do outro” (Diário de André X -- p. 493).

O aparente reencontro com Alberto é um índice da entrada de Nina no mundo dos mortos e da existência de uma outra vida. Distinta é a morte de Ana Meneses, descrita por Padre Justino:

“Mas, de pé no quarto já quase totalmente escuro, verifiquei que Ana Meneses não existia mais. Inclinei-me para cerrar-lhe as pálpebras e, não sei, julguei perceber que no seu semblante não havia nenhum sinal dessa paz que é tão peculiar aos mortos” (Pós-escrito numa carta de Padre Justino -- p. 579).

O desenlace do romance sugere a presença de uma justiça divina, pois todas as personagens -- que pecaram -- sofrem uma punição: Valdo parte a esmo, imerso em sua covardia; Demétrio e Ana morrem, doentes; e André, vítima daquela situação, foge da Chácara carregando para sempre o peso da culpa. Esse tipo de artifício indica a presença de uma espécie de *“deus ex machina”* que surge para dissolver o Mal e purificar esse mundo pecadores (solucionando, desse modo, o enredo...).

A psicanálise nos mostra que a real punição de cada personagem não está, como elas acreditam, na aplicada por um Deus, mas em suas próprias consciências. Algumas vezes, essa idéia chega a ser indiciada no romance, mas não desenvolvida:

“Mas agora eu via: ilhado no ressentimento que me dominava, jamais fizera um esforço que merecesse esse nome -- e parado ali naquela varanda, indiferente a tudo o que acontecesse no exterior, começava a sentir que um único sentimento tinha existência autêntica em mim, e este sentimento era uma consciência de culpa” (Segundo depoimento de Valdo III -- p. 497).

Para Lúcio Cardoso, não há possibilidade de salvação num mundo habitado pelo pecado. A preocupação gira em torno da danação, havendo quase uma obsessão pela corrupção. O transgressor deve ser punido pois satisfaz uma tendência proibida pela cultura. Lúcio baseia-se muito na teologia cristã, assimilando à morte a ruína moral, consecutiva ao pecado da carne. Explora por toda sua obra as paixões humanas vividas em seus limites, mas não entrega suas personagens à sua própria sorte, a suas próprias consciências. A presença desse elemento exterior à obra explica, talvez, a relutância da crítica em trabalhar com

Lúcio. Mesmo assim, a presença do pecado neste romance amplifica o drama humano, revelando o homem atormentado e solitário entre dois mundos: um que não existe mais e outro a que não pertence ainda.

CONCLUSÃO

Aqui chegamos ao fim de um percurso. O processo de elaboração de um texto não é uma tarefa fácil, todos o sabemos, exigindo contínuas voltas e retomadas; mas há um momento em que esse ir-e-vir deve cessar, não pelo texto ter sua forma definitiva – jamais o ser humano experimenta a sensação de completude -- mas pela necessidade de se estabelecer um limite, pois só através deles a vida prossegue.

Ao longo deste ensaio quis mostrar uma das possíveis leituras desta obra de Lúcio Cardoso. *A Crônica da Casa Assassinada* não constitui um todo em seus encaixes, apresenta falhas que, por vezes, dão ao texto um caráter inconsistente e quase incoerente e que tanto foram apontadas por críticos. Como exemplos, cito:

*“o crime, nos seus romances, apresenta-se mais como uma surpresa possível do que como uma consequência rigorosamente lógica”;*⁵¹

*“Em todos os gêneros literários empregados em Crônica da Casa Assassinada a ordem temporal é uniforme, nem o estilo, nem na visão dos acontecimentos transparece a refração particular, a perspectiva caracterizadora suscetível de nos fazer sentir o papel representado pelo meio de expressão na ação romanesca na psicologia das personagens”;*⁵²

“O estilo do sr. Lúcio Cardoso, mais ou menos confessional, assume, por vezes, um caráter demasiadamente discursivo, o que, se não compromete o

⁵¹ LINS, Álvaro. No subsolo da natureza humana. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 107-121.

⁵² GERSEN, Bernard. Tempo e técnica romanesca. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 ago. 1959.

*conjunto do livro, poderia ser evitado em certas ocasiões nas quais ameaça romper sua harmonia”.*⁵³

Em vários momentos deste ensaio, algumas das críticas são endossadas; em outros, refutadas. No entanto, sirvo-me de uma descrição da figura de Nina, realizada por Betty, para externar o meu ponto de vista sobre o romance:

“Curiosa a impressão a daquela tarde. Havia na varanda um resto de crepúsculo amarelo e quente. Sua palidez, seus cabelos quase ruivos, exaltavam o brilho líquido dos olhos, enquanto as linhas sobressaíam com nítida impressão de força. No entanto, não poderia dizer jamais que fosse uma beleza completa, um resultado total: a patroa era bela em detalhe, traço a traço, com uma minúcia, um exaspero quase na perfeição de seus motivos” (Diário de Betty I – p. 70).

Há, sem dúvida, alguns pontos singulares dentro do romance que o valorizam e permitem dar-lhe um lugar em nossa história literária. A obra de Lúcio influenciou muitos de nossos romancistas, sendo talvez o mais conhecido Clarice Lispector.⁵⁴ Inclusive poderíamos dizer que o Mal abordado tantas vezes por Lúcio seria também encontrado em tantas outras obras de Clarice; talvez sendo nesta tratado com maior refinamento, sem a preocupação constante da punição, mas não com menos força do que naquele.

Através de minha análise procurei mostrar que a aparente desconexão, tão apontada em Lúcio, possui correlações internas consistentes e para isto escolhi mostrar como o tempo e o espaço exercem constituem elementos fundantes da trama criada. Esse mineiro viveu uma época turbulenta: os anos 30-60. Sua obra revela as ambigüidades e questionamentos suscitados por esse período: o

⁵³ LOUSADA FILHO. O tempo assassino. In: Suplemento literário do *Estado de S. Paulo*. 05 set. 1959.

⁵⁴ Lúcio Cardoso e Clarice Lispector nutriram uma grande amizade que foi expressa pelos dois em muitas cartas. Algumas delas foram selecionadas por Mário Carelli e publicadas no Folhetim -- Suplemento da *Folha de S. Paulo*, 20 ago. 1988.

homem depara-se com a devastação das guerras, o desenvolvimento acelerado. É um mundo de certezas que vai sendo deixado pouco a pouco para trás e novas possibilidades surgem, estranhas, ilimitadas e assustadoras.

Os Meneses de Vila Velha são uma fração de um mundo em agonia: uma oligarquia rural mineira imersa num universo muito pequeno e restrito. Em oposição surge Nina, moça pobre e filha de um oficial preso a uma cadeira de rodas, representante do novo e que penetra nas vidas que compõem essa família, abalando a ordem e instituindo a pluralidade e relatividade do olhar. Essa diversidade e pluralidade, tantas vezes encenadas por todo o romance, constituem sua modernidade.

O romance incorpora várias problemáticas: a ambigüidade da beleza, a coexistência do mal e do bem, a irreversibilidade do tempo, a impossibilidade do resgate pela memória, a morte enquanto finitude. A história escrita por esse escritor "maldito" se desenvolve no escuro; e apenas de quando em quando, uma lanterna passeia nas trevas e a essa claridade sem aviso as coisas se apresentam; ela surge de resíduos iluminando não os objetos e os fatos, mas as lembranças deles. Através de sua leitura, somos convidados a um misto de cumplicidade e investigação.

Os Meneses e sua Chácara são muito bem caracterizados. A aguçada percepção visual de Lúcio o levou a realizar descrições únicas de espaços, utilizando-se de uma linguagem impregnada de poesia, que se relacionam com a trama, criando um ambiente simbólico rico em significações. A Chácara dos Meneses é um espaço imaginário que contém o descomedimento das paixões humanas. As personagens que o habitam realizam, por meio de seus escritos, uma espécie de organização verbal do desejo. Todos podem ser sujeitos ou objetos do desejo, dependendo sempre da perspectiva do olhar. A narrativa constrói-se por meio de ambigüidades. As diversas narrativas se fundem na construção de outros textos, caracterizando-se como narrativas especulares que se questionam e fazem, por fim, o mesmo com o próprio ato de criar. Esta "técnica de construção" suscita indagações constantes e quase sempre sem respostas absolutas: é um mundo que se anuncia.

Lúcio descreve, na verdade, um mundo em ruínas. Nele, a morte ausente em aparência domina os espaços degradados e a própria atmosfera do romance, impondo uma constante falta: a da vida.

Quando finalmente fechamos o livro, deparamo-nos com o angustioso problema de, por nossa vez, termos que julgar essas estranhas personagens. Mas como julgá-las de fato? Em nome de que princípios indiscutíveis, com que autoridade? E é precisamente aí que reside a grandeza deste livro. Assim como Nina, também ele nos faz "*duvidar até mesmo da realidade*", impelindo-nos a um mundo tormentoso, da relatividade, do sinuoso. Esse é o mundo da natureza humana.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

I. Bibliografia do autor

a. Livros Publicados:

Maleita (romance), Rio de Janeiro: Schmidt, 1934.

A Luz no Subsolo (romance), Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

Dias Perdidos (romance), 2 ed., Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1980.

Crônica da Casa Assassinada (romance) Edição crítica, Espanha, Archives/CSIC, 1991 (Colléccion Archives, n. 19). Coordenador: Mario Carelli.

Tradução francesa *Chronique de la maison assassinée* e apresentação por Mario Carelli, Paris: Editions A.M. Métailie-Mazarine, 1985.

Diário Completo, Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.

Três Histórias de Província (novelas), Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

Três Histórias de Cidade (novelas), Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

O Viajante (inacabado), Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

b. Correspondência passiva e ativa:

NOME	CARTAS	FOLHAS
1. ADONIAS FILHO	11	13
2. Gilberto AMADO	1	1
3. Mário de ANDRADE	1	1
4. Cyro dos ANJOS	1	1
5. Manuel BANDEIRA	1	3
6. João ETIENNE FILHO	4	7
7. Guilherme FIGUEIREDO	1	1
8. Rosário FUSCO	1	5
9. Paulo HECKER FILHO	4	7
10. Otto LARA REZENDE	3	6
11. Clarice LISPECTOR	18	37
12. Marcier	6	12
13. Murilo MENDES	17	30
14. Vinícius de MORAES	6	21

15. Cornélio PENNA	5	10
16. Jacques do PRADO BRANDÃO	8	15
17. RIBEIRO COUTO	1	1
18. Fernando SABINO	3	7
19. Augusto Frederico SCHMIDT	1	1
20. Érico VERÍSSIMO	12	13

c. Traduções:

O livro de Job. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

Ana Karenina, de Leon Tolstói, Rio de Janeiro, 1943.

A ronda das estações, de Kâlidâsa, Rio de Janeiro, José Olympio, 1944.

O vento da noite (poemas), de Emily Brontë. Ilustrações de Santa Rosa, Rio de Janeiro, José Olympio, 1944.

Fuga, de Ethel Vance, Rio de Janeiro, José Olympio, 1945.

O Fim do mundo, de Upton Sinclair, Rio de Janeiro, José Olympio, 1946.

A Princesa Branca, de Maurice Baring, Rio de Janeiro, José Olympio, 1947.

As confissões de Moll Flanders, de Daniel Defoë, Rio de Janeiro, José Olympio, 1947.

Memórias, de Goethe, Rio de Janeiro, José Olympio, 1948.

Orgulho e Preconceito, de Jane Austen, Rio de Janeiro, José Olympio, 1948.

d. Filmes:

I - Filmes baseados em obras de Lúcio Cardoso:

A Casa Assassinada, 1971

Longa-metragem

Baseado no romance de Lúcio Cardoso

Roteiro e direção: Paulo César Saraceni

Fotografia: Mario Carneiro

Cenário e figurino: Fredy Carneiro

Música: Tom Jobim

Atores: Norma Benguel, Carlos Kroeber, Nelson Dantas, Tetê Medina, Rubens

Araújo

Local de filmagem: Marquês de Valença (RJ)

Mãos Vazias, 1971

Longa-metragem

Baseado no romance de Lúcio Cardoso

Roteiro, produção e direção de Luiz Carlos Lacerda

Fotografia: Rogério Noel

Cenário e Figurino: Mara Chaves

Música: Jaceguay Lins

Montagem: Raymundo Hígino

Atores: Leila Diniz, José Kleber, Ana Maria Magalhães, Ana Maria Miranda, Nildo Parente

Local de filmagem: Parati (RJ)

II. Bibliografia sobre o autor:

a. Livros e opúsculos:

ADONIAS FILHO. O herói trágico. In: *Modernos Ficcionalistas Brasileiros*, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1958, pp. 85-93.

_____. Lúcio Cardoso. In: *Romance Brasileiro de 30*, Rio de Janeiro: Bloch, s.d.

ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. Espaço e transgressão. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassina*. Ed. crítica. Espanha: Arquivos/CSIC, 1991.

ALMEIDA, Teresa. *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*. São Paulo, FLLCH- USP, 1990 (tese de doutorado).

_____. Marcas do texto: Julien Green e outros. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassina*. Ed. crítica. Espanha: Arquivos/CSIC, 1991.

ANDRADE MURICY, José Candido de. *A nova literatura brasileira*, Porto Alegre: Globo, 1936, pp.334-340.

ATHAYDE, Tristão de. *Estudos*, Aguilar, Rio de Janeiro, s.d.

_____. Meio século de presença literária, Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, pp. 159-169.

AYALA, Walmir. Lúcio Cardoso. In: *A literatura no Brasil*, Rio de Janeiro: Sul Americana, 2 ed., 1970, v. 5, pp. 377-387.

_____. *Diário I : Difícil é o reino*. Rio de Janeiro: GRD, 1962.

- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, vol. II, p. 1123 e s.
- BARROSO, Maria Alice. Lúcio Cardoso e o mito. Prefácio de *Três histórias da província*.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, 3 ed., São Paulo: Cultrix, 1977, pp. 464-467.
- _____. Lúcio Cardoso. In: *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. dirigido por J.P. Paes e Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1976, pp.65-66.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra - A personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Ed.UFMG/SMCBH, 1992.
- CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. 2 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- _____. *Vida, Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- CARELLI, Mario. *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1984.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*, 3 ed., Rio de Janeiro: Ed. Letras e Artes, 1964, pp. 326-327.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. *Estudos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, pp. 487-492.
- FARIA, Otávio de. Lúcio Cardoso. In: *Dois Poetas*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935, pp. 333-343.
- FERREIRA SILVA, Guilherme. *A cidade e a província em uma obra intimista*, tese de doutorado, USP, São Paulo, 1978.
- GRIECO, Agrippino. *Gente Nova no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935, pp. 99-104.
- KONDER REIS, Marcos. Apresentação de *Maleita*, Ed. Ouro, 1963.
- _____. A terceira pessoa. Prefácio de *Três histórias da cidade*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- LINHARES, Temístocles. Um intérprete da vida interior. *Interrogações II*. Rio de Janeiro, pp. 74-82.
- LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941, vol. I, pp. 88-97.
- _____. *ibid.*, 1951, vol. VI, pp. 79-87.
- _____. No subsolo da natureza humana. In: *Os mortos de sobrecasaca*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, pp. 107-121.
- MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico I*. 2 ed., São Paulo: Martins/Edusp, 1981, pp. 99.

- _____. *Diário Crítico VII*. São Paulo: Martins, 1950.
- NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Ed. do Teatro Experimental do negro, 1961.
- NOVAES COELHO, Nelly. *Tempo, Solidão e morte*. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1964.
- OLINTO, A. Crônica da Casa Assassinada. In: *A verdade da ficção*. Rio de Janeiro, 1966, pp. 149-152.
- PEREZ, Renard. *Escritores Brasileiros Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, vol. II.
- SANTOS, Hamilton dos. *Lúcio Cardoso - nem leviano nem grave*. São Paulo: Brasiliense, 1987, 80p.
- WERNECK SODRÉ, Nelson. *Orientações do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro, 1942, pp. 167-183.

b. Artigos:

- ADONIAS FILHO. Os romances de Lúcio Cardoso. In: *Cadernos da Hora Presente*, Rio de Janeiro, 04 de setembro de 1939.
- _____. Estante. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1958.
- _____. Crônica da Casa Assassinada. In: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1959.
- _____. A mão do demônio. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1966.
- _____. Lúcio Cardoso. In: *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 14 de agosto de 1978.
- ARIAZ PERES, Mario. Sob o signo da luta contra a morte. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 11 de maio de 1974.
- _____. O trágico e o demoníaco em Lúcio Cardoso. *Ibid.* 13 de setembro de 1975.
- ATHAYDE, J. C. A. de. Crônica da Casa Assassinada. In: *Jornal do Commercio*, 29 de maio de 1959.
- ATHAYDE, Tristão de. Mãos Vazias. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1939.
- AYALA, Walmir. Crônica da Casa Assassinada - a véspera do livro. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1958.

_____. Entrevista. In: *Boletim Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, vol. VII, nº 4, maio de 1959.

_____. Coelho Neto na opinião dos críticos e dos romancistas de hoje. In: *Jornal de Letras*. ano XI, maio de 1959, nº 118.

_____. Crônica da Casa Assassinada: um romance imoral? (I e II). In: *Correio da Manhã*. 6 e 20 de junho de 1959.

_____. Crônica da Casa Assassinada. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1959.

_____. Diário: Lúcio Cardoso. In: *Suplemento Dominical do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1960.

_____. Lúcio Cardoso - Crônica da Casa Assassinada - Personagens in: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 26 de março, 7, 9, 16, 23, 30 de abril, 14 de maio, 18 de junho, 2 de julho de 1963.

_____. As violetas. In: *Jornal do Commercio*. 16 de julho de 1963.

_____. Carta aberta a Gilson Amado. In: *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1964.

_____. Dois encontros. In: *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1966.

_____. Depoimento sobre Lúcio Cardoso. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*. BH, 30 de novembro de 1968.

_____. Um artista total. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 de agosto de 1968.

_____. Hora de sombra. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1968.

_____. Lúcio Cardoso: notícia biográfica. In: *Caderno de Sábado*. 7 de março de 1970.

_____. Discurso com raiva e lágrima. In: *Tribuna Literária*. RJ, 20 de outubro de 1973.

_____. A criatividade inconsutil. In: *Minas Gerais*. BH, 14 de outubro de 1978.

BANDEIRA, Manuel. Lúcio Cardoso. In: *Folha de SPaulo*. São Paulo, 3 de dezembro de 1960.

BARROSO, Maria Alice. A Casa Assassinada de Lúcio. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 30 de novembro de 1968.

_____. "A sombra de Lúcio Cardoso", in: *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1973.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *A margem da vida*. In: *Diário de Notícias*. 1941.

CARDOSO, Maria Helena. Lucio e a nossa vida. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 de novembro de 1968.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Imagens de criação: A mão esquerda. In: *Correio da manhã*. 21 de maio de 1965.

_____. "A mão esquerda", in: *Folha da Tarde*. Porto Alegre, 22 de junho de 1965.

_____. Lúcio Cardoso na casa de saúde. In: *Tribuna da Imprensa*. RJ, 4 de março de 1969.

DUPONT, Wladir. Lúcio Cardoso de volta. In: *Veja*. 10 de dezembro de 1980. setembro de 1934, pp. 322-323.

_____. Salgueiro. In: *Boletim de Ariel*. 9 de julho de 1935.

_____. A estréia do Teatro de Câmara. In: *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1947.

_____. Lúcio Cardoso: Diário. In: *Jornal do Commercio*. 5 de novembro de 1960.

_____. Lúcio Cardoso e a pintura. In: *Correio da Manhã*. 11 de outubro de 1963.

_____. Permanência e continuidade. In: *Diário de Notícias*. 20 de junho de 1966.

_____. Desespero trágico dos heróis de Lúcio Cardoso. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 30 de novembro de 1968.

FISCHER, Almeida. Depoimento de Lúcio Cardoso. In: *Letras e Artes*. n. 21, 10 de novembro de 1946.

GERSEN, Bernardo. Tempo e técnica romanesca. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1959.

GRIECO, Agripino. Gente Nova no Brasil: Lucio Cardoso. In: *Diários Associados*.

IVO, Ledo. Dias Perdidos. In: *O Estado de SPaulo*. São Paulo, 21 de janeiro de 1931.

_____. No cinquentenário de Lúcio Cardoso. In: *O Estado de SPaulo*. 14 de setembro de 1963.

_____. O emissário da noite: literaturas também sonham. In: *Diário de Notícias*. 3 de julho de 1966.

KONDER REIS, Marcos. Um diário de fogo. In: *Leitura*. 1970.

- _____. Lembrança de um caderno. In: *Tribuna Literária*. Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1973.
- _____. O viajante ou a profecia. In: *Jornal do Brasil*. 8 de setembro de 1973.
- LIFUNTOS, O. Lúcio Cardoso. In: *Revista do Clube Militar*. n. 189, 1970.
- LINHARES, Temistocles. Mãos Vazias. In: *O Estado de SPaulo*. 06 de junho de 1959.
- _____. Itinerário de um romancista. In: *O Estado de SPaulo*. São Paulo, 11 de julho de 1971.
- LINS, Álvaro. Romances, Novelas e conto. In: *Jornal de Crítica*. 9 de janeiro de 1948.
- LOPES, Hélio. O ódio da professora Hilda. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*. Belo Horizonte, 29 de maio de 1982.
- LOUZADA FILHO. Tempo Assassino. In: *O Estado de SPaulo*. São Paulo, 5 de setembro de 1959.
- MARTINS, Wilson. Um romance brasileiro. In: *O Estado de SPaulo*. São Paulo, 1 de agosto de 1959.
- _____. O falso diário. In: *O Estado de SPaulo*. São Paulo, 7 de fevereiro de 1970.
- _____. Um romance inacabado. In: *O Estado de SPaulo*. São Paulo, 11 de novembro de 1973.
- MOTA E SILVA, Gutemberg. Maria Helena Cardoso. Aos 80 anos a fascinante viagem de um coração. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*. Belo Horizonte, 13 de julho de 1983.
- NAVA, Pedro. Aparição de Ariel. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*. Belo Horizonte, 30 de novembro de 1968.
- NOVAES COELHO, Nelly. Lúcio Cardoso e a inquietude existencial. n: *O Estado de S.Paulo*. São Paulo, 19 de agosto de 1968.
- _____. Lúcio Cardoso e o romance da danação. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*.
- PELEGRINO, Hélio. Um indomável coração de poeta. In: *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1962.
- PEREZ, Mario. O trágico e o demoníaco em Lúcio Cardoso. In: *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 13 de setembro de 1975.
- PEREZ, Renard. Como nasceu sua vocação. In: *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 9 de maio de 1959.

- _____. Lúcio Cardoso. In: *Diário de Notícias*. 24 de maio de 1964.
- PRADO VALADARES, Clarival do. A pintura de um esteta: Lúcio Cardoso. In: *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, nº 29, maio-junho, 1965.
- RIBEIRO DA SILVA, Lúcio. A Lúcio Cardoso. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*. Belo Horizonte, 30 de novembro de 1968.
- ROCHA, Hildon. O enfeitado. In: *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 2 de maio de 1955.
- _____. Um escritor - sua obra e sua história. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*. Belo Horizonte, 30 de novembro de 1969.
- SARACENI, Paulo César. A Crônica da Casa Assassinada. In: *Filme Cultura*, n. 20, maio-junho de 1972.
- UTSCH MOREIRA, Maria de Lourdes. Lúcio Cardoso - um mito?. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, 19 de setembro de 1970.
- WERNECK SODRÉ, Nelson. A imaginação e a realidade. In: *Vamos Ler*. 25 de abril de 1940.

3. Geral

- ADORNO, Theodor. La posición del narrador en la novela contemporánea. In: - . *Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Brasil, terra & alma* -- Minas Gerais. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, s.d.
- ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident - du moyen âge à nos jours*. Paris: Seuil, 1975.
- ARISTÓTELES. *Poética*. trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1987, v. 2.
- ARRUDA, Maria do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- AUERBACH, E.. *Mimesis -- A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, s.d.
- _____. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: J. Corti, 1976.
- _____. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: J. Corti, 1974.
- _____. *L'air et les songes*. Paris: J. Corti, 1974.

- _____. *L'eau et les rêves*. Paris: J. Corti, 1974.
- BATAILLE, Georges. *L'Erotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 1957.
- _____. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.
- BAKHTINE, M.. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970.
- BENJAMIN, Walter . O narrador. In: *Textos Escolhidos*, São Paulo: Abril Cultural, 1975 (Col. Os Pensadores).
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- _____. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- BOSI, Ecléa. Memória-sonho e memória-trabalho. In: *Memória e Sociedade - Lembranças de Velhos*. São Paulo: TAQ, 1979.
- BOOTH, Wayne A *retórica da ficção*. trad. port.. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CANDIDO, Antônio. *Tese e Antítese*. São Paulo: Nacional, 1964.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. Degradação do espaço –Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assomoir. In: *Revista de Letras, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis*, v.14, 1972.
- COSTA LIMA, L. (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Liv. Francisco Alves, 1975.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1987.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Trad. Giovanni Critolo. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FOUCAULT. *História da Sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- FRANK, Joseph. Spatial form in modern literature. In: *The widening gyre*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1968.
- FRIEDMAN, N.. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, Ph. *The Theory of the novel*. New York: Free Press, 1967.
- FRYE, Northrop. *O caminho crítico*. Trad. Antonio H. Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FREUD, Sigmund. "L'inquiétante étrangeté". In: *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, 1973 (Col. Idées, 243), p. 165.
- _____. "Notas sobre um bloco mágico"; "Lembranças encobridoras". In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, s.d.
- GOLDMANN, L. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- HAMBURGER, Kate *A lógica da criação literária*. Trad. Margot Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HAUSER, Arnold. A era do filme. In: *A História Social da Literatura e da Arte*, São Paulo: Mestre Jou, s.d.
- KAYSER, W.. Qui raconte le roman? In: *Poétique*, Paris: Seuil, n. 4, pp. 498-570, 1970.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1987.
- LE GOFF "Decadência", verbete *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, v.1.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1961.
- LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- _____. *A Glória de César e o punhal de Brutus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LUCAS, Fábio. *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, s.d.
- LUKÁCS, G.. *Ensaio de Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MENDILLOW, A.. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PRADO JR., Caio. *História Econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloísa Dantes. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1979.
- PRAZ, Mário. *A Literatura e as Artes Visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.
- RICOEUR, Paul. *O Mal - um desafio à filosofia e à teologia*, Campinas, SP: Papyrus, 1988.
- _____. *O conflito das interpretações – ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1960.
- SEVERIN, Gérard. *O evangelho à luz da psicanálise*, por Françoise Dolto. Livro 2. Rio de Janeiro: Imago, 1981.
- SPITZER, L. *Linguística y história literária*. Madrid: Editorial Grados, 1968.
- TORRANO, Jaa. Memória e Moira. In: HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha, 1981, pp.83-99.

YATES, Frances. *L'Art de la mémoire*. Trad. Daniel Arasse. Paris: Gallimard, 1975.

ZÉRAFFA, M. *Personne et personnage*. Paris: Klincksieck, 1969.