

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

**A MORTE, OS MORTOS E O MORRER NA *CRÔNICA DA
CASA ASSASSINADA* DE LÚCIO CARDOSO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, sob a orientação do Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer.
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Literária.

PAULO SERGIO ANDRADE QUARESMA

Data da defesa: 30 de novembro

Instituição depositária:
NID – Núcleo de Informação e Documentação

RIO GRANDE

2007

PAULO SERGIO ANDRADE QUARESMA

**A MORTE, OS MORTOS E O MORRER NA *CRÔNICA DA
CASA ASSASSINADA* DE LÚCIO CARDOSO**

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Fundação Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer
(FURG – Orientador)

Prof.^a Dr.^a. Maria Eunice Moreira
(PUCRS)

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten
(FURG)

Rio Grande, 30 de novembro de 2007.



Quaresma, Paulo Sergio Andrade

A morte, os mortos e o morrer na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso/ Paulo Sergio Andrade Quaresma. Rio Grande: s.n, 2007.

251 f., enc.

Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande.

1. História da Literatura 2. Cardoso, Lúcio I. Título

CDU: 869.0(81)(091)

Bibliotecária Responsável pela catalogação:
Gisele Sedrez Hernandes CRB-10/1586

Dedico este trabalho

... a *você*, que também, pretende excursionar nos meandros da Chácara dos Meneses.

Aos meus pais Lino e Nilza;
À minha avó Iva.

in memoriam

AGRADECIMENTOS

A elaboração deste documento só foi possível, em parte, com a colaboração, o apoio, o incentivo, a ajuda, o reconhecimento e os préstimos oferecidos por várias pessoas amigas, como também, o repertório teórico, metodológico e artístico depositados em algumas entidades educacionais e culturais, localizadas em diferentes pontos do Brasil. Assim sendo, presto:

- ao Prof. Dr. Antonio Carlos Mousquer (FURG), por nunca fazer cobranças ou exigências, nem tentar determinar os rumos da pesquisa, assim como, por disponibilizar o material teórico alocado na edição crítica do romance aqui estudado. Também é imprescindível deixar registrado a sua atenção, presteza e generosidade na condução do texto dissertativo, através dos apontamentos e da leitura, na reta final deste trabalho, assim como, a troca de idéias por telefone, nas altas horas da madrugada;
- à médica Rosângela Martinez de Andrade, minha prima, e ao seu esposo Prof. MSc. Cláudio Senna Venzke (UNISINOS), cuja ajuda nos empréstimos de livros depositados em acervos localizados em POA, jamais saberei como retribuir;
- ao Prof. Dr. José dos Santos (UFMG), pelo material teórico obtido em Belo Horizonte (MG);
- à Prof.^a Dr.^a Cássia dos Santos (UNICAMP), à Prof.^a Dr.^a Enaura Quixabeira Rosa e Silva (UFAL), ao Prof. Dr. Ézio Ribeiro Macedo (USP), ao Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros Júnior (UERJ), à Prof.^a MSc. Leda Maria da Costa (UERJ) e à Prof.^a Dr.^a Ruth Silviano Brandão (UFMG) pelas indicações e os ensaios enviados *on line*;
- ao Daniel Ricardi Crizel da Silva (ULBRA), que se dispôs em obter obras imprescindíveis a este trabalho na universidade da sua graduação;
- à Prof.^a Dr.^a Normélia Parise (FURG) pelo carinho e sorriso cativante, pela elaboração do resumo em língua estrangeira e, principalmente, pelo *Diário I* do autor;
- à Prof.^a MSc. Marina de Oliveira, esposa do Prof. Dr. Mauro Póvoas, que conseguiu vários títulos na PUCRS;
- à Prof.^a Dr.^a Aimée Bolamos (FURG), cuja amabilidade, inteligência e luz emanada tornam o ensino-aprendizagem um exercício de prazer e de perene crescimento;
- à Prof.^a Dr.^a Néa de Castro (FURG), que me iniciou nas artes e nos mistérios da poesia, cuja sabedoria e carinho, só com o tempo podemos alcançar;

- à Prof.^a Dr.^a Elena Palmero (FURG) e à Prof.^a Dr.^a Eliane Campello (FURG), cuja atenção e solicitude muito contribuíram para a minha formação, assim como, ao corpo docente do curso de Mestrado em História da Literatura;
- à Kátia Cilene, à Valéria, ao Ênio, à Thaís, à Ju e ao Lu, com os quais compartilharam-se as incertezas e angústias do caminho, e demais colegas do curso;
- à Direção da E.M.E.F. Porto Seguro, nas pessoas da diretora Carmen Miranda Gonçalves Leite e vice-diretora Luciane Nickel, por disponibilizarem os meios para conciliar o exercício da docência com as atividades acadêmicas exigidas para a conclusão desta dissertação;
- à Prof.^a Dr.^a Adriana Kivanski de Senna (FURG), Prof.^a Dr.^a Derocina Alves Campos Sosa (FURG) e Prof. Dr. Luiz Henrique Torres (FURG) pela amizade nutrida durante a graduação no curso de História e a ajuda nos projetos de pesquisa, os quais foram imprescindíveis para a minha formação;
- à Mardja Freitas de Lemos e à Mery Hellen Coelho de Pinho, *meninas superpoderosas* responsáveis pelas fotocópias, que sempre se mostraram atenciosas, dispostas e simpáticas; mas em especial à Tatiane Oliveira Carvalho cujo desempenho e presteza nas suas atividades demonstram a sua capacidade profissional, sua gentileza e carinho no manuseio do material e no trato com os usuários;
- às bibliotecárias Alessandra Vieira de Lemos, Rubia Gattelli e Simone Tarouco Preybylski, responsáveis pelo serviço de COMUT oferecido pela FURG;
- ao valioso acervo documental e literário: da Biblioteca *Martin Luther* (ULBRA); da Biblioteca Central da UNISINOS; da Biblioteca da UFRGS, da Biblioteca Universitária da UFMG; da Biblioteca Irmão José Otão da PUCRS;
- ao histórico acervo da Biblioteca Rio-Grandense (Rio Grande/RS);
- e, principalmente, aqueles que, de alguma forma, dificultaram a realização desta dissertação por ignorância, inveja ou incompetência. Eles, apesar de não saberem, foram essenciais para que eu chegasse ao fim, com calma, acuidade e agradável sensação de dever cumprido.

...a todos, o meu mais sincero agradecimento.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

À amiga e colega de curso, MARCELA WANGLON RICHTER, que a 27 de junho de 2005, numa ensolarada tarde de segunda-feira, nas dependências do Centro de Convivência da FURG, me apresentou ao romance *Crônica da casa assassinada*, do escritor mineiro Lúcio Cardoso. Durante o caminho percorrido, sempre acreditou que teria o fôlego necessário para cumprir a campanha de elaboração desta dissertação. A partir de então, tenho uma grande dívida de gratidão para com ela.

Chora coração

Tem pena de mim
Ouve só meus ais
Que eu não posso mais
Tem pena de mim

Quando o dia está bonito
Ainda a gente se distrai
Mas que triste de repente
Quando o véu da noite cai
Aqui dentro está tão frio
E lá fora está também
Não há tempo mais vazio
Do que longe do meu bem

Olho o céu, olho as estrelas
Que beleza de luar
Mas é tudo uma tristeza
Se eu não posso nem contar
O relógio bate as horas
Diz baixinho ela não vem
Ai de mim de tão altivo
Fiquei só sem o meu bem

Chora coração
Ouve só meus ais
Eu não posso mais
Chora coração

Autores: Antonio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes.
[Trilha sonora do filme: *A casa assassinada*, 1971.
Direção: Paulo César Saraceni.]

Pra não dizer que não falei das flores

Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção

Vem, vamos embora
Que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer

Pelos campos há fome em grandes plantações
Pelas ruas marchando indecisos cordões
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão
E acreditam nas flores vencendo o canhão

Vem, vamos embora
Que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer

Há soldados armados, armados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição
De morrer pela pátria e viver sem razão

Vem, vamos embora
Que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer

Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Somos todos soldados armados ou não
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais, braços dados ou não

Os amores na mente, as flores no chão
A certeza na frente, a história na mão
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Aprendendo e ensinando uma nova lição

Vem, vamos embora
Que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer.

Autor: Geraldo Vandré

Em dezembro de 1962, sucede-lhe a pesada enfermidade que, a princípio, o mutilaria. Esteve de rosto colado à morte, aspirou seu hálito por ele tão pesquisado durante quase toda a vida. Mas ressurgiu, veio à tona, refez-se. Interceptado momentaneamente pelo seu meio de expressão mais familiar, a literatura, exercitou-se no desenho, com a mão esquerda, único elemento físico inicialmente intato. Por este caminho recomeçou a expressar-se, com a mesma integridade, o mesmo luxo interior, a mesma sonoridade, o mesmo amor. Como aquela versão de Lázaro que ele pretendia escrever, um Lázaro que voltava da morte e começava a inventar maravilhosas mentiras sobre a morte, Lúcio Cardoso voltou da sua sondagem mortal, e a mentira que nos reservou foi esta gloriosa verdade do talento que resiste, da imaginação que desabrocha, que transfigura a vida. Mentira de valorizar, mentira de acusar a versão mais improvável e duradoura. Neste caminho prosseguiu intato, e de seu exercício plástico viu crescer outra linguagem, fazer-se sólida, apresentar-se e permanecer. Tornou-se um pintor como ontem fora um romancista. Quem assistiu de perto toda esta recomposição de um ser desintegrado, sua nova feição e seu domínio sobre a vida, não se espanta. É com um misto de assombro e medo que o vimos arrastar sua capa de senhor feudal numa terra desvirtuada da violência lícita que é sangue das grandes possessões. Faltava-lhe a grande festa do vinho, as trompas de caça, as cavalgadas, os estandartes; mas a tudo ele supriu com uma perigosa e misteriosa onda de charme e bruxaria. É muito importante tê-lo visto de perto, uma pessoa rara. Acima do bem e do mal ele armou seu próprio mundo, sem que se saiba onde termina o real e começa a imaginação. A morte estava nele, bebendo a sua luz, estigmatizando-o e se permitindo uma convivência delatora com o seu mistério. Como pessoa, dentro da sua pobreza e violência, descendente de um fundador de cidade, um ser sedento de liberdade e de justiça.

[Walmir Ayala]

*Todas as famílias felizes são iguais,
mas as famílias infelizes
são infelizes a sua maneira.*
[Leon Tolstoi, *Ana Karênina*]

*Não há uma tristeza —
há várias tristezas, e cada uma delas
com seu específico diferente.*
[Lúcio Cardoso, *Diário completo*]

*O mundo é mágico.
Só as pessoas não morrem:
tornam a ficar encantadas.*
[Guimarães Rosa]

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo desenvolver uma análise interpretativa sobre as percepções do homem diante da morte, da presença dos mortos e do sentido de morrer no romance *Crônica da casa assassinada* (1959), do escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968). Junto a esses objetos de investigação, são averiguados, também, o processo de decadência e de empobrecimento que se abate sobre a família Meneses e os efeitos desse fenômeno para a manifestação de diferentes transgressões sexuais, que, por sua vez, envolvem o adultério, o incesto e a necrofilia. Essas são variáveis secundárias, mas que interferem deveras na trama romanesca, além de serem alguns dos traços desencadeadores para a extinção desse grupo. Para a construção deste ensaio, são manuseadas idéias provenientes de diferentes áreas do conhecimento, tais como da antropologia, da história, da literatura, da medicina social e da psicologia. No percurso, para alcançar as metas propostas, o texto da dissertação é dividido em duas partes, cada uma, por sua vez, composta por três e por dois capítulos, respectivamente. A primeira parte esboça a moldura histórica em que as produções do romancista são publicadas, assim como identifica as instâncias narrativas que fazem parte da diégese cardosiana. A segunda parte deste trabalho expõe o esfacelamento das relações afetivas e familiares dos Meneses, fatos esses diretamente associados à morte das personagens do romance e do fim dessa estirpe mineira.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise a pour objectif développer une analyse interprétative des perceptions de l'homme de la mort, de la présence des morts et du sens de mourir dans le roman *Chronique de la maison assassinée* (1959), de l'écrivain Lúcio Cardoso (1912-1968). Articulée à ces questions, cette étude propose également une analyse du processus de décadence et d'appauvrissement vécu par la famille Meneses, et ses effets sur la manifestation de différentes transgressions sexuelles telles que l'adultère, l'inceste et la nécrophilie. Ceux-ci, tout en étant des variables secondaires, interviennent de façon significative dans la trame romanesque, constituant des déclencheurs de la disparition de ce groupe. Pour la construction de cet essai, des concepts et des idées provenant de différents domaines de connaissance tels que l'anthropologie, l'histoire, la littérature, la médecine sociale et la psychologie, ont été employés. Dans le parcours pour atteindre les objectifs proposés, ce travail de recherche est divisé en deux parties, chacune composée, à son tour, de trois et deux chapitres. La première partie esquisse le cadre historique dans lequel les productions du romancier voient le jour, tout en identifiant les instances narratives qui font partie de la diégèse *cardosiana*. La seconde partie expose la ruine économique et la destruction des relations affectives et familiales des Meneses, faits directement liés à la mort des individus dans le roman et à la fin de cette lignée minière.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES | 16 |
| I PARTE: HISTÓRIA E ESTRUTURAÇÃO DO ROMANCE | 25 |
| 1 LÚCIO CARDOSO E A PRODUÇÃO ROMANESCA BRASILEIRA ENTRE AS DÉCADAS DE 1930-1940: UMA HISTÓRIA | 26 |
| 1.1 <i>ROMANCE DE 30</i> : CONCEPÇÃO E ANTECEDENTES HISTÓRICOS..... | 28 |
| 1.2 LÚCIO CARDOSO E O <i>ROMANCE INTROSPECTIVO</i> | 40 |
| 2 AS LINHAS ARQUITETÔNICAS DO ROMANCE CARDOSIANO | 60 |
| 2.1 RECEPTIVIDADE CRÍTICA..... | 72 |
| 2.2 ESTRUTURAS DE COMPOSIÇÃO..... | 78 |
| 3 DECADÊNCIA E SOLIDÃO: A DERROCADA DE UMA ORDEM | 107 |
| 3.1 OS MENESES DESMORONAM SOB UM VÓRTICE DE TRANSFORMAÇÕES..... | 112 |
| 3.2 A SOLIDÃO DOS MENESES: MUDEZ ENTRE SERES INCOMUNICANTES..... | 128 |
| II PARTE: TRANSGRESSÃO E MORTE | 135 |
| 4 PECADO E CULPA: INTERDITOS E TRANSGRESSÕES NA CHÁCARA DOS MENESES | 136 |
| 4.1 OS DESVIOS NO MATRIMÔNIO..... | 149 |
| 4.2 A MANIFESTAÇÃO DO INCESTO..... | 155 |
| 4.3 A CORRUPÇÃO SOBRE OS MORIBUNDOS..... | 161 |
| 5 A MORTE, OS MORTOS E O MORRER: REVERBERAÇÕES E REMINISCÊNCIAS DE UMA CASA ASSASSINADA | 171 |
| 5.1 A MORTE TEMEROSA: O SUICÍDIO..... | 193 |
| 5.2 A MORTE LINEAR: A VELHICE..... | 200 |
| 5.3 A MORTE INSIDIOSA: O CÂNCER..... | 207 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 229 |
| REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO | 237 |

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

Ao ingressar no Mestrado em História da Literatura, oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Fundação Universidade Federal do Rio Grande (FURG), muitas dúvidas permearam a opção do objeto de investigação a ser eleito e desenvolvido para a conclusão do mesmo. Todavia, uma certeza direcionava e pautava a escolha da obra para análise: a de que o cerne do problema deveria envolver a questão da morte.

O interesse sobre essa temática em particular tem como sustentáculo os estudos colocados em prática através dos projetos de pesquisa, apoiados pelo CNPq e elaborados durante a minha graduação em História - Licenciatura Plena (1996) e Bacharelado (2001), na FURG. Tais estudos, denominados *Morte e morte diferencial: um estudo na cidade do Rio Grande no século XIX (1880-1900)* e *Morrir autrefois à Rio Grande: atitudes e o imaginário coletivo diante da morte através da percepção das irmandades e ordens religiosas do Rio Grande no século XIX (1880-1900)*, desenvolvidos sob a orientação do professor Dr. Luis Henrique Torres, não somente me proporcionaram o acúmulo de habilidades e de conhecimentos, tanto teóricos quanto metodológicos, como também provocaram o gosto para prosseguir no estudo dessa matéria.

Entretanto, para o sucesso da empreitada que se iniciara em 2005, fora necessário eleger um texto narrativo em que essas experiências e predileções correspondessem às expectativas, sendo também imprescindível a eleição de um *corpus* que mostrasse ser capaz de revelar as nuances e as prerrogativas em torno do tema morte e ser condizente com o referencial teórico em mãos. Assim, várias idéias surgiram ao longo do tempo, mas logo descartadas em função da descontinuidade e da falta de acesso às fontes, dos enfoques semelhantes já desenvolvidos anteriormente, e, principalmente, pela falta de apoio e de direcionamento docente na fase inicial de maturação dessas buscas. A decepção, a frustração e a angústia foram superadas graças à indicação fornecida por uma colega durante conversa informal, ocasião na qual fui

apresentado ao romance *Crônica da casa assassinada* (1959), do escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968).

A partir desse momento, iniciou-se uma aproximação cautelosa, mas insistente, com as personagens da referida obra, mais especificamente com os moradores da Chácara dos Meneses. Movido pela intenção de inquirir os fatores responsáveis pela desagregação e extinção desse grupo, procurou-se averiguar as razões de tal estado, uma vez que as informações fornecidas por seus membros não são totalmente esclarecedoras e evidentes à primeira vista. Tal obscuridade, conforme a trama permite perceber, num primeiro momento, provém do fato que as figuras que transitam ao longo do romance escondem mais do que revelam, e suas lembranças são pautadas pelo rancor, pela inveja e pela tristeza, e principalmente pela desolação que tomara o rumo de suas vidas.

Nas várias visitas feitas, posteriormente, à família Meneses, percebeu-se que esse grupo é constituído por seres melancólicos, solitários e desconexos com a realidade socioeconômica que impera fora dos limites de sua propriedade. O lugar em que é ambientada a trama está pejado pela pobreza e pelo orgulho desmedido dos indivíduos que não querem perceber o processo de decadência no qual mergulharam nas últimas décadas. As falhas de caráter e os desvios de conduta são negados pelas personagens, porque, nesse universo caótico e em irreversível processo de ruína, aguardam que a morte seja tranqüila e rápida. Todavia, o morrer das mesmas é pautado pela violência, pelo constrangimento entre seus pares e por um processo lento e agônico. Lúcio Cardoso oferece, nessa obra, uma visão de mundo, elegendo o ódio, o rancor e a indiferença como as verdadeiras significações da confusa e desordenada realidade vivenciadas por suas personagens. Assim, a melancolia e a desolação do ambiente favorecem a eclosão de idéias de destruição que, por sua vez, tornam-se parceiras da morte.

Portanto, o estudo do romance *Crônica da casa assassinada* mostra corresponder às expectativas de desenvolver um trabalho acadêmico de qualidade e de valor científico. Alcançar esse objetivo é possível porque tal obra contempla, ao longo de sua narrativa, vários elementos e fenômenos homólogos

em torno do tema da morte, cujos conhecimentos adquiridos durante a elaboração e o desenvolvimento dos projetos de pesquisa, citados anteriormente, são colocados em prática. Nesse ínterim, é importante frisar que Lúcio Cardoso, ao manipular aspectos envolvidos com o tema da morte, dos mortos e do morrer, está questionando o sentido da vida e da existência humana em uma sociedade na qual os valores espirituais e afetivos são suplantados pelos aspectos econômicos e venais.

Outrossim, a nova realidade acadêmica e teórica mostrara que a história literária brasileira tende a cometer equívoco e injustiça para com alguns artistas nacionais, ao envolver seus nomes numa nuvem de silêncio e esquecimento por longos anos. O caráter seletivo e excludente, que caracteriza a formação de qualquer cânone literário, faz com que esse fenômeno recaia sobre autores e/ou obras em particular que se chocam com os preceitos da crítica dominante. Nessa conjuntura, literatos adormecem para uma geração, mas têm qualidades que lhes permitem serem despertados para outro público leitor, em momentos que suas produções possam receber uma melhor acolhida.

Desse modo, nas últimas décadas, a poeira acumulada sobre determinados escritores, ao longo dos anos, está sendo espanejada por pesquisadores que apontam os holofotes para nomes pouco lidos e desconhecidos para o grande público. Esse fato é liderado pelas investigações realizadas em diversas instituições de Ensino Superior do Brasil e pela reedição dos principais títulos produzidos por esses autores. As obras desses escritores têm demonstrado que seus conteúdos temáticos e ficcionais possuem uma força independente para transpor as singularidades das amarras do tempo em que foram gestadas, além de permitir que os mesmos escapem das rotulações passageiras e convencionais. Assim, no momento hodierno, têm-se arrancado das sombras vários nomes e títulos adormecidos para a massa leitora, para a mídia e para a academia.

Esse é o caso do escritor mineiro Lúcio Cardoso, cuja produção artística ficara fora dos cenáculos da crítica, após a sua morte em setembro de 1968. O silêncio que caíra sobre o autor ajudara para que seu nome mergulhasse num sono letárgico, mas não de todo morto, desperto nos últimos anos através da

reedição, de parte de sua obra, pela Editora Civilização Brasileira, empresa pertencente ao Grupo Record S.A.¹ O projeto de relançamento dos seus livros é possível graças ao acesso aos textos originais pertencentes ao Arquivo Lúcio Cardoso conservado na Fundação Casa de Rui Barbosa, fiel depositária da obra do autor, e do estímulo de Rafael Cardoso Denis, sobrinho-neto do escritor e titular dos direitos do conjunto artístico legado pelo romancista. Ao lado desse movimento editorial, verifica-se, também, a publicação de estudos teóricos dedicados à apresentação e à análise do conjunto da obra produzida pelo mesmo, ao longo de sua vida. Com essa atitude, a história literária nacional e a crítica especializada rendem tributo e justa apreciação a um artista que fora injustiçado e perseguido em vida, em consequência de suas escolhas e preferências pessoais.

Os motivos que levam a atentar sobre ele devem-se, principalmente, ao romance *Crônica da casa assassinada*, haja vista que a larga e diversificada produção cardosiana, normalmente, é desprezada em vista do difícil acesso aos seus livros e do silêncio dos intelectuais da época a seu respeito.²

Na fase hodierna, o nome de Lúcio Cardoso está sendo retomado pela academia, através da leitura e da interpretação de parte de sua obra. O produto desses esforços ainda é em pequeno número, quando comparado a outros escritores brasileiros que ocupam o centro do cânone literário nacional. No entanto, esses estudos, dispersos em diferentes núcleos de pós-graduação do País, almejam constituir uma sólida e profícua fortuna crítica sobre o autor, assim como servir de apoio teórico-metodológico para futuros trabalhos acadêmicos. Dessas prerrogativas, o presente ensaio dissertativo encontra eco ao compreender a importância e a versatilidade do artista mineiro para as letras nacionais, considerado, para muitos, ícone do romance introspectivo das décadas de 1930-1940.

¹ Até o presente momento a citada Editora publicou as seguintes obras: *A luz no subsolo*; *Crônica da casa assassinada*; *O desconhecido* e *Mãos Vazias*; *Dias Perdidos*; *Inácio*, *O enfeitado* e *Baltazar*; *Maleita*; *Salgueiro*.

² As obras literárias de Lúcio Cardoso, necessárias para a elaboração desta pesquisa, foram obtidas nos acervos pertencentes às seguintes Universidades: FURG; UFRGS; PUCRS; ULBRA; UNISINOS; UFMG; USP, UFRJ; UNICAMP; UNESP.

Lúcio Cardoso estreara no universo ficcional brasileiro em 1934, na confluência das transformações histórico-sociais geradas pela Revolução de Trinta e, por isso, navegara nas duas correntes estéticas desenvolvidas durante o predomínio do *Romance de 30*. A primeira, de abordagem descritiva e documentária, explora o caráter social da trama e a segunda, com uma sondagem psicológica e moral, busca questionar a natureza humana e analisar os transtornos e os vícios morais da sociedade. No caminho da representação psicológica e introspectiva, a estilística cardosiana alcança o ápice quando da publicação, em março de 1959, do romance *Crônica da casa assassinada*, narrativa considerada, posteriormente, como a representação da maturidade do autor. Essa definição provém do fato de que a obra é o equacionamento mais criativo das fases descritiva e ontológica verificadas nas diferentes manifestações literárias produzidas dentro do universo artístico legado pelo romancista.

Os manuais e os glossários de história literária consideram Lúcio Cardoso um escritor polêmico e contestador ao participar de contendas pessoais e de calorosos debates teóricos e de estilo, mas capaz de criar um mundo ficcional aterrador e desolador, tanto do ponto de vista social quanto filosófico. Nos universos construídos pelo romancista mineiro, as personagens são forçadas a interrogar e refletir sobre os fenômenos mais sensíveis à curiosidade humana: a razão da vida, o sentido da morte e do morrer, a manifestação do pecado e o do mal, a existência de Deus e do Mal. Esses temas congregam em si cargas representativas e discursivas extremamente pertinentes para observar o comportamento dos indivíduos em momentos de crise emocional e afetiva, assim como sua atuação nos períodos de decadência moral e ruína financeira.

Ademais, é importante frisar que essas referências são encontradas na *Crônica* em diferentes circunstâncias, em momentos distintos da narrativa e em todo o tempo da trama. A falência da família Meneses intensifica o processo de desagregação do grupo, uma vez que as personagens não conseguem se adaptar à nova ordem social, o que se reflete na instabilidade das relações pessoais, individuais e familiares. Por isso, conforme explicitado anteriormente, a eleição dessa obra, em particular, para análise e estudo, deve-

se ao fato de a mesma questionar e entrar em contato com temas e fatos considerados, na sociedade ocidental, tabus à sensibilidade e à psique humana.

Esse romance, ao explorar temáticas em torno da solidão e do isolamento, do adultério, do incesto, da necrofilia, da morte e do morrer, estabelece como base de sustentação um ambiente em franco processo de esfacelamento moral e financeiro. As transgressões e os interditos são observados no texto através das relações afetivas, sexuais e familiares travadas entre as personagens.

O processo de empobrecimento da família Meneses é sentido por todos e transparece na deterioração da casa, no mato selvagem que cobre os jardins, na fonte de água desmantelada, nas paredes descascadas e esburacadas, no alicerce em desnível e no telhado em declive. No interior da residência, os móveis estão puídos, os utensílios desgastados, a iluminação é precária, o assoalho está gasto e as paredes com a pintura descamada e embolorada. As despesas exigidas para a manutenção de um solar senhorial não são condizentes com os poucos recursos ao alcance desses indivíduos, além do fato de que, em um plano geral, a corrosão e a ação do tempo se fazem presentes com toda força sobre a propriedade. A base de riqueza e o poder desse grupo se esgotaram no mesmo momento em que as relações de trabalho escravo extinguiram-se e a estrutura oligárquico-patriarcal ruiu. Os membros atuais dos Meneses não possuem prestígio, ânimo e nem lastro financeiro para reverter a precariedade em que se encontram. Por iniciativa — ou incompetência —, eles adentram cada vez mais no processo de empobrecimento. A influência e a força dos mesmos estão intrinsecamente ligadas à riqueza que detinham no passado, que agora, no presente, encontram-se exauridos.

Na *Crônica*, a morte segue o caminho de devastação trilhado pelo processo de decadência financeira e moral da família Meneses, recolhendo os sujeitos que teimam em continuar habitando uma casa, há muito condenada pelo tempo e pelas ações de seus moradores. Igualmente, para entender esses fenômenos, faz-se necessário averiguar, tanto a incidência das transgressões levadas a cabo pelas personagens da obra, como percorrer o itinerário da morte e do morrer palmado nessa obra ficcional. O falecimento da protagonista é análogo ao extermínio do grupo, ao mesmo tempo em que as mortes

apresentadas no romance possuem em si o estigma da interdição, cujas reminiscências trazidas pelos depoentes permitem a reconstrução da trama romanesca.

A partir dessa enunciação, o presente texto tem como objetivo a análise da obra *Crônica da casa assassinada* através de um estudo interpretativo e bibliográfico das atitudes do homem diante da morte, da presença dos mortos e do sentido do morrer apresentados no referido romance, cujo ambiente é marcado pela temática da decadência. Para tanto, far-se-á uso e manipulação de diferentes idéias e pensamentos oriundos da antropologia, da história, da literatura, da medicina social e da psicologia. Junto a esses objetos, considerados os cernes desta investigação, acopla-se de forma natural e extensiva a observância do posicionamento das personagens em relação à solidão, ao isolamento e às diferentes transgressões auferidas.

Tratar sobre o tema da morte é extremamente espinhoso em vista da natureza complexa que o próprio assunto demanda. Essa matéria exige que se percorra um caminho tortuoso que pode desembocar em algumas bifurcações, cujo trajeto origina novas possibilidades de interpretação. Assim, para alcançar os objetivos propostos, decidiu-se pela divisão do *corpus* da dissertação em duas partes, compostas por três e por dois capítulos, respectivamente.

A primeira seção — História e estruturação do romance — oferece um panorama geral da moldura histórica que regula e que exerce influência na elaboração das obras de Lúcio Cardoso. Nesse conjunto, demonstrar-se-á que o romance *Crônica da casa assassinada* comporta um conjunto de marcas estéticas, cujo tônus e urdidura o tornam um texto ficcional singular na literatura nacional e expressa a qualidade da produção artística cardosiana. Além disso, são focalizadas as transformações que geram o processo de ruína e empobrecimento da família Meneses, sobre o qual se desencadeia os fatores que provocam o esfacelamento e a morte dos membros do grupo.

Desse modo, no primeiro capítulo, intitulado “Lúcio Cardoso e a produção romanesca brasileira entre as décadas de 1930-1940: uma história”, são abordadas as circunstâncias histórico-sociais em torno do movimento estético gerado a partir de 1930, comumente conhecido como *Romance de 30*. São feitos,

ainda, nesse capítulo, comentários acerca da inserção do romancista na vertente introspectiva desse movimento literário e o ofício laboral do escritor.

No segundo capítulo, denominado “As linhas arquitetônicas do romance cardosiano”, é analisada a receptividade crítica em torno da publicação da *Crônica*, cujas opiniões divergentes tornaram efervescente o cenário editorial e literário da época. São apresentadas, as instâncias narrativas que compõem a diégese cardosiana, tais como a focalização múltipla, obtida através do depoimento de diferentes narradores e a aglutinação e encadeamento de distintos veículos de expressão (diários, trechos de cartas, confissões, narrativas e livros de memórias). A estrutura narrativa, organizada através de fragmentos textuais, denota o ambiente em ruína explorado pelo romance, cuja globalidade é obtida em parte, sempre buscada e nunca alcançada. Essa aparente desorganização e desestruturação da composição reforçam o cenário de decadência e de empobrecimento das personagens.

No terceiro capítulo, nomeado “Decadência e solidão: a derrocada de uma ordem”, constatar-se-á que os efeitos gerados pela pobreza são indicadores diretos para que as personagens desenvolvam sentimentos de enclausuramento, de abandono e de solidão.

Do diagnóstico geral averiguado na primeira divisão deste trabalho, parte-se para a segunda seção — Transgressão e Morte — na qual são interpretados os diferentes comportamentos desviantes impetrados pelas personagens, procedimentos individuais e coletivos, que por sua vez, deságuam na morte e extinção dos moradores da Chácara. Desse modo, o quarto capítulo, “Pecado e culpa: interditos e transgressões na Chácara dos Meneses”, foca a ocorrência de atitudes e de práticas transgressoras, as quais culminam na observância do pecado e da culpa entre os moradores do solar, cujas emoções exasperadas se materializam no adultério, no incesto e na necrofilia.

No quinto e último capítulo, designado “A morte, os mortos e o morrer: reverberações e reminiscências de uma casa assassinada”, são analisadas as manifestações ligadas à morte, aos mortos e ao morrer na *Crônica*, cujas imagens e circunstâncias são reveladas no decurso das lembranças trazidos pelos depoentes. A atenção desse capítulo concentra-se nos pormenores que

envolvem o suicídio do jardineiro Alberto, na morte natural de Ana e do pai da protagonista, mas principalmente no *modus mori* da personagem Nina, descrevendo-se o início e a fase terminal da sua doença, assim como os fatos em torno de seu falecimento e de seu velório.

Para alcançar a estrutura do presente *corpus* de análise fora necessário percorrer um longo caminho na busca de fontes que substanciassem o arcabouço teórico-metodológico planejado. Conforme aludido, os estudos voltados ao conjunto da obra de Lúcio Cardoso são de difícil acesso, pois estão dispersos em diversos programas de pós-graduação do País e somente alguns desses trabalhos foram publicados, mas sofrendo de distribuição deficitária e uma tiragem reduzida. Além disso, poucos títulos conseguem uma reedição, o que torna o acesso aos mesmos, ainda mais dificultoso. Para suprir esses déficits, o pesquisador obriga-se a garimpar e percorrer caminhos tortuosos e se valer de diferentes estratégias para a obtenção dos exemplares indispensáveis à realização de um estudo, tendo, como enfoque, a produção cardosiana.

Cabe destacar, ainda, que para a elaboração do presente texto dissertativo, faz-se uso da edição comemorativa aos quarenta anos de publicação da *Crônica da casa assassinada*, lançada pela Civilização Brasileira (5ª ed., 2004). O prefácio, que abre a obra, intitulado “Uma gigantesca espiral colorida”, ficara na responsabilidade de André Sefrin. Essa publicação, conta ainda, nas páginas finais do livro, com uma pequena cronologia da vida do autor, uma relação dos principais títulos de Lúcio Cardoso e a nominata das reedições que a narrativa obteve desde seu lançamento em 1959.

I Parte

HISTÓRIA E ESTRUTURAÇÃO DO ROMANCE

1 LÚCIO CARDOSO E A PRODUÇÃO ROMANESCA BRASILEIRA ENTRE AS DÉCADAS DE 1930-1940: UMA HISTÓRIA

[...] tendo afirmado que acredito no romance, quero acrescentar apenas naquele que é feito com sangue, e não com o cérebro unicamente, ou o caderninho de notas, no que foi criado com as vísceras, os ossos, o corpo inteiro, o desespero e a alma doente do seu autor, do que foi feito como se escarra sangue, contra a vontade e como quem lança à face dos homens uma blasfêmia.
[CCA: edição crítica, p. 763]

Na primeira metade do século XX, a história da humanidade é assolada por crises econômicas, golpes políticos e militares, pela eclosão de guerras e por conflitos sociais, como também pela elaboração de projetos genocidas. Esses acontecimentos são determinantes para os novos rumos tomados pela cultura, pelo comportamento e pelo pensamento ocidental. No Brasil, de economia e infra-estrutura atrelados aos interesses dos grandes conglomerados financeiros europeus e norte-americanos, os diferentes grupos sociais e as ideologias políticas e artísticas não ficam indiferentes aos efeitos das transformações verificadas no âmbito mundial. O cenário brasileiro presencia, nesse mesmo espaço de tempo, a formação de movimentos de vanguarda e subversões de diferentes ordens, cujo objetivo é promover a mudança do *status quo* vigente. Concomitante a esse cenário, a literatura nacional não fica imune aos ventos soprados, principalmente a partir da década de 1930, que passam a incidir diretamente no desenvolvimento de novas concepções estéticas.

Essa conjuntura é, ainda, marcada pelo aparecimento de um vasto número de escritores, cujos romances são publicados num espaço de tempo muito próximo um dos outros. Por essa razão, Alfredo Bosi, em seu livro **História concisa da literatura** (2003), caracteriza tal época como [...] *a era do romance brasileiro*.³ O grupo de autores e o conjunto das obras que vêm à tona, nesse período, dão origem ao movimento literário e estético de *Trinta*, denominado comumente de *Romance de 30* (também conhecido como *Romance*

³ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura**. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 388.

do Nordeste, Romance da terra ou *Geração de 30*). Nessa corrente, os sujeitos que a adotam, buscam uma linguagem e um estilo particular em que possam denunciar a pobreza do povo brasileiro e as mazelas do sistema político do país, naquele momento, de natureza corporativa.

Assim, os autores que escrevem e publicam seus romances ao longo de 1930-1940 são classificados ou enquadrados como pertencentes a esse movimento. Entretanto, a falta de homogeneidade, tanto no estilo como na temática, dos romancistas que surgem ao longo desse período, permite que escritores que apresentam características e ideologias díspares e antagônicas, tanto filosóficas quanto políticas ou religiosas, sejam alocados numa mesma classificação. Esses são, por exemplo, os casos de Jorge Amado, de José Lins do Rego e de Graciliano Ramos, percussores de uma literatura engajada e de temática sócio-regional, colocados no mesmo quadrante estético e literário de autores como Cornélio Pena, Octavio de Faria e Lúcio Cardoso, romancistas claramente de acepção estilística espiritual. A esse respeito, José Hildebrando Dacanal, em **O romance de 30** (1986), faz alusão ao seguinte fato:

Não importa que o conceito de *romance de 30* tenha sido e continue sendo usado de forma pouco rigorosa, que não se saiba exatamente seus limites ou, até, que não possa ser claramente delimitado. O importante é que ele identifica um fato claramente constatável na evolução da ficção brasileira: nunca antes em período de tempo tão curto tantos autores haviam escrito tantas obras tão próximas entre si. A partir desta evidência e tomando por base a década em que começaram a surgir tais autores e obras é que nasceu o conceito.⁴

A partir dessas observações, faz-se necessário identificar o equacionamento das diferentes manifestações da produção romanesca do país, entre os decênios de 1930-1940, para uma melhor compreensão dos aspectos considerados pertinentes na narrativa de Lúcio Cardoso.

Em consonância com essa prerrogativa, propõe-se percorrer um caminho esquemático, esboçando algumas transformações arregimentadas no campo político, econômico e social verificadas no Brasil entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Isso é necessário porque os temas abordados pelas obras publicadas a partir de 1930 estão, em maior ou menor grau,

⁴ DACANAL, José Hildebrando. **O romance de 30**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986, p. 10.

impregnados por um discurso ideológico que prega um outro olhar da história nacional através da exposição dos problemas sócio-político-econômicos, então causadores do atraso da sociedade brasileira, tanto por um viés sócio-regional quanto por um introspectivo.

1.1 *Romance de 30*: concepção e antecedentes históricos

A Proclamação da República, efetivada em 15 de novembro de 1889, provoca a reestruturação das forças políticas nacionais e permite aos sujeitos que dominam os pontos de comando, nos primeiros anos do período republicano, consolidar o novo regime. As forças que tomam para si as rédeas da nação são aquelas representadas, principalmente, pelos grupos oligárquicos⁵ ligados ao cultivo do café e, portanto, interessados nos dividendos provenientes da exportação desse produto. Por seu turno, as oligarquias estabelecem alianças internas e externas para que não sejam afastadas do poder, o que provoca uma estagnação nas orientações da economia. Nesse ínterim, os acertos políticos determinam o modo de produção e a orientação das transações financeiras, conforme as diretrizes adotadas por esses grupos.

O advento do regime republicano, tendo como sustentáculo a parceria entre as elites de São Paulo e de Minas Gerais, não provoca alterações substanciais na pirâmide social brasileira. A estrutura agrário-exportadora, além de estender e consolidar o poder das oligarquias rurais, não modifica a base da economia da nação, pois do território nacional continua a ser revertido matérias-primas e gêneros agrícolas para os países europeus e norte-americanos. Nessa modalidade comercial, os dividendos estão sujeitos às oscilações cambiais do mercado mundial, isto é, quando a procura do café no cenário internacional decai, os lucros com a venda do produto,

⁵ O termo “oligarquia” tem origem grega e significa governo de uma minoria privilegiada, detentora de altos recursos econômicos. A história brasileira entre a queda da Monarquia e a Revolução de Trinta é, comumente, conhecida como República Oligárquica, pois o poder político e econômico está concentrado nas mãos da elite das diferentes regiões brasileiras. O regime adotado em 1889 tem uma aparência liberal, embora na prática o comando fosse controlado por um reduzido grupo de políticos, cujos membros são oriundos das oligarquias dos estados.

proporcionalmente, diminui. A população nacional, pobre e analfabeta, por sua vez, continua expurgada dos setores de comando e sem acesso à riqueza nacional.

A República, que materializara um acalentado desejo das elites regionais, o da autonomia das províncias, abre espaço para a defesa dos interesses de cada região, o que se reflete na formação de partidos republicanos restritos a cada Estado. Há o destaque para o PRP (Partido Republicano Paulista), PRM (Partido Republicano Mineiro) e PRR (Partido Republicano Rio-grandense), que decidem os destinos da política nacional e compactuam na indicação dos candidatos ao cargo de Presidente da República.

A partir da década de 1920, como reflexo das oscilações e rupturas verificadas ao fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), há o impulso no processo de industrialização do país, trazendo no seu enalço a modernização das estruturas nacionais. Além do processo industrial, essa década, ainda, é marcada por revoltas político-militares, engajadas no movimento tenentista,⁶ como reação às estruturas oligárquicas da República Velha. Dentre essas subversões, é possível citar, como exemplos, a Revolta do Forte de Copacabana, acontecida em 1922, a Revolta de 1924 e, dois anos após, a Coluna Prestes.

No que concerne ao campo das letras, percebe-se que entre o advento do regime republicano e o primeiro quartel do século XX, parte expressiva da produção artística das elites brasileiras oscila entre tendências diversas. Têm-se desde aqueles artistas voltados à reprodução dos “preceitos”, “tonalidades” e “contornos” oriundos da Europa aos que mostram certa preocupação com os menos afortunados. Nessa conjuntura, os que se voltam ao universo externo, afastam-se cada vez mais dos problemas reais com os quais a população convive e, assim, predomina a estética parnasiana e simbolista, as quais

⁶ O Tenentismo é o movimento político-social-militar no qual a pequena e a média burguesia brasileira manifestaram os seus propósitos reformistas, e assinalara a sua repulsa à organização oligárquica com que a República Velha construía o regime e o mantinha. As ações se organizam através do agrupamento de militares que buscam, de início pela força armada, ocupar espaço e poder no contexto político nacional, almejando dessa forma, mudar a estrutura do Estado. O Tenentismo é considerado um movimento liberal-democrata, que buscara apoio popular, com pretensões a ampliar a representatividade do Estado e defender os interesses imediatos das camadas médias urbanas. Entretanto, ao longo do tempo, manifestara tendências autoritárias, uma perspectiva elitista, assim como fora incapaz de organizar o povo.

expressam pouco ou nada em relação à realidade brasileira. Os simbolistas, neste momento, autodenominam-se *nefelibatas* (em alusão aos seres que vivem nas nuvens). Ao longo desse período, poucos literatos olham criticamente a realidade brasileira. Dentre as exceções, pode-se citar: Euclides da Cunha, Lima Barreto, Augusto dos Anjos e Monteiro Lobato. Com maior ou menor vigor eles denunciam, nas suas obras, certas agruras, dicotomias e contradições sociais e políticas vigentes na sociedade brasileira.

Com relação à contestação no campo cultural, o movimento artístico mais importante da década de 1920 é a Semana de Arte Moderna, que propunha nas artes e nas manifestações literárias a subversão das regras impostas pelos matizes “alienígenas”. Esse movimento artístico-cultural, ocorrido em São Paulo entre 11 e 18 de fevereiro de 1922, tem como intuito reagir contra os padrões estilísticos considerados arcaicos e vinculados a culturas estrangeiras, tanto européias como norte-americana. De forma geral, o Modernismo é uma tentativa de combater os ditames e as incongruências observados na cultura e na sociedade brasileira. O movimento representa um grito e se constitui em um deflagrador de movimentos pela libertação das letras nacionais dos vínculos e amarras que a prendem na influência além-mar. Em outras palavras, os artistas da Semana de 22 buscam desvincular a produção literária brasileira de condicionantes desvinculados da realidade e do cenário nacional.

Em consonância aos fatos verificados ao longo dos primeiros decênios do século XX, a atmosfera de oposição e de crítica criados pelos setores sociais ascendentes, em reação à continuidade da política tradicional e excludente, dirigida pelas forças oligárquicas, expande-se em 1929 com a crise econômica gerada pelo *crack* da Bolsa de Valores de New York. No rastro deixado por essa convulsão econômica, a década de 1930 traz novos ventos para a política e para a economia do país. Nesse período, o cenário brasileiro é marcado por profundas transformações, incidindo na formação de vários movimentos sociais e intelectuais, cujos fenômenos e manifestações propõem a transformação da realidade e dos ditames nacionais. Tais movimentos recebem apoio e incremento dos novos segmentos médio-urbanos da sociedade (pequenos e

médios comerciantes e industriais, profissionais liberais, funcionários públicos, o operariado em formação, os sindicalistas etc.).

Esse contingente social, extremamente heterogêneo, mas com voz ressoante, dá início ao processo que os associam às novas estruturas econômicas e aos planos de acesso ao comando da nação. Há, ainda, nesse bojo, a intensificação da ruína econômica dos tradicionais grupos oligárquicos nas mais diferentes regiões do Brasil (cafeicultores, donos de engenhos de açúcar, produtores de cacau, criadores de gado, entre outros), os quais haviam mantido seus privilégios graças ao respaldo dos pactos políticos arquitetados nos círculos federais.

A crise financeira e estrutural, que afeta diretamente os produtores de café, mostra a debilidade da economia brasileira e sua dependência em relação à exportação de um produto primário. As forças oligárquicas que revezam o comando nacional rompem, visto que as lideranças de São Paulo e de Minas Gerais não se entendem na indicação do candidato presidencial à sucessão do Presidente Washington Luís (1926-1930). O rompimento da *política do café com leite* agita o País, proporcionando que os opositores aos grupos tradicionais consigam aproveitar o ambiente favorável para conquistar espaço político e formar alianças. As elites dissidentes e de oposição se organizam em torno da Aliança Liberal, disponibilizando, como candidatos ao cargo de Presidente e Vice-presidente, o gaúcho Getúlio Vargas e o paraibano João Pessoa, respectivamente, contando, inclusive, com o apoio das classes burguesas em ascensão.

Em 24 de outubro de 1930, após uma contenda entre as forças legalistas e oposicionistas, o Presidente Washington Luís é deposto, assumindo em seu lugar Getúlio Vargas, chefe político da Revolução de Trinta e novo governante. Era o fim da República Velha e o prenúncio da Era de Vargas no poder (1930-1945). Os grupos participantes do movimento revolucionário — as oligarquias alijadas do poder político em decorrência do acordo da *política do café com leite*, tendo o apoio dos grupos ligados às incipientes indústrias surgidas no país — acreditam que a estrutura fundiária e agrário-exportadora mantida pelas oligarquias tradicionais não mais corresponde às necessidades

econômicas do Brasil. Concomitante a esse processo, os clamores dos diversos grupos sociais brasileiros intensificam a necessidade de mudança do *status quo*, tanto no que tange à conjuntura interna do País, como também à sua participação no capitalismo internacional.

A Revolução de Trinta marca o desmoronamento dos antigos arranjos políticos (coligação paulista e mineira principalmente), e supera, em parte, os vícios econômicos e sociais da República Velha, isto é, suas contradições e imobilidades, através do redirecionamento das forças produtivas nacionais. Ao mesmo tempo, acirra a luta de classes e amplia os mecanismos exploratórios sobre os menos favorecidos. Nas palavras de Boris Fausto, em **A revolução de 30** (1986), o novo Estado que se estabelece não apenas não deixa de ficar imune aos interesses das classes operárias, como também estabelece um pacto com as mesmas:

[...] A política de marginalização pura e simples, realizada pelas velhas classes dominantes, não tinha mais condições de se sustentar. Se na plataforma da Aliança Liberal já se encontravam os traços de um maior interesse pelo chamado problema social, as agitações operárias dos primeiros anos da década de trinta acabaram por “sensibilizar” o governo em definitivo.⁷ [sic]

Nos anos subseqüentes à Revolução de Trinta, mesmo diante do discurso modernizante e populista adotado pelo novo governante, a desigualdade social, a discriminação sexual e racial, o estado sanitário precário, a insalubridade fabril, o trabalho compulsório e estafante e a baixa remuneração se mantêm. O Estado que emerge pós-Revolução procura desorganizar a classe operária, assim como reprimir duramente as vanguardas e as organizações partidárias. Nas áreas rurais do Norte e do Nordeste do País são intensificadas as relações paternalistas e de subemprego, dependentes do jogo político dos chefes locais, enquanto que, nos centros urbanos do Sul e do Sudeste, as organizações classistas e sindicais procuram promover e obter junto aos grupos patronais e governamentais os aportes necessários para as suas reivindicações. Assim, através de mecanismos burocráticos e políticos, as organizações operárias vêm seus interesses prejudicados ou manipulados pelo poder patronal, conforme

⁷ FAUSTO, Boris. **A revolução de 30**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 107-108.

assinala Alfredo Bosi (2003), ao descrever as tensões experimentadas pela intelectualidade brasileira da época:

[...] o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a “aristocracia” do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 29, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos, deixando para trás como casos psicológicos os desfrutadores literários da crise. Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive.⁸ [sic]

Diante dessa entropia, marcada por desenganos e por falsas esperanças geradas pelo governo de Vargas, os escritores dos anos que se seguem à Revolução de Trinta fazem uso das artes, em geral, como instrumento e meio para denunciar as relações arcaicas e exploratórias, presentes àquele momento no território nacional. Os fenômenos e as circunstâncias verificadas tendem à “coisificação” do ser humano nos núcleos urbanos e fabris e à “bestialização” dos miseráveis nas zonas rurais. A nova orientação política adotada a partir de 1930 não modifica a situação das famílias de trabalhadores do campo, que representam, nesse período, mais de dois terços da população nacional. As grandes propriedades continuam imperando tanto no litoral quanto no interior do País. A garantia das necessidades mínimas de sobrevivência, tais como, remuneração condizente ao trabalho efetuado, alimentação adequada, acesso à saúde e à moradia dignas, estão longe de serem atendidas, o que origina insegurança e insatisfação. Como consequência desse quadro, gera-se, no cenário nacional, conforme evidencia o pensamento de Boris Fausto (1986), um embate de interesses:

Na descontinuidade de outubro-1930, o Brasil começa a trilhar enfim o caminho da maioria política. Paradoxalmente, na mesma época em que tanto se insistia nos caminhos originais autenticamente brasileiros, para a solução dos problemas nacionais, iniciava-se o processo de efetiva constituição das classes dominadas, abriam-se os caminhos nem sempre lineares da polarização de classes e as grandes correntes ideológicas que dividem o mundo contemporâneo penetram no país.⁹

⁸ BOSI. Op. cit., 2003, p. 384.

⁹ FAUSTO. Op. cit., 1986, p. 113.

A literatura brasileira, produzida pós-Revolução de Trinta, é marcada por um processo nacionalista, isto é, o primeiro lugar nos debates é dado aos problemas nacionais: a baixa remuneração dos operários, a falta de moradia nos grandes centros urbanos, os altos índices de analfabetismo, o sistema de saúde deficitário e o esfacelamento das tradicionais famílias rurais. Nesse cenário, os escritores procuram, em seus textos, revelar e expor as limitações da dependência da economia brasileira diante dos centros capitalistas, encabeçados pelos países autodenominados desenvolvidos.¹⁰ Assim, tal panorama não só estabelece os nexos entre a literatura e o campo social, conforme vê Hildegard Herbold, na sua dissertação de Mestrado **O sagrado e o profano na literatura intimista dos anos 1930/40 no Brasil** (1993), como também é elucidativo para o viés artístico que se define no momento:

Aí delinea-se um claro paralelo entre a literatura e a situação política. Em ambos, a face oficial combate a fragmentação, as diferenças e a dependência externa, e procura assinalar a unidade nacional e um estilo próprio. As dissidências — que existem indubitavelmente — são combatidas ou minimizadas. Enquanto isso, as versões “puras” — política e literárias — aproximam-se da imparcialidade e da univocidade científicas, na forma de relatos sociológicos. Ou seja, ambos possuem referências externas muito amplas que os justificam e legitimam.¹¹

Nesse universo efervescente, os autores desenvolvem narrativas cujas histórias e tramas ocorrem nas zonas do interior do País, regiões que estão ligadas à produção de artigos tropicais voltados ao comércio internacional. Ademais, o aspecto mais visível explorado pelos romancistas é, conforme define Antonio Candido, na obra **Literatura e sociedade** (2000a), é [...] a

¹⁰ Ao longo da década de 1930-1940, os temas regionais são desenvolvidos por vários escritores que alcançam repercussão e reconhecimento quase imediato, e seus nomes são solidificados nos decênios subseqüentes pelo cânone literário brasileiro. O cinturão desse *corpus* se constitui por diversos nomes, tais como, José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Amando Fontes e Graciliano Ramos, entre outros. Para Cássia dos Santos, no artigo **Romance (a) político e crítica literária nos anos 30 e 40** (1998, p. 109), reside nesses determinantes, ou seja, o de voltar-se às contradições sociais e econômicas e nos autores advindos do Nordeste brasileiro, as origens do viés regionalista: *Com eles, nascia o que se convencionou chamar de “romance do Nordeste” e que dominaria boa parte da ficção brasileira do período. Romances regionalistas, como se depreende do rótulo e do que sobre eles foi dito, não tardaram a despertar a atenção e a provocar reações em setores do meio literário que detectavam neles um caráter social exagerado.*

¹¹ HERBOLD, Hildegard. **O sagrado e o profano na literatura intimista dos anos 1930/40 no Brasil**: o exemplo de Lúcio Cardoso e Cornélio Pena. São Paulo, 1993. Dissertação [Mestrado em História Social] - Universidade de São Paulo, p. 24.

*preponderância do problema sobre o personagem, característica que lhe imputa diametralmente [...] sua força e sua fraqueza.*¹² Assim, as obras ficcionais construídas a partir desse viés e publicadas no interregno da década de 1930 dão início ao que a crítica literária especializada costuma intitular como *Romance de 30*, movimento literário que visa manusear e desenvolver um manancial ficcional de expressão objetiva e pragmática, ou seja, de viés neo-realista. A alcunha neo-realista deve-se ao caráter verossímil buscado e expresso ao longo das narrativas, semelhante à tradição europeia realista/naturalista de ficção nos séculos XVIII e XIX e da brasileira no século XIX. De acordo com isso, José Hildebrando Dacanal (1986) afirma: [...] *Não há quebra de leis físicas e biológicas, não há a intervenção de forças divinas ou diabólicas. Enfim, é um mundo laicizado.*¹³

Os escritores são imputados como neo-realistas porque têm como característica a procura da verossimilhança nos romances construídos, o respeito de uma ordem cronológica, uma certa análise psicológica, a tipificação dos seres sociais, a noção precisa de tempo e espaço e a correspondência entre linguagem e realidade, como também o uso de técnicas fixas de narrar. Conforme destaca Alfredo Bosi (2003), há, também, a superação da visão ingênua e mimética que impregna o mundo das letras no século XIX, quando os romancistas buscam uma depuração quase científica e impessoal da linguagem utilizada no texto construído. Assim, os escritores dessa “nova geração” almejam elaborar narrativas que exploram o viés da marginalização do indivíduo, denunciando as relações sociais espoliativas praticadas tanto no meio rural quanto no urbano, por meio de um discurso crítico e direto.

Além da paisagem local, como tecido temático, os autores fazem uso de uma linguagem narrativa ligada à tradição do romance europeu real-naturalismo, porém filtrado por uma linguagem simples, próxima do coloquial. Ao lado dessa composição, o *Romance de 30*, caracteriza-se, também, por uma narrativa linear, cujos eventos e lugares descritos obedecem a uma cronologia

¹² CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000a, p. 123-124.

¹³ DACANAL. Op. cit., 1986, p. 13.

estabelecida ao longo da narração. Tal fórmula permite, ainda, a identificação dos marcos temporais e históricos, perpassando as convergências caracterizadoras dos planos econômicos e sociais. Nessa instância, a produção romanesca de 1930 congrega, conforme acredita José Hildebrando Dacanal (1986), [...] *uma perspectiva crítica — às vezes até panfletária — em relação às características políticas, sociais e econômicas das estruturas históricas apresentadas*.¹⁴

É importante salientar que os principais temas abordados nos romances são: o êxodo e a decadência da aristocracia rural, a formação e a luta das classes proletárias, a penúria e a fome nos grandes centros urbanos e a marginalização dos trabalhadores na cidade, cujo franco processo de desenvolvimento industrial e econômico impunha uma nova aparência à urbe. Por isso, o elemento de destaque e de originalidade proposto nesse momento é a eleição do “pobre” como protagonista ou promotor das narrativas.¹⁵

As manifestações literárias, oriundas do *Romance de 30*, originam, por sua vez, duas ondas de criação que marcam as décadas de 1930-1940: o romance social-regionalista e o romance introspectivo. A primeira vertente é a que desenvolve obras em que a temática narrativa descreve e denuncia as mazelas e os paradoxos da sociedade brasileira e, por isso, também são chamadas de romances da seca, romances proletários e romances de esquerda. Nesses textos, os escritores mostram a exploração das classes privilegiadas sobre a população miserável do país. Dessa cepa florescem os “modernos ciclos” da ficção brasileira: da seca, do cangaço, do cacau, da cana-de-açúcar, do café, do sertão e do pampa.

Os romancistas que adotam essa vertente literária são acusados de desenvolver uma literatura documentarista, panfletária e “proletária”. Essa terminologia é utilizada pois as tramas dos romances se concentram na

¹⁴ Id., *ibid.*, p. 15.

¹⁵ De acordo com a investigação desenvolvida por Cássia dos Santos para a elaboração da tese **Uma paisagem apocalíptica e sem remissão** (2005, p. 15), essa idéia é apontada por Luís Gonçalves Bueno de Camargo, expressa na tese de Doutorado **Uma história do romance brasileiro de 30** (Unicamp, 2001). De acordo com o estudo desse pesquisador, o primeiro teórico a identificar essa peculiaridade do *Romance de 30* fora o romancista Mario de Andrade em 1940.

descrição das paisagens inóspitas e insalubres, nas quais os miseráveis e os trabalhadores são obrigados a habitar, e na apresentação dos mecanismos de exploração e de humilhação adotados pelas classes privilegiadas, que submetem os operários com o intuito de preservarem seus privilégios.

Já a segunda corrente se caracteriza pela análise e exploração dos fatores subjetivos, introspectivos, costumistas e intimistas, e afloram obras alcunhadas de romance de idéias, romance de análise e romance psicológico. Em outras palavras, esse viés das letras nacionais se incumbe de sondar a alma humana sob um prisma espiritual-católico.

Essa vertente da literatura brasileira está intimamente ligada ao movimento de renovação da religião e da moral no País, haja vista que os preceitos religiosos, de confissão católica, são renovados no Brasil em consonância com as transformações verificadas na Europa, notadamente na França sob influência de Jacques Maritain, cujas idéias se contrapunham ao naturalismo e ao positivismo.

No Brasil, as idéias do movimento conhecido como “Reação Espiritualista”¹⁶ são propagadas através do Centro Dom Vital e da revista *A Ordem*, órgãos fundados por Jackson de Figueiredo em 1922, na cidade do Rio de Janeiro. Segundo Hildegard Herbold (1993), os defensores desse movimento exigem principalmente uma reforma moral da sociedade brasileira, pois acreditam que a mesma encontra-se num estado de total lassidão e imoralidade, o que impede a nação de formar uma sociedade equilibrada e mais humana. Para esse movimento, o recurso encontrado para solucionar os problemas brasileiros está na criação de uma moral coletiva, capaz de combater as tendências naturais do homem para o mal, e, para isso, é necessário resgatar a importância da Religião Católica para o país.

Para os escritores que adotam a vertente literária psicológica, introspectiva e espiritual, o ponto fulcral das narrativas reside na tentativa de sondar a alma do homem, buscando entender seus mistérios e contradições. Se

¹⁶ A herança e a educação católica trazida da infância impunham sobre Lúcio Cardoso uma “simpatia” por essa corrente. Porém, isso não significa adoção irrestrita e dogmática aos preceitos religiosos e seculares da Igreja Católica, mas uma recomposição individual não sistemática e não dogmática do pensamento em relação aos preceitos religiosos. Daí provém, o “anticatolicismo” cardosiano.

anteriormente foram citados alguns nomes de escritores como inauguradores da corrente social-regional do movimento estético de *Trinta*, é necessário destacar que Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Octavio de Farias e Adonias Filho são considerados os principais representantes dessa corrente das letras brasileiras. No que tange, especificamente, ao primeiro nome, construtor de obras na linha da sondagem do espírito humano através de situações limites e paradoxais, far-se-á mais adiante uma exposição particular do mesmo e sua relação com essa vertente.

Dessa forma, para os romancistas que adotam o viés da introspecção, a hipocrisia e as mediocridades humanas são reveladas e expostas ao público-leitor através de temáticas que exploram as vilanias e os sentimentos contraditórios e viscerais do homem hodierno. As histórias giram em torno das mais comuns e bucólicas situações do cotidiano, entremeadas, em alguns momentos, por cenas familiares e/ou íntimas de alta carga dramática. Para os escritores desse grupo, a renovação da sociedade é obtida através da mudança dos sentimentos e dos valores individuais, principalmente de ordem moral.

O número de títulos produzidos por esse veio literário é reduzido, quando comparado com os vários romances ditos de cunho social-regional ou “proletário” publicados no mesmo período de tempo, porque o contingente de autores que abraçam essa vertente é menor. Todavia, esses fatores não diminuem a importância e a singularidade das obras construídas sob o viés introspectivo. Segundo palavras de Afrânio Coutinho (2004), esse grupo apresenta as seguintes origens e traços característicos:

Herdeira do Simbolismo e Impressionismo, ligado também ao Neo-espiritualismo e à reação estética, desenvolve-se no sentido da indagação interior, acerca de problemas da alma, do destino, da consciência, da conduta, em que a personalidade humana é colocada em face de si mesma ou analisada nas suas reações aos outros homens. São problemas psicológicos, religiosos, morais, metafísicos, ao lado de problemas de convivência, que a preocupam. A ênfase é colocada na vida urbana, aliando-se a introspecção e a análise de costumes. [...] buscando, além da realidade tangível, as essências e os valores supremos da vida espiritual, em tom de tragédia clássica [...].¹⁷

¹⁷ COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**: era modernista. 7. ed. São Paulo: Global, 2004, v. 5, p. 276-277.

A vertente introspectiva do romance brasileiro, acima evidenciada, constitui-se, enquanto estado de espírito combatente, numa dimensão estética contestatória, vinculada, em certa medida, ao aspecto psicanalítico contaminado pelas angústias do catolicismo, já que os romancistas exploram nas suas narrativas o conflito entre o mundo físico e material *versus* a redenção e a graça divina. Tais constatações são, para Alfredo Bosi (2003, p. 390), o retorno da consciência religiosa às suas fontes pré e antiburguesas, por meio do desenvolvimento de temas relacionados ao sentido da morte, do sexo, do pecado, em suma, das transgressões humanas praticadas no dia-a-dia.

Assim, a literatura explora os dramas de seres que se rebelam contra um destino que não compreendem. As personagens, ao invés de buscarem a solução dos problemas, conforme vê Herbold (1993), [...] *mergulham cada vez mais no particular, nas sombras de sua individualidade solitária*.¹⁸ Desse modo, as temáticas do romance introspectivo se voltam para a indagação dos problemas da alma e da conduta do homem diante das incertezas da existência humana. Por isso, os escritores colocam as personagens em situações extremas e paradoxais, nas quais as questões ontológicas são colocadas, muitas vezes, ao lado de problemas gerados na convivência entre indivíduos. Os holofotes da vertente introspectiva do romance brasileiro são direcionados na análise dos descompassos da conduta humana. Os romancistas procuraram criar tramas nas quais podem questionar a dubiedade da consciência, assim como realizar meditações sobre o destino do homem e indagar os seus atos e as suas motivações individuais.

No balanço do movimento literário de *Trinta*, constata-se que as diferentes linhas de pensamento e de concepções artísticas no cenário cultural brasileiro desse período são determinantes para a renovação do papel do escritor na sociedade, da compreensão do sentido e dos objetivos da literatura, como também da crítica aos ditames e às posturas governamentais em relação aos problemas do País. A divergência de estilo e de tema denotado na adoção estética entre os escritores é uma face marcante desse momento, cujo fio

¹⁸ HERBOLD. Op. cit., 1993, p. 85.

condutor pode ser distinguido na trajetória de Lúcio Cardoso, um escritor que navegara nas duas correntes estilísticas do *Romance de 30*.

1.2 Lúcio Cardoso e o *romance introspectivo*

É na confluência dessa moldura histórica, mais especificamente em 1934, que o escritor mineiro Lúcio Cardoso¹⁹ estréia no mundo das letras brasileiras e marca o início de sua produção. Seu trabalho, cujos traços característicos assinalam as duas correntes estéticas gestadas durante o predomínio do *Romance de 30*, apresenta tanto um caráter social e uma abordagem descritiva e documentária, quanto evidencia uma sondagem psicológica e moral através de distintas modalidades (memorialismo, intimismo e auto-análise). Todavia, antes de se aventurar e adotar a corrente introspectiva do romance brasileiro, Lúcio Cardoso inicia na literatura nacional com obras ligadas à vertente regionalista.

Sua carreira desponta em 1934 com a publicação de *Maleita*, quando o escritor contava com vinte e dois anos de idade. Aproveitando a receptividade positiva encontrada pela obra primeira diante dos leitores especializados, Lúcio Cardoso publica, em 1935, o romance *Salgueiro*, uma narrativa com a

¹⁹ Joaquim LÚCIO CARDOSO Filho, nasceu na cidade mineira de Curvelo em 14 de agosto de 1912, filho de Joaquim Lúcio Cardoso e D. Maria Venceslina Cardoso. Aos 22 anos estréia na literatura nacional com a publicação do romance *Maleita* (1934), dando início a uma frutífera carreira literária. Produziu romance, novela, poesia, literatura infantil, desenvolvendo, inclusive, trabalhos no teatro e no cinema, além do diário pessoal e de manifestação pictográfica, por meio da pintura. Exerceu atividades na Companhia Equitativa de Seguros, na Companhia Metr pole, no jornal *A Noite* e no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), além de profícuo trabalho de tradutor de vários livros, tais como: *Ana Kar nina*, *A Princesa Branca*, *Confissões de Moll Flanders*, *Orgulho e Preconceito*, *O Livro de Job*, *Os segredos de Lady Roxana*, entre outros. Em 7 de dezembro de 1962   acometido de AVC hemorrágico, redundando numa hemiplegia do lado direito do seu corpo, impedindo-o permanentemente de escrever e falar. É recomendada, como procedimento terapêutico auxiliar para o seu restabelecimento, a pintura, na qual Lúcio Cardoso d  início a uma nova fase artística para extravasar sua criatividade e como uma forma de diálogo. Em 1965 exp  suas pinturas na Galeria Goldi (RJ), em 1966 no Automóvel Clube de Belo Horizonte (MG) e na Galeria Atrium em São Paulo (SP). Nesse mesmo ano,   agraciado pela Academia Brasileira de Letras com o Pr mio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra. No início de 1968 exp  na Galeria D cor no Rio de Janeiro (RJ). No final deste mesmo ano, aos 24 de setembro, falece acometido por outro grave derrame cerebral, sendo enterrado no Cemitério de São João Batista na cidade do Rio de Janeiro (RJ).

mesma lavra temática, de cunho regional e tipificação social, promulgada pelo *Romance de 30*.

No ano seguinte, o romancista, opondo-se à corrente literária dominante, constrói o seu primeiro romance circundado sob uma atmosfera de caos e abandono, *A luz no subsolo* (1936). Nessa obra, por meio de um ambiente desordenado e desorientador, impõe às personagens a necessidade de questionar e refletir sobre os motes de seus íntimos e sobre os fenômenos humanos sensíveis à curiosidade e ao questionamento do homem: a razão da vida, o sentido da morte, a existência de Deus. Com relação a essa obra em particular, o crítico e estudioso Álvaro Lins, na coletânea de ensaios **Os mortos de sobrecasaca** (1963), é incisivo e categórico ao afirmar a importância assumida pelo referido romance, pois assinala os novos rumos tomados pelo escritor em sua consecução artística:

[...] não significa só um progresso, mas uma nova vista. E de tal maneira que qualquer estudo sobre o Sr. Lúcio Cardoso terá que dividi-lo em duas fases distintas: antes e depois de *A luz no subsolo*.

Antes: um romancista ligado a processos contrários ao seu temperamento; um autor indeciso e vacilante, ouvindo mais suas formas de expressão, mantendo-se na superfície dos acontecimentos, das idéias, das paixões. Depois: um romancista de análise e de introspecção; um autor que se afirma com tendências dominantes do seu meio, procurando exprimir-se com um máximo de sinceridade e de harmonia consigo mesmo; um escritor que nenhum preconceito e nenhum escrúpulo perturbam no seu propósito de revelar, em profundidade, as forças íntimas e mais desconhecidas que movimentam os homens, os seus sentimentos, os seus atos.²⁰

A partir desse romance, Lúcio Cardoso abandona a literatura “engajada”, por não se identificar com as alternativas ideológicas em voga, que defendem um contato direto com a realidade brasileira, e que valorizam o meio físico em detrimento do aspecto psicológico da trama. A nova escolha vai ao encontro de sua natureza espiritual e valores morais, mas se choca com a estética romanesca dominante.²¹

²⁰ LINS, Álvaro. No subsolo da natureza humana. **Os mortos de sobrecasaca**: obras, autores e problemas da literatura brasileira. Ensaios e Estudos: 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 109.

²¹ O romancista pretendia lançar duas séries: **O mundo sem Deus** (composto por *Inácio*, *O enfeitado* e *Baltazar*, essa última incompleta) e **A luta contra a morte** (iniciado com *A luz no subsolo*). Entretanto os títulos posteriores, como *Apocalipse* e *Adolescência*, nunca saíram do esboço primitivo.

No final do decênio de 1930, o escritor traz, a público, outras produções: a novela *Mãos vazias* (1938) e o livro de contos infantis *História da lagoa grande* (1939). No entanto, é ao longo da década seguinte que produz o maior número de obras, mantendo a produção romanesca (*Dias perdidos* - 1943) e a novelesca (*O desconhecido* - 1940; *Inácio* - 1944; *A professora Hilda* - 1946; *O anfiteatro* - 1946), perpassando a manifestação poética (*Poesias* - 1941; *Novas poesias* - 1944) e a teatral (*O escravo* - 1945; *Coração delator* - 1946; *O filho pródigo* - 1947; *A corda de prata* - 1948).²²

O escritor também se aventura em outras linguagens, como a cinematográfica, roteirizando e dirigindo películas cinematográficas, respectivamente: *Almas adversas* (1948) e *A mulher ao longe* (1949).²³

Na década de 1950, há um refreio na produção do escritor. Nesse período, produz a peça teatral *Angélica* (1950), a novela *O enfeitado* (1954) e o romance *Crônica da casa assassinada* (1959). Em 1960 e 1970 são publicados, respectivamente, o *Diário I* (contendo registros realizados entre 14 de agosto de 1949 até 17 março de 1951) e o *Diário completo* (contendo as anotações do primeiro título mais os apontamentos íntimos do escritor desenvolvidos entre 12 de maio de 1952 a 17 de outubro de 1962).²⁴

Após a publicação da *Crônica*, o autor prepara a conclusão do romance *O viajante*, o que não acontece porque, em 7 de dezembro de 1962, Lúcio Cardoso é acometido por um AVC (acidente vascular cerebral). Como resultado desse derrame cerebral, de natureza hemorrágica, fica permanentemente incapacitado de escrever. Em consequência desse fato, o citado romance vem a

²² Peça escrita em parceria com Cecília Meireles e encenada no Teatro de Câmara (Rio de Janeiro). Ainda com a poeta, escreveu o texto dramático *O Jardim*.

²³ Esse filme, em particular, causara muitos aborrecimentos para Lúcio Cardoso. De acordo com os apontamentos registrados no *Diário I* (1960, p. 84), além de não concluir o projeto cinematográfico, o romancista enfrenta o descontentamento dos atores e três processos na Justiça do Trabalho.

²⁴ Tendo como objeto os apontamentos pessoais de Lúcio Cardoso (*Diário I* - 1960, e o *Diário completo* - 1970), o Professor Dr. Luiz Edmundo Bouças Coutinho elabora a dissertação **O depoimento da errância: a experiência da palavra entre o provisório e o permanente** (1978) e a tese **O desastre da imortalidade e a crônica do sujeito na poética do Diário** (1985), ambos realizados na UFRJ.

público somente em 1973, postumamente, graças ao empenho e organização de Octavio de Faria.

Segundo o pensamento de Mario Carelli, apresentado no livro **Corcel de fogo** (1988), as novelas construídas por Lúcio Cardoso servem como “laboratórios” de experimentação narrativa, pois o romancista mineiro explora possibilidades formais, temáticas e estilísticas que preparam, em maior ou menor grau, a multiplicação dos pontos de vistas maturados no romance publicado em 1959. Dessa forma, no caminho da representação psicológica e introspectiva, a narrativa cardosiana alcança o ápice quando da publicação do romance *Crônica da casa assassinada* (1959). Essa obra é reconhecida, posteriormente, pela crítica e por estudiosos como a representação da maturidade literária do autor, isto é, o equacionamento mais pungente da fase social-regional e introspectiva verificada nas diferentes manifestações literárias produzidas até então, dentro do universo artístico legado por Lúcio Cardoso. Nas palavras de Gilberto Martins, expressas no ensaio **Recordações da casa dos mortos** (1988), o escritor mineiro, na *Crônica*, alcança um elevado grau de universalização, pois [...] *esbanja maestria, saltando do individual e particular para desnudar complexos mecanismos de sociabilidade, havendo, inclusive, espaço pra o retrato histórico-social da derrocada de uma família tradicional num “fundo poeirento de província mineira”*.²⁵

Entretanto, a “epopéia” cardosiana tem sua gestação iniciada a partir do primeiro romance *Maleita*,²⁶ publicado pela Casa Editorial de propriedade do poeta Augusto Frederico Schmidt. A obra explora os fatos que envolvem a fundação e o desenvolvimento da cidade de Pirapora, no final do século XIX. Originalmente, esse núcleo urbano fora iniciado por Joaquim Lúcio Cardoso (pai do escritor), incumbido pela Companhia Cedro e Cachoeira de Fiação e Tecidos de erigir, no interior do Estado de Minas Gerais, uma instalação fabril.

²⁵ MARTINS, Gilberto Figueiredo. Recordações da casa dos mortos. **Cult**: Revista Brasileira de Literatura. Dossiê Lúcio Cardoso. São Paulo: Lemos, ano II, n. 14, set. 1988, p. 52.

²⁶ Doravante, a nomenclatura dessa obra será utilizada nas referências e nas citações por intermédio da sigla **MA**, colocada entre parênteses, precedido, logo em seguida, pelo número da página. Procedimento similar é utilizado também para outras obras do autor, citadas aqui, tais como *Salgueiro* (**SO**), *A luz no subsolo* (**LS**), *Crônica da casa assassinada* (**CCA**), com exceção da edição crítica de 1997, *Diário I* (**DI**) e *Diário completo* (**DC**).

A empresa mineira, procurando vencer a concorrência dos produtos estrangeiros, incentiva a organização do comércio, ao mesmo tempo em que apóia o crescimento do povoado. Desse evento real, Lúcio Cardoso ficcionaliza a trajetória e as vicissitudes humanas na formação e crescimento do lugarejo.²⁷

Conforme o estudioso Renard Perez, em **Escritores brasileiros contemporâneos** (1971), esse romance, ao confrontar forças elevadas, congrega um caráter épico:

[...] lances dramáticos, apresentando a luta do pioneiro contra a selvageria dos habitantes da região — seus hábitos primitivos, a inveja — isso acrescido do problema de uma zona doentia e insalubre, rondada pelos fantasmas da peste. Um romance que, malgrado a inexperiência e a juventude do autor, conseguia captar e transmitir a grandeza da história daquele homem que se obstinava, ferrenhamente, pela posse de seu sonho; e que acabava derrotado pela inveja e amargurado pela ingratidão.²⁸

O título do romance provém da incidência de malária (*febris malecita*), popularmente conhecida como maleita ou *mal de São Guido*, que acompanha os viajantes e persiste em acometer os moradores de Pirapora desde a chegada dos funcionários da Cia. de Tecidos. O protagonista da trama tem como meta [...] *fazer outra cidade, melhorar tudo, obrigar os vapores a parar no barranco* (MA, p. 36). Entretanto, a animosidade entre os recém-chegados à comunidade ribeirinha é acirrada quando a personagem central não aceita o convite de erguer a sua casa e as demais instalações da empresa junto à moradia do líder dos moradores — o crioulo João Randulfo (mandinga e curandeiro do lugar). A partir de então, as querelas e picuinhas tendem a aumentar, haja vista as constantes discussões, lutas e combates que os grupos antagonistas travam entre si.

Para o narrador, os habitantes são tidos como animais, feras selvagens e vis, de sangue frio que não se importam com a morte. O seu paradigma de sociedade e de civilização não o ajuda a entender o código do sertão. Os

²⁷ Essa história tem um cunho verídico, uma vez que o pai de Lúcio Cardoso, de fato, fora proprietário da cidade e dono de cerca de 8.000 cabeças de gado, dirigindo o depósito de tecido até 1901. Nesse ano é obrigado a entregar seus bens a Cia. de Tecidos em pagamento de uma dívida de \$100 contos de réis.

²⁸ PEREZ, Renard. **Escritores brasileiros contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, v. 2, p. 227.

assassinatos e as emboscadas são práticas constantes, sem que se saiba a identidade dos indivíduos que perpetram, segundo o mesmo, os atos mais bárbaros já vistos. O administrador, após obter para si a nomeação de subdelegado do distrito de Pirapora, antigo São Gonçalo, dá ensejo a reformas e mudanças no comportamento dos moradores, pois almeja melhorar e desenvolver a região; mas, para tanto, faz uso de medidas consideradas impopulares e autoritárias. Ele adota os castigos físicos como instrumento para impor a lei, a ordem e as boas condutas entre os moradores. De acordo com Mario Carelli (1988), no romance *Maleita* fica assinalada a disposição arrojada do protagonista e o seu fracasso:

O herói enfrenta uma série de obstáculos humanos e naturais para realizar sua missão, mas os motivos dramáticos da ação desembocam em uma derrota catastrófica. Esse fracasso representa as ambigüidades da luta da “civilização” contra a “barbárie”, pois [...] esse é o desafio dessa conquista. Todavia, para o jovem Lúcio, civilizar não é sinônimo de ter acesso às instituições modernas que garantem as liberdades fundamentais; seu herói não é um político do qual depende o destino da nação. Para ele, civilizar equivale a cristianizar a população.²⁹

É possível apontar, nesse romance, a idéia de cristianização e de evangelização destacada por Carelli (1988), quando o narrador alude à inexistência, entre os moradores, da noção de Deus e de pecado: *Cidade sem Deus, crescendo pela força do sangue de todo o sertão nortista, fora, até bem pouco tempo, a cidade do pecado, das mulheres nuas e danças lúbricas. Sodoma sertaneja, sem consciência de culpa* (MA, p. 216).

Nesse aparato, o romancista defende o paradigma dominante da época, que acredita que a falta de arrependimentos, a rudeza nos modos, os crimes sem solução, as leis tomadas no calor da luta são características detectadas nas regiões mais distantes dos centros urbanos do país e, portanto, inerentes à rudeza desses indivíduos. No aspecto formal, o autor constrói personagens de mínima profundidade psicológica, uma vez que as relações são descritas sem a preocupação com o ato reflexivo. As personagens atuam e agem de forma mecânica e automática, conforme as insurgências do momento. Em outras

²⁹ CARELLI, Mario. **Corcel de fogo**: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 151.

palavras: os instintos superam o racional: *Mais de animais do que de homens* (**MA**, p. 193).

Em relação a essa obra, Cássia dos Santos, em **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso** (2001), livro resultante da sua dissertação de Mestrado de título homônimo, acrescenta que a presença de elementos de ordem geográfica e seus condicionamentos fizeram com que a mesma fosse vinculada à vertente regionalista:

[...] logrou construir um enredo que lhe permitia incluir descrições dos hábitos e costumes das personagens, do seu linguajar e do ambiente em que viviam, como destaque para a influência do rio sobre suas vidas. Isto bastou para que a obra fosse filiada ao regionalismo, ainda que uma certa indiferença em relação à questão social a afastasse dos modelos seguidos.³⁰

As fissuras na forma, o estilo produzido e a linguagem adotada pelo autor não impedem que o romance receba elogios da crítica da época. Tristão de Athayde, Agripino Grieco, Octavio de Faria, Jaime de Barros, Andrade Muricy foram alguns dos leitores especializados que apreciam a publicação da obra. A crítica, de forma geral, considera essa narrativa como mais um fruto do movimento literário produzido no período pós-Revolução de Trinta.

O segundo romance do autor, *Salgueiro*, publicado em 1935 pela Editora José Olympio, narra as desventuras e as misérias dos habitantes do morro que dá título ao livro. Nessa obra, o escritor abandona o cenário rural e interiorano de Minas Gerais e volta seu olhar para o morro urbano carioca pobre e marginalizado. Nesse cenário, habitado na sua maioria por negros, mestiços e portugueses, vistos pela sociedade como malandros e malfeitores, o autor descreve o cotidiano da pobreza, da fome, da prostituição, da violência e da falta de perspectiva de futuro.

Nessa obra, tem-se um paralelo entre os indivíduos que transitam pelo enredo e natureza rude e bestial dos mesmos. Em *Salgueiro*, as pessoas são consideradas como animais, uma vez que se comportam, agem e raciocinam de forma instintiva e selvagem. Esse fenômeno pode ser observado com alguns exemplos naturalistas: *era como os mais obscuros animais domésticos* (**SO**, p.

³⁰ SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. São Paulo: Fapesp, Mercado de Letras, 2001, p. 26.

25); *curvando-se como um animal, mordeu-lhe o peito rijo* (**SO**, p. 69); *desprezavam-no como um animal do morro* (**SO**, p. 147); *farejou aquilo como um animal faminto que pressente o cheiro da carne* (**SO**, p. 165). Há, ainda, denúncias da ausência de condições básicas, pois os habitantes do morro são desprovidos de alimentação, de higiene, de moradia, de educação e de lazer, restando a essa comunidade, portanto, a sordidez e a perfídia nas relações travadas entre os seus integrantes. A promiscuidade e a lascívia também são acentuadas, pois as personagens só possuem o instinto como defesa, uma vez que não contam com nenhuma assistência de fora do morro: [...] *Todo o Salgueiro se move como um corpo de gigante, na noite larga que vai crescendo. Uma força desconhecida brota daqueles casebres acorados no escuro, daqueles barracos agressivos da estrada* (**SO**, p. 58). Os homens cobiçam e são cobiçados pelas mulheres alheias, sendo que a situação inversa também é verdadeira.

O enredo é centrado na história da família do operário mulato João Gabriel. Para desenvolver a trama, o romancista organiza a narrativa em três partes: *O avô*, *O pai* e *O filho*. Cada segmento capitular concentra seu foco de atenção nas agruras e misérias dos indivíduos que, respectivamente, dão nome às partes. Lúcio Cardoso, à moda literária dominante da época, expõe de forma documentária os problemas da sociedade brasileira abandonada pelos dignitários da nação, à mercê das doenças, do isolamento, da segregação racial, da miséria e etc. Para ratificar suas idéias, o autor constrói as personagens em tipos sociais bem definidos, tais como: o vendeiro, o cafetão, a prostituta, a lavadeira, o mendigo, o marginal, o mulato enobrecido etc.

A trama dessa obra está interligada pelas histórias de cada personagem, diferentemente do que ocorre no romance *Maleita* que se centra unicamente nas lembranças do narrador visionário. De acordo com Octavio de Faria, Lúcio Cardoso nesse romance introduz a condição humana [...] *à luz da problemática cristã*.³¹ Essa constatação é resultado da atitude de algumas personagens da trama diante da realidade em que vivem. Entretanto, é nos últimos episódios

³¹ Apud PEREZ. Op. cit., 1971, p. 232.

do enredo, em que a idéia de Deus é debatida e recorrente. A principal referência, no que tange a esse tema, fica a cargo da personagem Geraldo:

De súbito, cerra os olhos e abaixa a cabeça, vencido pela emoção que sobe o seu peito. Depois, prossegue lentamente a descida, ouvindo ainda o grito das mulheres que estendem roupas no caminho. O morro desaparece numa curva brusca. Marcha sem hesitação, ganhando a calçada larga, escutando ruídos de bondes e gritos de vendedores. Mas, de repente, ele se detém e sente a alma invadida pela alegria. Diante daquelas faces desconhecidas, daquelas janelas abertas e daqueles gritos diferentes, compreende que Deus havia descido para sempre ao seu coração (**SO**, p. 299).

Segundo Mario Carelli (1988), à parte raros momentos de exaltação, as personagens compreendem, numa perspectiva existencialista, que o inferno não é apenas o Morro do Salgueiro nem mesmo os outros indivíduos, mas que o inferno está neles.

Depois dessas duas produções romanescas no estilo social-regionalista, Lúcio Cardoso surpreende o meio literário nacional, em 1936, ao lançar o romance *A luz no subsolo*.³² Nessa obra, construída sob uma temática essencialmente introspectiva e psicológica, o autor faz o retrato de um ambiente conturbado, cujas personagens transitam de forma caótica num mundo também em desordem. Conforme define Perez (1971), com a publicação dessa obra, o escritor subverte a direção romanesca iniciada em 1934, angariando, em conseqüência disso, posições díspares entre a crítica da época. Assim como: [...] *marca mesmo inesperada reviravolta: é com o mundo introspectivo que se preocupa agora o romancista, através da sondagem da alma humana. O episódio, o descritivo da paisagem cedem lugar ao estudo do homem debatendo-se em seus conflitos íntimos*.³³ Já Nelson Werneck Sodré, no estudo denominado **Orientações do pensamento brasileiro** (1942), destaca que ao longo das páginas desse romance se evidencia alta carga dramática:

³² Conforme expresso na referência n. 24, a partir desse momento a nomenclatura dessa obra é utilizada nas citações por intermédio da sigla **LS**, colocada entre parênteses, precedido, logo em seguida, pelo número da página.

³³ PEREZ. Op. cit., 1971, p. 232.

[...] as paixões e os sentimentos mais desencontrados. Nela, porém, nada há de impassível e de frio. Não é a análise de quem vê de cima e conta, apenas. Mas de quem sofre e transmite a sua ânsia e transfunde um pouco da sua paixão na paixão que escreve. A intervenção do romancista, nesse livro, é tão intensa que dá uma feição estranha a todos os personagens e a todas as situações. A sua força dramática se aviva e se intensifica no auge. No romance, Lúcio Cardoso chega a uma plenitude de expressão, a uma superioridade única e consegue fazer um livro diferente, um livro impar, não só pelas suas qualidades, mas pela sua feição, pela fisionomia que apresenta, pela maneira como foi composta a obra.³⁴

Nessa narrativa, o autor explora os lances derradeiros da conturbada relação afetiva e amorosa do professor Pedro e sua esposa, Madalena, moradores da cidade de Curvelo (Minas Gerais). Pedro, ao influenciar negativamente os alunos, é destituído do cargo ocupado na escola, uma vez que um dos seus discentes tentara contra a vida do próprio pai. A partir de então, o protagonista se torna um homem recluso na própria casa, não sendo mais compreendido pela esposa.

Madalena, por sua vez, passa a questionar o comportamento dúbio e soturno de Pedro. Ela percebe que os [...] *pequenos inconvenientes que o marido encontrava para opor ao menor dos seus desejos emprestava ele um certo prazer, uma alegria furtiva, quase dissimulada (LS, p. 25)*. Assim, Pedro tem satisfação em manipular aqueles que considera submissos e incapazes, pois [...] *ele costuma aconselhar as pessoas fracas..., dominá-las [...]* (LS, p. 156), como o seu concunhado Bernardo, cuja [...] *figura mesquinha refletia a sua natureza (LS, p. 86)*.

Em determinada cena, Madalena conjectura o sentido das atitudes de Pedro. Ela não compreende as causas para o desgaste da relação com o marido, ao refletir sobre os motivos que dão origem a suas atitudes e a seu comportamento titubeante. A atual atmosfera de pesadelo, que vivencia diariamente com seu esposo, contrasta com os primeiros tempos da união amorosa:

Desde o momento em que a criatura amada desaparece, o difícil é penetrar na ausência que se forma, essa ausência que se faz, às vezes, na própria presença da pessoa amada e que envolve tudo numa atmosfera nublada de melancolia e sofrimento. Atmosfera nublada que vai aos poucos se apoderando dessas horas que dias antes tinham palpitado de uma vida tão intensa — hoje, poesia, sonho,

³⁴ SODRÉ, Nelson Werneck. **Orientações do pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Vecchi, 1942, p. 181-182.

tristeza, minutos espessos que se arrastam no vazio, sem que possamos jamais encontrar de novo a mesma sede insaciável... Horas sem luz, onde as nossas mãos tateiam na penumbra, no pobre esforço de deter ainda um pouco de calor e da alegria desaparecida — ah! como sabem crescer e se tornar pesados esses momentos, cheios de lembrança desses laços que se atam e se desatam no silêncio, como se confundissem, na memória atribulada, o gosto do passado com a sombra sem perfume do presente... (*LS*, p. 66).

Lúcio Cardoso explora a visão soturna da vida humana. Pedro, nos momentos de maior delírio, trava conversa com um ser invisível — o seu duplo (*um mendigo resignado*). Para ele, a essência humana esconde-se no subsolo, o qual é direcionado por uma luz rarefeita. A partir de então, questiona os lances sobre a vida, a morte e sobre a existência de Deus. O significado da luz no subsolo pode ser exemplificado no diálogo travado entre Bernardo e Madalena, no qual o cunhado faz a seguinte afirmação:

[...] Ele quer dizer que existe uma realidade de que não vive para nós senão de uma maneira incompleta... compreende o que estou dizendo? Assim como existem outras que não vivem absolutamente: permanecem dentro de uma existência de sombra, acusadas apenas como uma presença que recebe da nossa parte um reconhecimento insignificante e pueril... Assim estão sempre envolvidas em qualquer coisa longínqua, que sentimos sempre mas que não tomamos nunca... Estamos envolvidos pelas trevas mais densas — a realidade não é a realidade — premidos num subsolo, nós não a podemos ver senão de um modo arbitrário e confuso... (*LS*, p. 311).

Mais adiante, Bernardo completa esse pensamento, ao dizer o seguinte:

— Apenas existe realmente um mistério em tudo isto. Já disse que algumas vezes cheguei a acreditar nessa luz... pois bem: a pessoa que se evade desse subsolo, o que consegue romper esse mundo de trevas, é de qualquer modo uma criatura perdida... Houve um tempo em que eu cheguei a me esquecer de mim mesmo e passei a viver como se outra vida tivesse vindo habitar o meu corpo... quando olhava para as minhas mãos, eu as compreendia de um modo diferente... ou quando... (*LS*, p. 312).

A idéia de que os seres humanos são constituídos por diferentes entidades ou “eus” é também exemplificado no pensamento de Madalena, que constata que: [...] *“Nunca nos libertamos do que realmente somos” — pensou consigo mesma. — “Eis que um dia, quando o cansaço chega, nos debruçamos sobre nós mesmos e sentimos que o fundo é o mesmo, que a única coisa diferente é a camada de poeira depositada pelo tempo”* (*LS*, p. 103). Essa personagem, sufocada pelas maquinações do marido contra a sua vida, despeja na bebida

deste veneno que outrora havia surpreendido Adélia, sua sogra, colocar no seu próprio vinho, o qual era sorvido diariamente como elixir.

O caráter introspectivo e psicológico, quase visceral, observado na obra de Lúcio Cardoso, a partir da publicação desse romance, é intensificado continuamente nas décadas seguintes, tanto nos romances quanto nas novelas. O questionamento sobre a vida e das razões do comportamento humano constituem numa preocupação e um tema contínuo e permanente na vida do autor, principalmente, os mistérios relacionados com a morte:

[...] finalmente cheguei à conclusão de que desde há muito a morte se acha instalada dentro de nós [...], que ali surgiu ao rebentar do primeiro sorriso da carne virgem, que desde essa época, vagarosamente, vem realizando seu trabalho de sapa... ou então, que descuidados e gloriosos como deuses gregos, talvez possamos fulminados de repente, em plena visão do céu enorme, pela fria cutilada da catástrofe. Mas de há muito os deuses gregos abandonaram este mundo sem harmonia — e a morte que nos espera, é a mesma que nos acompanha, como a sombra estrangeira que divisamos na limpidez dos muros (*DI*, p. 28-29).

O leitor que se depara com o romance *A luz no subsolo*, após ter lido *Maleita* e *Salgueiro*, é arrebatado por uma “verdadeira” catarse, uma vez que o viés discursivo da vida e da morte, completamente subtraído nos dois primeiros livros, é intensamente explorado e tematizado no terceiro. A natureza dúbia e soturna dos indivíduos, quando expõem e revelam seus duplos — a outra consciência que compõe a psique humana, mas que normalmente não é exposta à sociedade nem às pessoas mais próximas —, surge num crescente ao longo do romance *A luz no subsolo*. Essa “outra” instância, soterrada pelos valores morais, éticos e religiosos adotados em sociedade, é discutida e apontada no texto. Para Lúcio Cardoso, essa é a luz no subsolo de cada indivíduo, o “eu” real constituído pelos desejos mais íntimos, desde os carnavais, os eróticos e os viscerais, perpassando pelos morais, os religiosos e os afetivos.

A exposição das primeiras obras cardosianas demonstra que, no interregno de três anos (1934 a 1936), Lúcio Cardoso subvertera a própria trajetória literária. O escritor revela ter estilo e capacidade de produzir obras que podem integrar a vertente social-regionalista do *Romance de 30*. Outrossim, ao decidir desenvolver um projeto literário sob o viés introspectivo e ontológico, o romancista deixa claro à crítica e ao público leitor o estilo

estético que pretende manter ao longo de sua carreira, optando em desenvolver um projeto literário diferente daquele que até então iniciara. Para o autor, conforme o fragmento a seguir, importa menos retratar a realidade social e mais o adentrar nos meandros da alma humana:

Não compreendo o romance como uma pintura, como um estado de paixão; não quero que o meu possível leitor encontre tal ou tal árvore, tal ou tal banco, semelhante ao banco, à árvore que ele conhece. Quero que através de aparências familiares, ele depare em meus escritos uma árvore e um banco recriados através de um movimento de paixão, e que assim designados, reconhecidos, ele possa situá-los em meu espírito como acessórios da minha atmosfera de paixão e tempestade.

Gostaria que meus leitores se transportassem a um estado de tão alta emoção passional, que isso lhes destruísse o equilíbrio e eles se sentissem fisicamente doentes. As grandes emoções interiores sacodem até o âmago a estrutura física do ser — e como não há maior ambição para um escritor do que a de causar a emoção mais violenta e mais perigosa, gostaria que aqueles que me acompanham se sentissem dominados, violentados até a saturação, e me rejeitassem com violência, o que seria uma demonstração, da minha força, ou me aceitassem como um mal irremediável, o que seria um sinal da minha profundidade.³⁵

Entretanto, essa opção vai de encontro às concepções artísticas nos decênios de 1930-1940. Constata-se que nesse período desenvolve-se um ambiente que congrega lutas políticas e ideológicas, que exige posições e atitudes dos indivíduos diante da realidade mundial e das dicotomias nacionais. O cenário erguido renega e acusa aqueles que não “tomam partido” ou aqueles que se excluem dos problemas sociais brasileiros. Assim, e conforme o estudo realizado por Cássia dos Santos (1998), a crítica literária desse período caracteriza-se pela vigilância e patrulhamento:

[...] Polêmica, contundente, parcial e, não raro, preconcebida, ela muitas vezes desconsiderou as características inerentes às obras, baseando-se principalmente nas posições políticas defendidas pelos escritores para emitir seus juízos de valor. Ressentiu-se, pois, do seu próprio comprometimento político, o que inquestionavelmente a impediu de cumprir de forma adequada o seu papel.³⁶

O universo literário desse período potencializa a disputa entre os escritores que desenvolvem uma literatura dita como regional-documentária e

³⁵ CARDOSO, Lúcio. Diário do terror. Dossiê. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Alca XX/Scipione Cultural, 1997, p. 744.

³⁶ SANTOS, Cássia dos. Romance (a)político e crítica literária nos anos 30 e 40. **Revista Letras**. Curitiba: Editora UFPR, n. 49, p. 122.

aqueles que convertem sua escrita na exploração de temas introspectivos e intimistas. Configura-se, portanto, a distinção entre duas correntes de pensamento ou ideologias, defendidas pelos literatos brasileiros: a *católica* (ou espiritualista) e a *comunista* (linha social esquerdista). Quanto às querelas entre “católicos” ou “introspectivos” e “comunistas” ou “regionalistas”, é esclarecedor o pensamento preconizado por Graciliano Ramos, pois, ao mesmo tempo em que põe em dúvida a qualidade dos escritores católicos, rebate as críticas que seu próprio grupo recebera dessa corrente literária:

O que há é que algumas pessoas gostam de escrever sobre coisas que existem na realidade, outras preferem tratar de fatos existentes na imaginação. Esses fatos e essas coisas viram mercadorias. [...]

O fabricante que não acha mercado para o seu produto zanga-se, é natural, queixa-se com razão de sua estupidez pública, mas não deve atacar abertamente a exposição do vizinho. O ataque feito por um concorrente não merece crédito, o consumidor desconfia dele. [...] Os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera. Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhadas que o leitor comum não entende. Põem essas almas longe da terra, soltas no espaço. Um espiritismo literário excelente como tapeação. Não admitem as dores ordinárias, que sentimos por as encontrarmos em toda a parte, em nós e fora de nós. A miséria é incômoda. Não toquemos em monturos.

São delicados, são refinados, os seus nervos sensíveis em demasia não toleram a imagem da fome e o palavrão obscuro. Façamos frases doces. Ou arranjemos torturas interiores, sem causa. É bom não contar que a moenda da usina triturou o rapaz, o tubarão comeu o barqueiro e um sujeito meteu a faca até o cabo na barriga do outro. Isso é desagradável.³⁷

Na expressão de Graciliano Ramos, a causa da divergência, tanto ideológica assim como literária, dos escritores brasileiros desse período, deve-se ao gosto do público leitor desejoso de entrar em contato com títulos e temas em que haja uma identificação e um sentido social das histórias desenvolvidas. As obras que fogem desse esquema carecem de consumidores e, por esse motivo, os escritores que adotam o viés espiritual e psicológico não conseguem que suas obras obtenham a mesma recepção e aceitação que aqueles romancistas de aceção social-regionalista.

Entretanto, a divergência de ambas vertentes estéticas, muitas vezes, encaminha-se para o lado pessoal, invadindo a moral e o caráter dos envolvidos e não se restringindo ao aspecto literário, formativo, semântico ou estrutural

³⁷ Apud SANTOS, *ibid.*, p. 112-113.

das obras publicadas. Exemplo dessas circunstâncias pode ser observado no prefácio da obra *Capitães de areia* (primeira edição, 1937), na qual o escritor Jorge Amado faz a seguinte afirmação sobre a produção literária nacional:

Tenho certeza que não fiz obra de repórter e sim de romancista, como tenho a certeza que, se bem os meus romances narrem fatos, sentimentos e paisagens baianas, têm um largo sentido universal e humano mesmo devido ao caráter social que possuem, sentido universal e humano sem dúvida muitas vezes maior que os desses romances escritos em relação aos dos novos romancistas brasileiros e que se distinguem por não aceitarem nenhum caráter local nem social nas suas páginas, romances que no fundo não passam de masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores.³⁸

Lúcio Cardoso considera que esses indivíduos não são romancistas, mas repórteres investigativos. O romancista mineiro, ao procurar refutar as provocações do escritor baiano, anteriormente declaradas, por se sentir ofendido pelo correligionário de ofício, uma vez que integra o grupo espiritualista, profere a seguinte resposta em entrevista concedida ao jornalista Brito Broca em 1938:

[...] A minha concepção de romance vai assim de encontro à maioria dos romancistas modernos, que preconizam uma arte de observação pura, a fotografia da realidade. Querem apanhar essa coisa que vemos aí e que nada exprime porque a verdade está no subsolo. Não os reconheço como romancistas, mas talvez como bons repórteres. Para mim, em cada personagem há uma idéia que se transforma em destino no decorrer do livro. Essa idéia é que constitui a verdadeira existência do personagem. A visão materialista dos romancistas brasileiros faz viver os tipos em sua ação no espaço ignorando a idéia que eles encerram. Ressalvo poucos nomes, como Octavio de Faria em *Mundos mortos* e reconheço a bela intenção de Graciliano em *Angústia*. A maior indignidade do romance brasileiro é a obra do sr. Jorge Amado que em *Cacau e Suor* esquematizou reportagens e no resto descambou para uma poesia grossa e palavrosa. Jorge Amado é de uma pobreza de expressão lamentável e de uma falta de compreensão ainda maior...³⁹

A posição de Lúcio Cardoso, quanto ao fazer literário, é totalmente antagônica aos valores e às crenças defendidas por Jorge Amado, citadas anteriormente a respeito do mesmo tema. Para o romancista mineiro, a obra literária necessita se fazer ecoar no âmago do escritor e, por isso, ele não se preocupa com [...] *o mérito da obra a ser feita — é mesmo possível que não interesse a ninguém — mas só ela me explica perante mim mesmo e é o único*

³⁸ Id., *ibid.*, p. 113.

³⁹ Apud SANTOS. *Op. cit.*, 2001, p. 57.

testemunho que posso apresentar de uma existência que, devidamente examinada, é inútil a toda gente (DI, p. 97). O ponto nevrálgico da sua natureza, como escritor, é a imaginação, o que gera, por sua vez, momentos de solidão e de resignação.

Vê-se, assim, que, ao longo da década de 1930-1940, o campo literário brasileiro constitui-se entre autores mais comprometidos socialmente, os quais discutem as mazelas da sociedade, e aqueles preocupados com a essência ontológica humana.

Lúcio Cardoso, paralelamente a isso, exige que os literatos nutram uma paixão avassaladora pelo ofício artístico e intelectual. Para ele, os paradoxos e as dicotomias da natureza humana necessitam ser explorados e digeridos nas obras literárias, pois acredita na força demiúrgica do artista:

Quantas vezes, como agora, diante do erro irremediavelmente cometido, terei de reconhecer que o meu mal — grande mal de quase todo mundo, mas que em mim assume proporções catastróficas — é o de uma imaginação que nunca permanece em repouso? Não há um terreno vedado ao meu trabalho, percorro a realidade como se todas as coisas tivessem o conteúdo do sonho. O que mais me consome, aí, é a extensão da minha solidão (*DI*, p. 33).

Quanto ao fazer literário ou ao papel do escritor na sociedade, Lúcio Cardoso, diferentemente do pensamento dominante da sua época, não considera a literatura como um puro e objetivo reflexo da realidade, semelhante a uma fotografia, mas como um mundo construído por meio da influência e da observação do seu meio externo e, principalmente, dos seus sentimentos mais recônditos. Essa idéia é sustentada pelo apontamento feito pelo escritor, quando afirma que: [...] *o romancista é um ser voltado para o mundo, para as paixões do mundo, para a história dos sentimentos e do destino dos seres (DI, p. 232).*

A capacidade de criação e de imaginação é explorada intensamente por Lúcio Cardoso, que busca experimentar novos sentidos e novas perspectivas sobre o homem contemporâneo através da escrita. Por isso, ele não necessita recortar da sociedade fatos e “coisas” que sirvam para corroborar ou colorir sua história, mas sim de fontes introspectivas, conforme assinala Nelson Werneck

Sodré (1942) ao se debruçar sobre a perspectiva assumida pelo escritor mineiro:

Para Lúcio Cardoso, a imaginação não tem o mesmo sentido que os outros lhe emprestam. Não faz parte do irreal ou do abstrato. Tudo o que acontece no espírito, tudo o que se avoluma no interior de uma alma, tudo o que transborda dos sentidos, é tangível e real, faz parte do mundo de cada um, constitui um material pessoal e imenso, em que cumpre ao romancista distinguir as partes e disciplinar os sentimentos, para ungir com eles as obras a fazer, dando a essas obras um pouco de si mesmo, como se dá um pouco de sangue a alguém. O real e o positivo são pontos de vista. É real tudo o que acontece com uma determinada pessoa, para essa pessoa. Tudo, desde os acontecimentos materiais, desde os fatos do dia a dia. Até as coisas que se passam nos meandros do espírito e dos sentidos e que conduzem o procedimento humano através da vida e que afetam toda a marcha dos indivíduos e preponderam na sua existência.⁴⁰

Nesse sentido, Lúcio Cardoso ratifica sua posição quanto à literatura produzida durante a década de 1930, em entrevista concedida ao *Jornal do Comércio* (Recife, 30 setembro 1938). Mesmo longa, o conteúdo da citação abaixo é significativo para compreender os ânimos literários e a mentalidade do escritor na época:

Já em várias ocasiões me que referi a essa crença dominante na maioria dos nossos romancistas de que a “fidelidade à vida” — oh! Deus! — consistia na observação direta dos fatos e das coisas — espécie de espionagem em torno de características puramente sociais ou aparentes em prejuízo dos fatores profundos que as determinam. E isto tinha levado a maioria dos romancistas brasileiros a uma pura paisagem, quase sempre levantada com talento de narrador, mas, sem raízes na vida. A origem era quase exclusivamente nascida no desprezo em que mantinham uma das faculdades básicas em qualquer obra de arte — a imaginação. Todos pareciam de comum acordo em ignorar que é neste ponto que se manifesta a força do dom que um artista recebe no berço. Entretanto o real que era tão vigorosamente apregoado, é tão diferente, tão mais profundo e misterioso do que parece, que será ingenuidade concordar em que um simples golpe de vista “documentário” o apreenda; que de energia e de paixão, de angústia e de entusiasmo foge da mão do romancista que tenta indolentemente fixá-lo. Quase sempre nada consegue senão a imagem que rege o mecanismo da vida, mas a vida em si está ausente. Porque, para humilhação nossa, é preciso dizer mais uma vez que a vida não é a constatação do ambiente exterior, a escada de um pardieiro, a rua, as fachadas das casas, os barcos, os rios, os tetos e os jardins — a vida é ao contrário o que o homem sofre, a história das suas reações, os sentimentos que o habitam, as paixões que o conduzem. A vida não é o que os olhos vêem, mas o que a alma guarda. E fora disto não existe *arte* e sim *fabricação*.⁴¹

Com relação a essa opção cardosiana, ou seja, a do relevo à imaginação, à fantasia e à introspecção, Hildegard Herbold (1993) acredita que: *A principal*

⁴⁰ SODRÉ. Op. cit., 1942, p. 178.

⁴¹ Apud SANTOS. Op. cit., 2001, p. 58-59.

*razão para esta diferença fundamental em comparação com os autores regionalistas, é a absoluta ausência de qualquer pretensão de espelhar a face externa da sociedade ou da época.*⁴² Sobre esse fato, Lúcio Cardoso escreve no seu diário (7 setembro 1949), de forma contundente e avassaladora, o seguinte: [...] *É inútil repetir, tão velha é a verdade: só é possível a existência de uma obra de arte através da obsessão* (**DI**, p. 27-28). Através das experiências adquiridas ao longo de sua vida, o romancista explora os sentimentos e as angústias presenciadas no mundo, sendo capaz de construir um mundo pulsante e vivo em sua obra romanesca. A esse respeito, escreve (13 novembro 1949) no seu diário: [...] *Mas aos poucos vou compreendendo que o meu mundo é outro — a imaginação que me foi dada é para criar um universo que não me fira com suas arestas, uma cidade prisioneira do papel branco, feita de palavras* (id., p. 75). Esse posicionamento pessoal é ratificado pelo escritor, em 16 de março de 1958, quando afirma que: *Não é a política, é a psicologia o que me interessa* (**DC**, p. 242).

Lúcio Cardoso abandona e renega as obras construídas sobre o cerne documental e panfletário, tipologia reproduzida por diversos escritores, principalmente nas primeiras luzes do decênio de 1930. Nos dois primeiros romances (*Maleita*, 1934; *Salgueiro*, 1935), o autor não adentra e não explora em demasia as preocupações ou os questionamentos humanos das personagens, restringindo-se a pequenos apontamentos. Neles, os indivíduos não buscam respostas e nem questionam sobre os lances de suas respectivas vidas. De forma geral, as personagens não “perguntam” os motivos que as levam a agir de determinado modo, as ações ocorrem de forma contínua e linear sem grandes sobressaltos.

De forma sucinta, é possível afirmar que as personagens cardosianas da primeira geração não percebem que suas vidas são reflexos de suas ações. O romancista, após as pretensões de “representar” a realidade social brasileira sem fantasia, em consonância com as temáticas exploradas nas narrativas desenvolvidas nas primeiras obras, rendendo tributo ao modelo literário dominante, afasta-se da corrente majoritária da literatura nacional do período,

⁴² HERBOLD. Op. cit., 1993, p. 45.

enveredando em definitivo para um caminho que não mais abandona, ou seja, o do questionamento humano e o da sondagem da alma. As personagens cardosianas da segunda fase buscam exteriormente uma referência e um sentido de direção para suas vidas que não encontram nos seus respectivos íntimos. Essa problemática faz com que o escritor passe a criar obras com atmosferas de pesadelo e de sombras em consonância com o rumo tomado pelos indivíduos da trama.

Fica claro, portanto, que, nos trabalhos subseqüentes a 1936,⁴³ Lúcio Cardoso procura intensificar o estilo introspectivo em diferentes *loci*, tanto no romance como na novela, sendo por isso apontado como controverso e inverossímil por muitos críticos e autores da época. Sobre esse fato, Álvaro Lins (1963) aponta que o romancista percorre um longo caminho no mundo das letras nacionais e, por essa razão, crê que a narrativa cardosiana posterior a *A luz no subsolo* tende a ser aprimorada, ao buscar uma melhor forma de expressão. Ao focar, especificamente, o olhar de análise sob parte da produção romanesca do autor, uma vez que a novelesca foi uma continuidade e um desdobramento da mesma, é possível afirmar que os intentos artísticos pretendidos pelo escritor, ao longo de sua carreira, são alcançados no romance *Crônica da casa assassinada* (1959).

Nesse título, o romancista explora com mais intensidade a dubiedade humana diante da decadência econômica e moral, e expõe a deteriorização física dos corpos, a devassidão do sexo, da culpa, do pecado e a debilidade do homem diante da morte. Segundo Fernando Monteiro de Barros Jr., em **A poética de Lúcio Cardoso: o catolicismo da transgressão** (2005), o escritor mineiro, na sua obra, subverte as noções burguesas de Bem e de Mal, uma vez que as mescla, impedindo uma observação maniqueísta, haja vista que a dicotomia desses estados é pulverizada entre as diversas personagens do romance em estudo:

⁴³ Desse conjunto, é possível citar os romances *Mãos vazias* (1938), *Dias Perdidos* (1943), *O desconhecido* (1940), *Inácio* (1944), *A professora Hilda* (1946), *O Anfiteatro* (1946), *O enfeitado* (1954).

Anti-burguês e anti-moderno, o pensamento de Lúcio Cardoso opõe-se ao desejo de harmonia e estabilidade da sociedade industrial, instaurando o paradoxo que engloba a sombra e o caos banidos pela dicotomia metafísica e pela auto-confiança iluminista, denunciando o que considera ser o caráter mentiroso da verdade instituída, causadora da “ruína da casa assassinada”, pois de sua esfera é banida a paixão.⁴⁴

A gênese desse romance data, provavelmente, do início da década de 1950, mas tem sua estrutura e versão final alcançada ao final da mesma, especificamente em 1959, quando é publicada pela Editora José Olympio. Lúcio Cardoso lança essa obra após um longo tempo inativo no qual não edita título algum. Outrossim, a análise de sua estrutura narrativa híbrida, obtida por meio da interpolação de distintos gêneros (carta, diário, depoimento, confissão e livro de memórias), exige um aporte analítico distinto, em vista do funcionamento e da equação das vozes que ecoam ao longo desta que é considerada sua obra mais relevante, a *Crônica da casa assassinada*.

⁴⁴ BARROS JR, Fernando Monteiro de. **A poética de Lúcio Cardoso**: o catolicismo da transgressão. Disponível: <<http://www.filologia.org.br/soletras/8/02.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2006.

2 AS LINHAS ARQUITETÔNICAS DO ROMANCE CARDOSIANO

Curiosa perspectiva aberta sobre o tempo, a daquelas coisas vindas do passado e que, sendo presente ainda, para mim já desenhavam o fulcro do futuro. Na obscuridade, palpitavam de uma secreta vida íntima. E eu me sentia enredado naquela trama sem eco, sem ter meios para imaginar que partisse deles a imposição daquele sentimento. [CCA, p. 337]

A obra *Crônica da casa assassinada*⁴⁵ do escritor mineiro Lúcio Cardoso, publicada em março de 1959 pela Casa Editorial José Olympio, tem seu processo de concepção artística e construção técnica gestado ao longo de toda essa década. O eixo central da diégese cardosiana gira em torno da relação incestuosa, praticada na Chácara de propriedade da família Meneses, entre a personagem Nina e seu filho André. A partir desse fato, se revelam os aspectos e as circunstâncias que determinam a ruína e o esfacelamento dessa tradicional e conservadora estirpe da Zona da Mata mineira, que se encontra em total processo de decadência financeira e moral, e cujos últimos remanescentes são dilacerados e extintos em conseqüência de suas transgressões.

O romance tem início com a morte da protagonista, já no primeiro segmento capitular do livro, que representa a conclusão do *Diário de André*, circunstância na qual a personagem título apresenta as suas últimas lembranças a respeito da morte e do velório de Nina. Esse episódio não deixa

⁴⁵ No ano de 1999, em homenagem à efeméride de 40 anos da primeira publicação do romance *Crônica da casa assassinada*, a editora Civilização Brasileira (selo pertencente à Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A.) reedita a obra. Na construção deste ensaio, far-se-á uso da 5ª edição dessa publicação (Rio de Janeiro, 2004), motivo pelo qual a nomenclatura utilizada nas referências e citações a partir desse momento é feita por intermédio da sigla **CCA**, colocada entre parênteses e, quando houver necessidade, a mesma é precedida pelo número da página. A exceção dessa metodologia, as referências pertencentes à edição crítica do romance, coordenada por Mario Carelli e publicada em 1997 pela Allca XX/Scipione Cultural, são apontadas na íntegra. Essa escolha é feita porque a citada obra é composta por diferentes estudos e opiniões sobre a produção artística de Lúcio Cardoso, cujos acréscimos lhes concedem características diferentes ao do escopo publicado pela Civilização Brasileira.

dúvida quanto ao destino da mesma, cabendo ao leitor, a partir de tais fatos, reconstruir a história através dos fragmentos narrativos inseridos no texto, por meio dos depoimentos e dos documentos que integram a obra.

Os fatos que desencadeiam a extinção da família Meneses proporcionam, em contrapartida, a motivação para o começo da *Crônica*. Douglas Carlos de Paula Moreira, em **O sentimento trágico em Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso** (2003), ao concluir sua dissertação de Mestrado, afirma que nesse romance é a palavra que se perpetua e em sua pluralidade fornece o sentido ao leitor:

[...] a força da palavra sobrevive à avassaladora ação do tempo sobre os homens e as coisas. A palavra da *Crônica* se apropria de um “dizer” que pertence a vários sujeitos e, em sua disposição estrutural, encaminha o leitor para a formação de sentidos. Sua originalidade está exatamente em subverter a ordem dos fatos e propor uma realidade em que a própria palavra torna-se problemática.⁴⁶

A pluralidade de vozes presente na obra é obtida através da intersecção e interpolação das distintas manifestações e gêneros narrativos alocados pelo texto (fragmentos de diários, narrativas, confissões, trechos de cartas, livro de memórias e depoimentos). Em outras palavras, o enredo emerge através da memória e das recordações dos indivíduos que testemunham ou que participam dos fatos desencadeadores do fim dos Meneses, cujos enunciados dependem da complexidade do sucedido e das subjetividades dos declarantes. Por essa razão, conforme anuncia Sonia Brayner, no ensaio **A construção narrativa** (1997), exige-se do leitor atuar sobre o universo ficcional, pois cabe ao receptor: [...] *retomar a cena como em um caleidoscópio, sob novos conjuntos e sob cores diversas*.⁴⁷ Determinados fatos e dados são de conhecimento e domínio somente de algumas das personagens, enquanto que, para outras, os acontecimentos e os desenlaces permanecem incógnitos, conforme define Carelli, em **Corcel de fogo** (1988):

⁴⁶ MOREIRA, Douglas Carlos de Paula. **O sentimento trágico em Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso**. Fortaleza, 2003. Dissertação [Mestrado em Letras] – Universidade Federal do Ceará, p. 130.

⁴⁷ BRAYNER, Sonia. A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, 1997, p. 719.

A estrutura do romance dá à narrativa uma dimensão “dialógica”, já que diversas instâncias se respondem e, assim, dão conta da complexidade do mundo ficcional da *Crônica*. Resta-nos mostrar que o “eu” dos personagens-narradores é “polifônico”. O próprio esfacelamento da consciência do sujeito — seu “poliformismo” — aparece; ele é simultaneamente o que o outro pode saber dele, ele se cinde, torna-se seu outro e chega ao múltiplo, dando lugar à contradição permanente.⁴⁸

A narrativa orchestra-se por uma *gigantesca espiral colorida* (CCA, p. 31), isto é, o enredo não se desenvolve de forma linear, mas com avanços e retornos, idas e voltas, ou seja, em forma espiralada. Essa idéia compartilhada por Sonia Brayner (1997) que considera tal enunciado o melhor conceito para traduzir a organização narrativa do romance cardosiano.⁴⁹ O trajeto percorrido por Lúcio Cardoso, desde a concepção, perpassando à maturação até o término do romance *Crônica da casa assassinada*, aliado ao cenário contundente e ácido da crítica da época, demonstra que o processo de criação do autor não é marcado por facilidades nem por leviandades de estilo. A literatura, segundo as palavras do próprio escritor expressas no *Diário completo* (1970),⁵⁰ dele exige e é exigida contumazmente, pois o fazer literário não é, segundo ele, uma [...] *fábula, mas uma condição de vida. Poderia conversar, e facilmente, sobre aquilo que fosse exterior, mas jamais com naturalidade suficiente sobre aquilo que reveste meu íntimo, e é o tônus do sangue que me percorre sem descanso as veias* (DC, p. 283).

Para alcançar os resultados pretendidos, o autor necessitava de um tempo bastante substancial para concluir o romance, no mesmo sentido em que requereu paciência e acuro no exercício da narração. O trabalho de confecção do texto ficcional caracteriza-se pela laboriosidade e pela natureza demiúrgica na arte da escrita. Com relação a essa conjuntura, Júlio Guimarães, no ensaio

⁴⁸ CARELLI, Mario. **Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 189.

⁴⁹ BRAYNER. Op. cit., 1997.

⁵⁰ Na elaboração de sua tese de Doutorado **Uma paisagem apocalíptica e sem remissão** (2005, p. 9-10 – nota de rodapé), Cássia dos Santos averiguou que a edição do *Diário completo* (1970) não é fiel aos originais, visto que as datas dos apontamentos que compõem a obra sofreram alterações. Por essa razão a pesquisadora indica o *Diário I* (1960) ao invés daquele na realização de estudos e argumentações sobre Lúcio Cardoso. Os trechos dos apontamentos, publicados em 1970, podem ser utilizados quando não houver subsídios em outras versões ou naquelas que não façam parte da obra publicada em 1960.

Alguns procedimentos na produção do texto (1997), ao estudar criticamente os originais manuscritos e datiloscritos produzidos por Lúcio Cardoso, quando da construção desse romance, constata a existência de registros datados desde 1953. É possível, porém, deduzir que essa obra já estava sendo concebida e projetada em data anterior.

No segundo semestre de 1950, o escritor mineiro registra a intenção de dar início ao romance que imagina, cuja trama desenrolar-se-á numa pequena e erma cidade do interior do País. Para tanto, as viagens e estadas nas cidadezinhas do Rio de Janeiro e de Minas Gerais se sucedem, pois, para o romancista, é nas localidades interioranas que a alma brasileira [...] *se torna mais forte e mais positiva [...] nos becos e vielas de suas cidades mortas, que vi se erguer mais alto e mais cheio de grandeza o espírito da nossa gente* (*DI*, p. 187). No apontamento datado de 16 de agosto desse mesmo ano, o autor, agora morando em Penedo (arredores da cidade fluminense de Resende), registra que o ambiente de mistério e abandono da fazenda, em que se encontra, o obseda. Desse cenário escuro, retira a seguinte sensação:

[...] não me resta nenhuma dúvida: tão grande casarão, abandonado ao silêncio e à devastação, só pode constituir um pesado passado. Em torno dele a vida foge espavorida, só os espinheiros e as urtigas crescem com sombria ferocidade, enquanto os camaleões, as cobras e os escorpiões se aninham sob as pedras esverdeadas pelo musgo (*DI*, p. 186).

Nos meses seguintes, especificamente em 8 de fevereiro de 1951, Lúcio Cardoso descreve os caracteres e as imagens dessa localidade fictícia, ainda em fase de criação, que virá à tona no romance *Crônica da casa assassinada* como a cidade de Vila Velha:

Imagino que nessa cidade as paixões rivais se entrecrocavam sem descanso; enquanto os idílios antigos esmorecem no esquecimento ou se transformam em inapeláveis rancores, os novos repontam, e se desenvolvem à sombra dos jardins que nunca cessam de florescer. As lutas se sucedem e, num ritmo largo, se bem que acelerado, o mesmo vento de insânia e crueldade percorre as suas páginas [...]. Através da cidade, o mito de um país agonizante. Nessas lutas sem tréguas, a descrição de sentimentos envenenados que corroem o espírito desse país, que o torna inerte e sem viço para o futuro.[...]
Para povoar este pequeno mundo, imagino seres duros e intratáveis — seres habitados por todos os crimes, por todas as redensões. Suas paixões devem ser impetuosas e eloquentes, para que possam grifar, na sombra, o espectro da falta em consumação que, em última análise, é a alma — soterrada da cidade, entregue a todos os poderes da destruição (*DI*, p. 248-249).

Para Lúcio Cardoso, a síntese do Brasil é encontrada nos cantochões e recôncavos do interior do País e não nas metrópoles. Nas pequenas vilas pulula a real essência brasileira, onde se alinham situações e atitudes altruístas e beneméritas ao lado de comportamentos torpes e maledicentes, enquanto que, conforme assinala no seu diário em 15 de dezembro de 1957, nos centros urbanos perfila a ignorância e as falsas alegrias.

[...] O Brasil é o interior, com sua lentidão, seus vastos descampados, sua gente sofredora e obscura. Eles é que nos forjam, o país permanente, e não essa escória da cidade, fútil e mal-educada. Quanto mais penso no sertão duro e incerto, mais vejo nele o esforço do que seremos; lá, o sofrimento tem oportunidade para criar uma face nacional, e não aqui, onde tudo é estrangeiro e sem caráter (*DC*, p. 236).

Ao acumular essas percepções, o escritor mineiro continua o processo de criação e de construção do romance *Crônica da casa assassinada*. Entretanto, a história ainda se encontra nebulosa, em fase de maturação pela imaginação do autor exigindo que o romancista se lance, continuamente, na busca de referenciais e sensações necessárias para compor o enredo. Nesse ínterim, além do cenário de Penedo, o escritor se “alimenta” das imagens e do ambiente nostálgico encontrado na região fluminense de Valença. As viagens do romancista a essa cidade são freqüentes, tendo como propósito visitar o poeta Vitor Pentagna e a esposa. Ao retornar, certa vez, da casa do amigo, de volta para o Rio de Janeiro, é forçado a descer em Barra do Piraí. De acordo com Lúcio Cardoso, logo após um breve passeio pela localidade, tem a seguinte sensação da cidade:

[...] O primeiro trem que passa para o Rio está marcado para as quatro e trinta da tarde... por isto vago, num dia de chuva peneirada e triste, pela mais triste e desalentada das cidades do mundo. Enquanto passeio, vendo caminhar uma gente apagada e feia, penso que seria numa cidade assim, num dia assim, que regressaria ao meu personagem sem nome da *Crônica da Cidade Assassinada*. De repente, do alto de um velho paredão, descubro o Paraíba enlameado e vagaroso que vai contornando as casas da Barra (*DC*, p. 180).⁵¹

⁵¹ Com relação a esse apontamento em particular, é necessário destacar que a pesquisadora Cássia dos Santos, para a elaboração de sua tese de Doutorado, **Uma paisagem apocalíptica e sem remissão** (2005), descobrira que este trecho pertence aos manuscritos inéditos do *Diário I* (1960), com data de 29 de outubro de 1951, e que, erroneamente, foram transpostos para o *Diário completo* (1970), como pertencente ao dia 23 de junho de 1952. Com relação a essa problemática, extremamente relevante na construção da pesquisa científica, é importante afirmar que as distorções verificadas no *Diário completo*, todavia, não anulam a pertinência desse documento nos estudos desenvolvidos sobre Lúcio Cardoso. As falhas e as incorreções devem ser sanadas através da utilização e comparação com outras fontes, principalmente com

Os registros apontados no diário demonstram os primeiros passos na construção do romance *Crônica da casa assassinada*. Não há certeza, nesse momento, para o escritor, quanto ao título nem quanto ao cerne da trama. Contudo, ele tem para si a certeza do objeto e do tema a ser explorado: desnudar as fraquezas e as inconstâncias da alma humana, num ambiente estagnado, quase letárgico, mas não totalmente morto. Ao longo da década de 1950, Lúcio Cardoso está envolvido com a publicação da novela *O Enfeitado* (1954), como também intenta desenvolver, paralelamente, outros projetos literários, tais como *Baltazar* e *Glael*, e principalmente concluir o romance *O Viajante*,⁵² o qual lhe consome muita energia e exige tempo disponível à sua construção. Entretanto, esse projeto é abandonado, pois ecos e cenas que vêm a público na *Crônica da casa assassinada* o perseguem em situações da vida cotidiana e nos seus sonhos. Tais imagens, que o perturbam, fixam, posteriormente, marcas indeléveis na escrita romanesca. O registro, datado de 14 de janeiro de 1953, corrobora essa afirmação:

Durante a noite, insone, levantei-me e escrevi mais um capítulo da *Crônica*. Voltei a dormir, um sono extremamente agitado. Sonhei com mortes e cadáveres. Havia um belo rapaz morto e seu corpo era conduzido por um desses antigos carros de defunto que tanto vi em minha infância, num caixão aberto. Vi a cabeça, de belos cabelos cacheados, oscilando ao passo dos cavalos (*DC*, p. 182).

o *Diário I*, no que concerne aos acontecimentos e fatos apontados pelo romancista entre agosto de 1949 a março de 1951. Por essa razão, acredita-se que o apoio fornecido pela publicação de 1970 não deve ser desprezado ou desqualificado na sua totalidade. O ideal para o pesquisador é munir-se com o maior número de referências possíveis e amparar-se num arcabouço teórico-metodológico substancial e crítico. Na versão de 1951, o mesmo trecho citado acima, está formulado da seguinte maneira: *É este o motivo por que vagueio num dia de chuva peneirada e triste, na mais triste e desalentada das cidades do mundo. Impossível imaginar gente mais feia e que transmita com mais intensidade a atmosfera humilde e pobre que me cerca; tudo tem um ar de fuligem e respira o transitório. Caminho, antes de comprar este caderno — e sonho que seria numa cidade assim, num dia em tudo idêntico a este, que regressaria ao seu pequeno burgo o personagem sem nome de Crônica da cidade assassinada. Há uma volta, um pequeno desvio, e ao fundo um paredão semi-arruinado. Aproximo-me e de repente, lamacento e vagaroso, descubro o Paraíba que vai contornando sombriamente as casas da Barra. Este fundo tem qualquer beleza: com os esteios fincados n'água, as velhas varandas debruçadas sobre o rio sujo, lembra qualquer coisa de uma cidade italiana, acanhada e vermelha, com o ar estranho de um animal aconchegado à beira das águas* (apud SANTOS. Op. cit., 2005, p. 91).

⁵² Esta obra foi publicada, postumamente, em 1973, pela Editora José Olympio. Contou com nota de Adauto Lúcio Cardoso, irmão do autor, e introdução de Octavio de Faria, grande amigo e confidente do romancista, cujo trabalho na recuperação de páginas esparsas e na organização do material criado por Lúcio Cardoso ao longo do tempo foi imprescindível para a publicação desse romance.

Nesse estado de ânimo, durante a construção do romance em estudo, o escritor lê e relê diversos autores (Marcel Proust, Fiodor Dostoiévski e, principalmente, Honoré de Balzac), imaginando um plano de ação que possa servir de sustentáculo para o que seria, segundo suas próprias palavras, um [...] *caudaloso romance* (DC, p. 183). Os apontamentos feitos demonstram que o escritor reescreve de forma contínua e visceral a *Crônica*, lutando [...] *para formar uma atmosfera que seja propícia à elaboração* (id., p. 280) desta. Em decorrência deste processo criativo, afirma que: [...] *Jamais o senti tão vivo, tão completo em sua extensão e profundidade — e vago entre os objetos cotidianos, obrigado a uma tarefa servil, com o pensamento cheio de imagens, e as idéias tumultuando no pensamento* (ibid.).

Nas fontes pesquisadas por Cássia dos Santos (2005, p. 115-118) para a elaboração de sua tese de Doutorado, a pesquisadora detecta que as viagens realizadas pelo interior fluminense e as visitas à casa da irmã do poeta Vito Pentagna contribuíram para que Lúcio Cardoso construísse o cenário de decadência e de desagregação apontados no romance *Crônica da casa assassinada*. Essas conclusões foram obtidas a partir da leitura do livro de memórias de Maria Helena Cardoso (**Por onde andou meu coração**, 1967), irmã do romancista, e do ensaio de Gutemberg da Mota Silva (**Os 25 anos da Crônica da casa assassinada**, 1984). Tais percepções têm razão de ser, uma vez que o escritor mineiro afirma, em 26 de dezembro de 1950, que as viagens às cidades do interior servem para saciar sua fome de paisagens. Nessas ocasiões, juntos aos amigos, visita diversas localidades: Ubá, Mercês, Rio Espera, Rio Bonito, Sapucaia, Guidoal (antiga Sapê), Cataguazes, Leopoldina, Congonhas, nas quais, tem a oportunidade de [...] *redescobrir as pequenas cidades que tanto me apaixonam* (DI, p. 218). Segundo o escritor, essas paisagens são sempre desoladas, transmitindo uma sensação de desamparo e solidão.

Em outro estudo, denominado **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso** (2001), Cássia dos Santos indica que o escritor mineiro, a partir da conclusão do seu romance, estaria [...] *dando início a uma nova fase em sua carreira e*

*consolidando seu nome de vez em nosso meio literário.*⁵³ No entanto, em carta dirigida a Daniel Pereira, redator e diretor da Editora José Olympio, em 1953, o romancista mineiro relata a sua dificuldade na elaboração da *Crônica*, pois acredita necessitar de muito mais tempo para a sua completa confecção e definitiva estruturação, até porque essa obra seria, naquele momento, a sua criação mais acurada, conforme ele deixa perceber:

[...] andei lutando este tempo todo para acabar a *Crônica* como havia prometido, e sucede que não posso insistir na pressa, sob pena de sacrificar o livro, que é, sem modéstia, o meu maior repositório de esperanças. Pensei, pensei e acabei concluindo que o romance só ficará mesmo pronto para daqui a uns dez anos. [...] Escreva-me sobre isto, para que eu possa me tranquilizar, enquanto isto continuarei calmamente a *Crônica* até que possa entregá-la ao prelo, o que demorará ainda.⁵⁴

Conforme registro acima, a *Crônica da casa assassinada* tem várias versões, antes de o autor decidir entregar os originais à Editora. Em carta de 26 de maio de 1954, novamente destinada a Daniel Pereira, Lúcio Cardoso escreve: *Queria conversar com você, e especialmente sobre a “Crônica” que finalmente tenho quase terminada na sua terceira versão.*⁵⁵

Quanto a esse pormenor, Júlio Guimarães (1997), ao analisar as diversas feições que a *Crônica da casa assassinada* tem antes da sua definitiva conclusão, chama a atenção para dois aspectos: o baixo índice de variantes pontuais e o pequeno número de emendas e rasuras deixadas nos originais pelo escritor, tais como, a mudança do nome de algumas personagens e de suas profissões, a substituição de um termo ou conceito por outro (exemplo: a palavra “extinta” no lugar de “morta”) ou a troca do tempo gramatical da palavra. Constata-se que o romancista tem exímio cuidado na orquestração do conjunto textual do romance, cujo aprumo fora denotado pelo citado estudioso ao observar as anotações e apontamentos, no texto original, feitos de próprio

⁵³ SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. São Paulo: Fapesp, Mercado de Letras, 2001, p. 188.

⁵⁴ Apud GUIMARÃES, Júlio Castañón. Alguns procedimentos na produção do texto. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, 1997, p. 647.

⁵⁵ CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, 1997, p. 755.

punho pelo escritor durante a construção da obra. A estruturação da narrativa, aliada à plasticidade das cenas e à intensidade dos diálogos, é, segundo o pesquisador, a meta principal que norteia o processo criativo do romancista:

[...] Revela-se aí o cuidado com a concatenação temporal num romance em que essa dimensão é bastante complexa. Nas notas fora do texto do romance, há sucessivas indicações quanto aos rumos da narrativa [...]. Mesmo uma anotação que parece ter mais a ver com a caracterização de um personagem, tem também implicações na organização romance. É o caso da seguinte observação: “Demétrio: não fala, não tem voz, como a casa” — de fato, Demétrio não tem voz também na medida em que não se inclui entre os vários narradores. O personagem silencioso implica na ausência de uma seqüência narrativa, e os originais revelam esse procedimento por negação.

No que se refere especificamente aos personagens, as modificações no texto do romance são de extrema significação. As trocas de nomes e alterações nas caracterizações além das implicações na constituição dos personagens têm repercussão na própria estrutura narrativa.⁵⁶

Em sua tese de Doutorado, Cássia dos Santos (2005) compartilha da mesma idéia formulada por Júlio Guimarães (1997), no que concerne ao meticuloso e cuidadoso trabalho realizado por Lúcio Cardoso durante a construção do romance. Segundo a pesquisadora fica evidente, conforme indicia os originais da obra, o seu longo processo de construção:

Aos estudiosos da produção de Lúcio Cardoso ficaria claro, a partir de então, que não poderiam residir nas já mencionadas inclinações de Lúcio à dispersão e à boemia as únicas causas da lenta gestação do romance. A dimensão dos originais — dos 634 fôlios que restaram da *Crônica*, 574 puderam ser classificados e organizados, de modo a integrar a coleção —, o elevado número de variantes que resultou do cotejo dos vários grupos de originais com o texto-base — cerca de 4000 —, o fato de tais variantes serem em sua maioria de considerável extensão — é baixo o número de variantes pontuais nesse grande conjunto —, tudo isso, somado, e a despeito de não haver subsistido uma única versão completa do livro, depunha a favor de um trabalho obsessivo de composição e recomposição, de múltiplas revisões, de empenho e persistência, o que, como se sabe, demanda tempo.⁵⁷

Assim, concebidos nos primórdios de 1952, os capítulos finais da *Crônica* são recopilados pelo autor em 14 de setembro de 1956. Entretanto, por não alcançar o aspecto cobiçado, o escritor solicita apoio do amigo Walmir Ayala, para depurar a narrativa dos elementos que pudessem desnortear o projeto traçado para o romance. Sobre essa preocupação, o próprio escritor assinala:

⁵⁶ GUIMARÃES. Op. cit., 1997, p. 651.

⁵⁷ SANTOS. Op. cit., 2005, p. 157.

Ainda e sempre, os mesmos defeitos: necessidade de manter a mão firme e não deixar a narração escorregar numa poesia de efeito fácil. Não sei se obterei, nos quatro ou cinco capítulos que ainda me faltam, a grande abertura que imagino para servir de desaguadouro à história — de qualquer modo não posso mais reter esta conclusão, mesmo porque um enxame de histórias novas me assalta de todos os lados (*DC*, p. 212).

Em novembro desse mesmo ano, Cardoso registra em seus apontamentos que não efetuara o término do livro, mas lançara no papel as primeiras linhas do que, pretensamente, seria o romance *Glael*. Esse fato implica o atraso da finalização da *Crônica*, pois, somente em junho de 1957, ele entrega as cópias dos originais da obra a seu editor, conforme registro efetuado no *Diário completo* (1970), em 27 do corrente mês. De acordo com os dados e as informações apontadas nesse documento pessoal, é possível perceber que o romancista deseja que seu romance seja publicado em 1958, para que, dessa forma, pudesse lançar no ano seguinte a obra *O Viajante*. Entretanto, a Editora José Olympio não considerou oportuno publicar a *Crônica* nessa ocasião. Esse fato o deixara bastante desiludido, pois nutria esperanças que os dois livros fossem publicados antes que ele completasse 50 anos de idade, efeméride que ocorreria em agosto de 1962. Com relação ao adiamento da publicação, em 16 de outubro de 1958, faz a seguinte anotação no seu diário:

Telefonando hoje para a José Olympio, soube pelo Daniel que meu livro talvez não sai este ano... — e durante o resto do dia passei na maior tristeza, tanto era importante para mim que a *Crônica* saísse este ano, e que *O Viajante* tivesse chance de entrar para o prelo no outro. Mas que fazer, consolo-me imaginando o que ainda devo escrever, e traço um plano até 1962, quando devo comemorar meus 50 anos (*DC*, p. 265).

Em 21 de setembro de 1957, depois de entregar os originais à Editora José Olympio, Lúcio Cardoso revela ao jornalista Edson Guedes de Moraes, da *Revista da Semana*, alguns pontos considerados importantes para a elaboração e para a compreensão do romance *Crônica da casa assassinada*. Segundo o escritor mineiro, fica assinalada nesse projeto literário a sua opção criativa:

[...] não quis levar a efeito o que comumente se chama cópia da vida — quis criar uma fábula. Essa fábula tem a minha linguagem, e sua efigie, tal como está, se não é perfeita, é a porta por onde sonhei entrar. Sua figuração, na ordem dos fatos é um velório: uma festa fúnebre onde se reúnem, intencionalmente, todos os personagens da comédia futura. O estilo em que isto foi vazado, é outro assunto. Não o fiz natural, porque me considero, bem ou mal, um artista. Quis fazer um

romance que fosse artístico, sem nenhum pudor disto. Usei e abusei do adjetivo, porque nada existe de mais belo que o adjetivo.⁵⁸

Na opinião de Cássia dos Santos (2005), Lúcio Cardoso, ao conceder essa entrevista, procurara, ao mesmo tempo, antecipar-se às críticas e às censuras que seriam dirigidas a ele em vista do teor luxuriante e polêmico explorado na trama do romance, assim como também ratificar o seu posicionamento com relação à literatura e às obras ficcionais em geral.

No início de 1959, o ficcionista, ao reavaliar o seu fazer literário, num momento de reflexão introspectiva, constata os desvios e as imperfeições da obra. Ele considera que poderia ter aprimorado mais a tessitura narrativa do texto. Nos meses que antecedem o lançamento da *Crônica*, Lúcio Cardoso concede algumas entrevistas, adiantando trechos e idéias exploradas no romance. De acordo com os apontamentos de Cássia dos Santos (2005), numa atitude proposital, os depoimentos são dados de forma escandalosa e ácida, uma vez que o romancista critica os títulos publicados e os seus antigos desafetos de profissão, com o intuito de polemizar e chamar a atenção do público leitor e da crítica para si.

Já a escritora Maria Alice Barroso, no artigo **A casa assassinada de Lúcio** (1968), chama a atenção para o fato de que o romance cardosiano, nesse período [...] *fez com que o ambiente mais ou menos amorfo do movimento editorial e da crítica no Brasil fosse sacudido por um vento forte, levando os polemistas a discutirem e, mais do que isso, a defenderem suas idéias.*⁵⁹

Quanto ao sentido e à referência buscada pelo título do romance, Lúcio Cardoso fornece a seguinte explicação, em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, em 27 de abril de 1958: *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.*⁶⁰ Em outra ocasião, num acesso de rebeldia e presunção, Lúcio Cardoso, durante entrevista concedida a

⁵⁸ CARDOSO apud SANTOS. Op. cit., 2005, p. 155.

⁵⁹ BARROSO, Maria Alice. A casa assassinada de Lúcio. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte, ano III, n. 118, 30 nov. 1968, p. 14.

⁶⁰ CARDOSO apud CARELLI. Op. cit., 1988, p. 180-181.

Fausto Cunha, em 25 novembro 1960, afirma que através da *Crônica* erguera uma espada contra Minas Gerais quando se propôs a elaborar o romance, exorcizando a ojeriza que sufocara seu peito até então. Mais para si próprio do que para o repórter, ele tece a seguinte afirmação:

Meu movimento de luta, aquilo que viso destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais.

Meu inimigo é Minas Gerais.

O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra 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 Gerais, na sua carne e no seu espírito.

Ah, mas eu a terei, escrava do que surpreendi na sua imensa miséria, no seu imenso orgulho, na sua imensa hipocrisia. Mas ela me terá, se for mais forte do que eu, e dirá que eu não sou um artista, nem tenho o direito de flagelá-la, e que nunca soube entendê-la, como esses outros — artistas! — que afagam não o seu antagonismo, mas um dolente cantochão elaborado por homens acostumados a seguir a trilha do rebanho e do conformismo, do pudor literário e da vida parasitária.

Ela me terá — se puder.

Um de nós, pela graça de Deus, terá de subsistir. Mas acordado.⁶¹

O escritor mineiro, dois anos após esse depoimento, ao mesmo tempo, colérico e dramático, beirando o sensacionalismo, reconhece a influência e o peso da tradição e do “espírito” de Minas Gerais na formação de seus paradigmas e valores. Em 30 de julho de 1962, perto de completar cinqüenta anos de idade, registra o seguinte:

[...] Minas, esse espinho que não consigo arrancar do meu coração — fui menino em Minas, cursei Minas e os seus córregos, vi nascer gente e nome em Minas, na época em que essas coisas contam. O que amo em Minas é a sua força bruta, seu poder de legenda, de terras lavradas pela aventura que, sem me destruir, incessantemente me alimenta. O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que não podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera de que eu me faça inteiro — coisa que só a morte fará possível. Há uma certa doçura na tristeza — a gente se compraz dela, amando (*DC*, p. 293).

A declaração, dada ao jornalista Fausto Cunha em 1960, procurara escandalizar o público leitor especializado e polemizar com o meio literário da época. Já o conteúdo do registro de 1962 visa revelar um propósito diferente, pois, nessa ocasião, o escritor expõe outros sentimentos sobre a terra natal. Em 3 de setembro de 1962, depois de completar meio século de vida, contradiz o

⁶¹ CARDOSO. Op. cit., 1997, p. 764.

enunciado do passado, quando a publicação do romance *Crônica da casa assassinada* ainda repercutia na imprensa nacional, ao se submeter à nostalgia obtida com a maturidade. Nesse dia, registra no seu diário o seguinte:

[...] Distantes estão o sol, a poeira e a paisagem de Minas — distantes e presentes. É só fechar os olhos e o quadro se eleva inteiro aos meus olhos: suas flores, seus frutos, seus pássaros. Mais do que isto: seu espírito. Disto sou formado, e desta saudade do mar, de sua festa, de olhar longo e terno, olhar de amigo. Com que o saúdo, assim que o encontro de novo. Velhas coisas amigas e másculas, pobres e delirantes, como eu, na posse do seu segredo e de sua secreta seiva. **Assim nos entendemos e nos bastamos.** Oh, tão assim (*DC*, p. 301). [Grifos nossos].

Ao proferir essas palavras, o escritor deseja se reconciliar com o seu passado sem renegar as suas crenças religiosas e filosóficas, nem cambiar de comportamento frente aos fenômenos humanos. Entretanto, esses apontamentos permitem visualizar a perspectiva e os sentimentos de Lúcio Cardoso na fase que antecederia a publicação do romance *Crônica da casa assassinada*, como também inferir sobre o impacto causado na crítica da época e no comportamento dessa ao recepcionar a obra cardosiana.

2.1 Receptividade crítica

Ao estudar o conteúdo discursivo expresso e explorado na diégese do romance *Crônica da casa assassinada*, além das estruturas composicionais do mesmo, infere-se o choque que a obra provocara no circuito das letras brasileiras na época da sua publicação, haja vista a trama se desenvolver a partir de um suposto incesto entre mãe e filho. Todavia, Lúcio Cardoso receara pelo descrédito da opinião pública, pois não nutria grandes esperanças com relação à recepção de sua obra nos meios literários. Isso porque experimentara, em outras ocasiões, atitudes ríspidas e amargas por parte da crítica especializada do período. No que tange a essas expectativas, ele elabora em 21 de fevereiro de 1959 o seguinte apontamento:

Um jornal publica hoje a capa do meu livro a sair no mês próximo. Dois anos, e mesmo assim [...] é o suficiente para que eu perceba os defeitos da *Crônica* e avalie os lados por onde envelheceu. Isto me consola, imaginando que posso fazer melhor. Mas assalta-me uma grande melancolia, imaginando que também este tombará no silêncio e no desinteresse e que, independente de seus defeitos, que talvez só eu conheça, poderia ser uma obra-prima que encontraria a mesma *repulsa* e a mesma prevenção que vêm encontrando todos os meus outros livros... Mas é de cabeça erguida que eu me preparo para suportar este desdém (*DC*, p. 269).

Contudo, Lúcio Cardoso se equivoca quanto ao descrédito citado acima, pois o clima receptivo entre os críticos e os literatos não permite que a *Crônica* caia no limbo do silêncio, da mesma forma que acontecera com outras obras suas. Várias vezes se erguem, muitas bradando rasgados elogios, e algumas poucas condenando à imoralidade que “violentara” a conduta e os bons costumes da sociedade brasileira de então. Os estudos desenvolvidos por Mario Carelli (1997c) e por Cássia dos Santos (2002, 2005) demonstram que a publicação do romance *Crônica da casa assassinada* promovera a organização de dois grupos divergentes: os entusiastas que apóiam e concedem mérito ao romance, em oposição àqueles que se colocam contra ou ficam reticentes quanto ao conteúdo diegético explorado pelo texto.

O primeiro contingente, formado pelos que saudaram o aparecimento da obra, é integrado por Walmir Ayala, Octavio de Faria, Eneida Vilas Boas Costa de Moraes, Armino Pereira, Lêdo Ivo, Assis Brasil, Aníbal Machado, Pascoal Carlos Magno e Dinah Silveira de Queiroz. Além desses, Paulo Hecker Filho, Antonio Olinto, Temístocles Linhares, Vitto Santos, Wilson Martins, Adonias Filhos, Manuel Bandeira e José Carlos Oliveira também formularam posições positivas ao romance. O plantel oposicionista é encabeçado pelo crítico pernambucano Olívio Montenegro, tendo o apoio de Sésimo de Miranda. Esse último, por sua vez, vira no livro um [...] *tenebroso excessos de qualidades e de defeitos*⁶².

Em artigo, publicado no periódico *Diário carioca* (17 maio 1959), Montenegro, por sua vez, acusa o romance cardosiano de se constituir numa *imoralidade gratuita*. Ele ratifica o seu posicionamento contrário à *Crônica*, ao

⁶² SÉSIMO apud CARELLI, Mario. A recepção crítica. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, 1997c, p. 642.

afirmar que [...] *se alguma coisa veio a ser assassinada, e assassinado de um modo cruel, foi mesmo a pobre arte literária*.⁶³ Esse crítico tornara-se um dos mais veementes opositores do romance, imputando fatores de ordem pessoal e sexual do autor como provas incontestes para os problemas da obra: *Os seus próprios personagens femininos, que, dado o caráter do drama, deviam ser os mais intensos, são, ao contrário, vagos, abstratos e contraditórios. Por onde vê-se que o autor da Casa assassinada não tem grande experiência de mulheres. E que fala delas pelo que leu mais do que pelo que deve à sua observação sexual*.⁶⁴

Nesse mesmo íterim, aproveitando o teor contundente e polêmico do artigo elaborado por Montenegro, o poeta Walmir Ayala, amigo de longa data do escritor mineiro, organiza uma campanha nas páginas do jornal *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, edições de 6 e 20 de junho de 1959), propondo a seguinte questão: *Crônica da casa assassinada - Um romance imoral?* A partir dessa “jogada” de marketing, inúmeros escritores têm a oportunidade de expor suas idéias e concepções acerca do romance de Lúcio Cardoso. Alguns aproveitam a oportunidade, tais como Vitto Santos e Wilson Martins, para discutir o papel da literatura na sociedade brasileira e a profissão de fé do artista na nacionalidade. De acordo com Cássia dos Santos, em **Equívoco e controvérsia na repercussão da Crônica da casa assassinada** (2001), por meio dessa campanha, a obra não só ampliou o espaço da recepção, como também ganhou uma maior simpatia dos leitores especializados:

[...] Ayala não apenas atraiu a atenção de um público maior para a mais recente criação do amigo, como logrou sobretudo demonstrar através do consenso das várias vozes que uma obra literária somente pode ser julgada a partir de critérios artísticos e nunca éticos ou morais. Pôde, além disso, ver ressaltada a importância do novo lançamento no conjunto da produção do escritor, uma vez que, em suas considerações, os entrevistados em geral haviam sublinhado a beleza, a densidade e a intensa carga poética que caracterizavam a *Crônica da casa assassinada*.⁶⁵

⁶³ MONTENEGRO, Olívio. Um romance imoral. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, Caderno Letras e Artes, 17 maio 1959, p. 3.

⁶⁴ Id., *ibid.*

⁶⁵ SANTOS, Cássia dos. Equívoco e controvérsia na repercussão da *Crônica da casa assassinada*. **CONGRESSO ABRALIC – TERRAS & GENTES**, 7, 2000, Salvador. Anais... Salvador: Abralic, 2002. CD Room – via e-mail.

Entre os literatos engajados nessa campanha, pode-se citar o crítico Assis Brasil que, em **Crônica da casa assassinada - Um romance imoral? (II)** (1959), expressa a seguinte posição: *O romance de Lúcio Cardoso está sendo “acusado” de imoral: imoral é uma crítica que desde o nascedouro aplica métodos sociológicos e quejandos para o julgamento de um livro de ficção.*⁶⁶ Também Adonias Filho tece, em um artigo denominado **Crônica da casa assassinada**, um pronunciamento favorável sobre o romance do escritor mineiro, publicado no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, em 26 de abril de 1959, um mês após a edição da *Crônica*. Nessa ocasião, ao evocar a trajetória do romancista, elabora uma declaração cujos primeiros parágrafos afirmam o seguinte:

[...] O escritor, que será um dos maiores na fase contemporânea da literatura brasileira, dispondo de linguagem que enriquece a representação cênica e a movimentação episódica, não encontraria obstáculos ao impulsionar a tragédia em que se converte a *Crônica da Casa Assassinada*. [...] Mas, ao executá-lo para conformar a personalidade dessa mulher em uma escavação vagarosa, Lúcio Cardoso pode demonstrar que, superando a linha de sua novelística anterior, não se atrasara na percepção da moderna arquitetura ficcional. A estrutura do romance neste particular — incensurável. Construído como verdadeira teia, levantado em inúmeros depoimentos — diários, narrativas, confissões — articula-se em tamanho equilíbrio que a tragédia surge aos pedaços para adquirir finalmente a projeção inteira. Em consequência dessa arquitetura, que o liberta da carpintaria tradicional, foi possível veicular a tragédia no romance.⁶⁷

Acata-se o pensamento da pesquisadora Cássia dos Santos (2002) para quem, dentre os vários manifestantes que professam opiniões favoráveis e/ou contrárias acerca da obra e da pessoa de Lúcio Cardoso, é do crítico Wilson Martins a reflexão mais objetiva e isenta sobre a tessitura narrativa publicada pelo romancista. O referido crítico afirma o seguinte comentário acerca daqueles que refutam a *Crônica*:

Evidentemente, os bons sentimentos nada têm a fazer em crítica literária e os que julgarem este romance através de critérios morais (do que o próprio autor parece não ter escapado) estarão cometendo o único erro irreparável na maciça incompreensão que, se tivesse predominado na história da inteligência, teria impedido a existência de toda literatura.⁶⁸

⁶⁶ BRASIL, Assis. *Crônica da casa assassinada - Um romance imoral? (II)*. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 20 jun 1959, s/p.

⁶⁷ FILHO, Adonias. *Crônica da casa assassinada*. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, 1997, p. 769.

⁶⁸ MARTINS apud SANTOS. Op. cit., 2002, n.p.

Em relação à receptividade do romance nos meios literários e nos órgãos de imprensa, a citada pesquisadora, em sua tese de Doutorado, afirma que entre abril e setembro de 1959 jornais, revistas e suplementos literários de São Paulo e do Rio de Janeiro publicam 24 diferentes críticas a respeito da *Crônica*. Tal fenômeno evidencia a repercussão alcançada pelo romance nos meses subsequentes à sua publicação, além de demonstrar que o enredo explorado por Lúcio Cardoso mexera com os ânimos e os bríos dos literatos e dos críticos da época, como também “sacudira” o adormecido ambiente literário e editorial do período. Passada a euforia e o burburinho dos primeiros meses de publicação, a receptividade da *Crônica* nos meios literários ainda ressoava, com vigor nunca antes alcançado por uma obra de Lúcio Cardoso.

Segundo Wilson Martins, no artigo **Um romance brasileiro** (1959), a partir de sua publicação, o romance cardosiano se consolida como uma das principais obras da literatura brasileira. Para esse crítico, com a *Crônica*, Lúcio Cardoso alcança o pleno equacionamento entre o teor introspectivo e o conteúdo regional, pois torna o valor literário da obra a principal meta e caráter da criação. O crítico lembra, ainda, que a literatura brasileira, até aquele momento, encontrava-se abarrotada de obras que dificilmente podem ser classificadas de romances, mas, antes, como discursos políticos, propagandas ideológicas ou afins. De acordo com a opinião do pesquisador, a obra se constitui, também, no coroamento do percurso artístico efetivado por Cardoso:

Lúcio Cardoso [...], depois de numerosas obras mais ou menos goradas, em que se exercitou no solfejo romanesco, acaba de resolver com grande felicidade esses “problemas do romancista”. Esta *Crônica da casa assassinada* [...] não está longe de ser uma obra-prima; os seus pequenos defeitos resultam, creio eu, de um excesso de literatura, aliás, quase imperceptível, na arquitetura do romance e não de um erro de concepção.⁶⁹

Outro exemplo a respeito da recepção obtida pela referida obra cardosiana é a expressa por Manuel Bandeira, no ensaio **Lúcio Cardoso** (1997), publicado inicialmente em 3 de dezembro de 1960, pelo jornal *Folha de São Paulo*. Por meio de um comentário sucinto, o poeta aponta algumas imperfeições do

⁶⁹ MARTINS, Wilson. Um romance brasileiro. **O Estado de São Paulo**: Suplemento Literário. São Paulo, 1º ago. 1959, p. 2.

romance: [...] *Na Crônica da Casa Assassinada culminou essa força demiúrgica de Lúcio. As personagens do romance [...] continuam a viver na minha imaginação, inapagáveis.*⁷⁰

A esse respeito, pode-se citar o jornalista José Carlos Oliveira. No artigo denominado **Um romancista de Minas** (1959), acredita que das páginas do romance cardosiano é possível perceber o seguinte: [...] *o homem que escreveu a primeira página era um homem perdido – aquele que o Sr. Lúcio Cardoso foi até hoje – e o que escreveu a última é um homem que se encontrou, encontrou sua voz, entrou em paz com o grandioso passado que recebeu como herança.*⁷¹

Afora esses comentários, constata-se que o nome de Lúcio Cardoso vem sendo ampliado, paulatinamente, nas últimas décadas, graças ao desenvolvimento de trabalhos acadêmicos. No livro resultante de sua dissertação de Mestrado, denominado **O riso escuro, ou, O pavão de luto** (2006), Ésio Macedo Ribeiro elenca um número de 49 estudos universitários, entre dissertações e teses realizadas nas décadas de 1970 (4), 1980 (6), 1990 (18) e 2000 (21).⁷² Nesse mesmo ano, o conjunto de trabalhos dedicados ao romancista mineiro tem o acréscimo da tese de Doutorado realizada por Júnia Nogueira Neves, denominada **Dramas da clausura** (2006), e apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo como enfoque analítico o teatro cardosiano.

A partir desses dados, é possível inferir que, após quarenta anos de morte do autor, há ainda diferentes concepções, idéias e temas a serem identificados e

⁷⁰ BANDEIRA, Manuel. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada:** edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, 1997, p. 768.

⁷¹ OLIVEIRA, José Carlos. Um romancista de Minas. **Jornal do Brasil:** Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 13 jun. 1959, p. 8.

⁷² O trabalho publicado por Ésio Macedo Ribeiro (2006), além de estudar os pormenores da produção poética de Lúcio Cardoso, traz um minucioso levantamento da fortuna crítica sobre o romancista. Até o presente momento, o referencial bibliográfico, expresso ao final do livro **O riso escuro, ou, O pavão de luto**, parece ser o mais completo e detalhado banco de dados sobre esse tema. Ao lado dele, os estudos científicos desenvolvidos por Cássia dos Santos (1998a, 1998b, 2001, 2002, 2005, 2006), também são imprescindíveis para pesquisadores e/ou indivíduos interessados na produção artística de Lúcio Cardoso. A não observância dessas prerrogativas tende a prejudicar e enfraquecer os trabalhos pormenorizados sobre o romancista mineiro.

explorados na obra de Lúcio Cardoso. Ademais, tais informações confirmam a relevância e a pertinência em estudar a obra do escritor mineiro.

2.2 Estruturas de composição

Além dos fatos relacionados à cronologia na elaboração do romance *Crônica da casa assassinada* e à recepção crítica dessa obra no cenário literário brasileiro, quando da sua publicação em março de 1959, faz-se necessário, também, observar as estruturas narrativas que compõem o texto, para perceber os aspectos singulares da diégese e a densidade da trama cardosiana.

Ao dirigir o foco investigativo sobre a *Crônica*, constata-se que Lúcio Cardoso a construiu sob sólidos alicerces textuais. O escritor utiliza como vigas mestras uma focalização múltipla e variável, aliado a um universo de personagens com alto teor introspectivo, as quais transitam num ambiente cuja estrutura física e material encontra-se num irremediável processo de deteriorização e empobrecimento. O núcleo temático da narrativa se concentra num vínculo incestuoso entre mãe e filho. Além disso, também são essenciais as relações humanas travadas entre os seres que transitam ao longo do romance, cujas vivências assumem intensa magnitude feérica.

O romance é composto por uma sucessão intercalada de diferentes gêneros narrativos, cuja redação cabe a dez personagens-narradores, que desejam uma única coisa: relatar.⁷³ Em razão dessa urdidura, não há possibilidade da constituição de um ponto de vista fixo. Com relação a essas características, a da multiplicidade de vozes, José Américo de Miranda Barros, na sua dissertação de Mestrado, **A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso** (1987), afirma:

⁷³ Das 56 narrativas que compõe a *Crônica da casa assassinada*, a personagem André é responsável por 11 capítulos; Ana, por 10; Valdo, por 9; Nina, Padre Justino e Betty respondem por 5, cada um; o Dr. Vilaça e o farmacêutico Aurélio dos Santos, por 4, cada um; Timóteo responde por 2 e o Coronel Amadeu Gonçalves, por 1.

A alternância de narradores, que pretende sustentar a revelação de aspectos da diégese acessíveis a alguns deles e inacessíveis a outros, se por um lado confere ao romance uma gradação de revelações que desperta e mantém o interesse da leitura, por outro não realiza todas as revelações que poderia.⁷⁴

Aparentemente essa estrutura compõe uma tortuosa organização, mas seu conjunto ultrapassa os modelos retóricos tradicionais, impondo ao romance uma arquitetura narrativa espiralada. Na dissertação de Mestrado **O invisível refletido** (2003, p. 105), Leda Maria da Costa afirma que essa técnica se afigura como uma *narrativa retalhada*, o que transmite ao romance elementos de uma intriga policial. Já, para Ruth Silviano Brandão, no livro resultante de sua tese de Doutorado **Mulher ao pé da letra** (2006, p. 177), são *narrativas embutidas em narrativas alheias*.

Essa organização remete à idéia de Oscar Tacca, em **As vozes do romance** (1983), quando afirma que: *Todo o romance, em última análise, não é mais do que um jogo de informação*.⁷⁵ Os capítulos que expõem a história ao leitor se avolumam como reminiscências das lembranças das personagens ou dos relatos de outrora, registrados em papel e preservados, assim, da corrosão do tempo. Nada do que é dito ou afirmado constitui-se num elo autônomo ou imediato, mas sim longínquo e esparso. Essa disposição torna os informes suscetíveis de manobras, de malabarismos, de esquecimentos, de escolhas, de tensões e de manipulações por parte das personagens-narradores. Nesse pormenor, a verdade é buscada, mas não alcançada no texto, pois se encontra pulverizada ao longo da narrativa.

No romance *Crônica da casa assassinada*, a noção de verdade se assemelha ao aforismo registrado por Lúcio Cardoso em 1955: *A verdade é a mesma de todo o tempo: o pequeno pedaço que resta e o pedaço grande que se foi* (**DC**, p. 208). De acordo com Gilberto Figueiredo Martins, no ensaio **Recordações da casa dos mortos** (1998), na obra do escritor mineiro a veracidade não se afirma de forma unânime:

⁷⁴ BARROS, José Américo de Miranda. **A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso**. Belo Horizonte, 1987. Dissertação [Mestrado em Literatura Brasileira] – Universidade Federal de Minas Gerais, p. 160.

⁷⁵ TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p. 63.

[...] Nada — e ninguém — é totalmente confiável. A Verdade, como valor moral absoluto, desaparece e se pluraliza em pequenas verdades, pessoais e interessadas: muito do narrador apresenta-se como conjunto de hipóteses, pressentimentos e premonições, como tendenciosas e duvidosas versões, de vozes em falsete. Ao fim, como quase todos morrem, a narrativa ganha feição testamentária, re-tomando — no tempo do leitor — vozes situadas no além-túmulo. E, como se sabe, a morte destrói provas, desfaz culpas e anula crimes.⁷⁶

A escolha dessa técnica vai ao encontro das disposições defendidas pelo romancista mineiro, para o qual a verdade absoluta é uma quimera. Nesse sentido, em 23 de janeiro de 1958, o escritor registra no seu diário: [...] *A verdade inteira jamais poder ser dita. O importante é escrever aquilo que nos ocorre — sua “verdade”, seu “peso”, virá depois, se houver necessidade disto (DC, p. 239).*

A história é orquestrada em três blocos composicionais: o primeiro corresponde à agonia e morte de Nina; o segundo, à chegada e fuga de Nina da Chácara dos Meneses; e o terceiro, ao seu retorno, falecimento e velório. A trama é desenrolada através do relato das personagens que participam da ação ou, simplesmente, são testemunhas de alguns episódios. De acordo com Mario Carelli (1988), a temporalidade da narrativa tem a seguinte formulação:

A primeira metade do romance é mais complexa em seu arranjo de temporalidade do que o fim da obra. A narrativa se estrutura após uma abertura em torno de um arco que se fecha no capítulo 55. A morte de Nina constitui o tempo presente (no passado), o corpo do romance apresenta o antes, o fim da narrativa de Valdo e o último capítulo falam do depois.⁷⁷

Os capítulos que compõem a narrativa não são nomeados. São intitulados conforme a natureza do depoimento, trazendo ao lado o nome dos respectivos titulares. Estão em número de 56, seguindo a estruturação em blocos. De forma geral, os capítulos podem ser agrupados da seguinte forma:

- 1º capítulo: morte e velório de Nina;
- do 2º ao 16º: primeira temporada de Nina em Vila Velha;
- do 17º ao 37º: segunda temporada da protagonista no inteiro mineiro;

⁷⁶ MARTINS, Gilberto Figueiredo. Recordações da casa dos mortos. **Cult**: Revista Brasileira de Literatura. Dossiê Lucio Cardoso. São Paulo: Lemos, ano II, n. 14, set. 1998, p. 50.

⁷⁷ CARELLI. Op. cit., 1988, p. 185.

- do 38º ao 40º: viagem de Nina ao Rio de Janeiro e o diagnóstico da doença;
- do 41º ao 55º: terceira temporada, agonia e morte de Nina.

O capítulo 56 corresponde ao *Posfácio*, enxerto autônomo da narrativa que traz alguma luz sobre os acontecimentos, isto é, esclarece vários pontos nebulosos da história, como, por exemplo, o desmoronamento da relação incestuosa de Nina e de André, mas, ao mesmo tempo, o enunciado sombreia outros: *Nina é sabedora da real origem sangüínea de André? Ana está relatando a verdade no momento final de sua vida ou suas palavras são reflexos da senilidade?* Com relação a essa técnica, Sonia Brayner (1997) assim afirma:

O autor evitou a denominação usual de “capítulos” e numerou os textos — 56 segmentos — dando-lhes, entretanto, uma identificação de procedência e peculiaridades de composição. Trata-se de cartas, diários aos quais se juntarão depoimentos, testemunhos, memórias. Há, todavia, nessa disparidade de registros, escritos e orais, um elemento que os mantém coesos e cúmplices: a presença silente, em um diálogo velado com alguns dos textos, de alguém que precede a um inquérito e está recolhendo material. Esta presença coercitiva, pois solicita os depoimentos, é ficcionalizada para que o aspecto de mistério de um possível crime pare sobre os acontecimentos, já distantes no tempo e com os participantes, na sua maioria, mortos ou ausentes.⁷⁸

A orquestração dos capítulos procura iniciar e fechar um ciclo. A construção narrativa mostra-se circular, ou seja, o primeiro embate entre os indivíduos está, diametralmente, ligado ao último. De acordo com citada pesquisadora, [...] *ao escolher a inversão da cronologia, Lúcio perfaz um círculo narrativo.*⁷⁹ Essa estrutura procura narrar um fato presente ocorrido no passado, pois os depoimentos são vozes que ecoam de um tempo longínquo já findo, que surgem para iluminar ou solucionar alguns “crimes” cometidos, outrora, pelos membros da família Meneses. É fundamental ter a percepção que esse romance se constitui num projeto literário que exigira um significativo escopo artístico. A idéia, de projeto literário, fundamenta os estudos de Enaura Quixabeira Rosa e Silva, expresso no livro **Lúcio Cardoso** (2004), no qual defende a seguinte posição: [...] *toda a obra cardosiana está*

⁷⁸ BRAYNER. Op. cit., 1997, p. 718-719.

⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 721.

*alicerçada em um fio condutor, permitindo identificar um projeto estético-literário único, cujas conexões são passíveis de serem analisadas.*⁸⁰ O pensamento de Sonia Brayner (1997) se assemelha, em parte, com a tese defendida pela estudiosa alagoana:

O projeto literário de *A crônica da casa assassinada* persegue um objetivo de difícil execução: ser capaz de dar conta, no âmbito da linguagem, no centro da narrativa, da divisão humana sempre à procura da estabilidade e não encontrando senão mudança. A fragmentação dos relatos, a impossibilidade de se obter uma verdade, a obsessão com uma Perda radical traduzida pela noção de pecado, doença e morte, vão demarcando as áreas semânticas do núcleo épico. A espacialização do tempo, que se deposita muito mais do que caminha, reinterpreta a grande visão cristã do mistério de Deus, o único a possuir a qualidade de ser o Movente-Imóvel.⁸¹ [sic]

Segundo as pesquisadoras citadas, o universo artístico construído por Lúcio Cardoso ao longo do tempo revela que as diferentes obras publicadas pelo autor perfazem um único caminho, buscam e exploram um mesmo foco: a condição humana. Outro dado relevante a ser observado na *Crônica* é o tipo de narrador adotado para transmitir e articular a urdidura romanesca. O sujeito da enunciação, tendo um caráter tão ficcional quanto qualquer personagem e que não deve ser confundido com o autor, surge para Tacca, como [...] *uma enteléquia. Figura inacessível e fugidia, a sua identidade, fácil de confundir ou de perder-se entre os outros planos do romance, precisa de ser determinada com uma certa simplificação ideal.*⁸² Por essa razão, é paradoxal observar que no romance construído através da emersão de múltiplas vozes, que assumem a condição de personagens-narradores, seja a instância do narrador um dos elementos mais singulares desse romance.

Essa característica é denotada porque, segundo as conclusões de José Américo Barros (1987): [...] *em primeiro lugar, não há propriamente um narrador, há vários. E nenhum deles narra tudo, cada um narra o que sabe. Nenhum deles visa, com sua narrativa, compor o todo da narrativa maior.*⁸³

⁸⁰ ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Lúcio Cardoso**: paixão e morte na literatura brasileira. Maceió: EDUFAL, 2004, p. 15.

⁸¹ BRAYNER. Op. cit., 1997, p. 722.

⁸² TACCA. Op. cit., 1983, p. 63.

⁸³ BARROS. Op. cit., 1987, p. 136.

Nesse sentido, não havendo [...] *destinatário no nível extradiegético, significa dizer que todos os narradores são intradieгéticos*.⁸⁴ Essa classificação seria aceita e adotada, caso a arquitetura narrativa disponibilizada, por Lúcio Cardoso, ao longo da obra em análise, não substanciasse a formação de um narrador obnubilado, cuja existência se mantém na sombra das demais personagens-narradores. Essa entidade, não claramente aludida, mas implícita ao texto, recai numa atitude compiladora e organizadora dos gêneros literários que compõem o romance. Segundo o pesquisador citado, esse caráter estilístico demonstra as seguintes evidências:

[...] Alguém, portanto, selecionou trechos, compôs seqüências, organizou os depoimentos, cartas, diários, confissões e livros de memória das personagens. Se a diégese é fragmentariamente narrada por estes documentos de origem intradieгética, sua organização final, visando o narratário extradiegético, foi realizada por alguém que reuniu toda a documentação e tinha conhecimento da diégese em sua totalidade, em seus múltiplos aspectos.⁸⁵

Seguindo, ainda, essa percepção, com relação à instância narrativa, é possível denominar o narrador da *Crônica* como extradiegético, pois Lúcio Cardoso decidira construí-lo como coletor e organizador dos documentos e dos depoimentos. Em outras palavras, José Américo Barros (1987) afirma:

Estamos, então, diante de um narrador que não narra propriamente, no sentido em que se diz que o narrador assume a enunciação, mas que restringe sua atividade de cronista (o título do romance é *Crônica da casa assassinada*) à organização da matéria narrativa por ele coligida. A modalidade de seu fazer narrativo consiste na articulação dos fragmentos, na composição, a partir deles, da arquitetura do romance.⁸⁶

Portanto, é o narrador extradiegético, que coletara, organizara e estipulara a ordem do material obtido junto aos depoentes, que compõem a urdidura textual.

⁸⁴ Id., *ibid.*

⁸⁵ Id., *ibid.*, p. 136-137.

⁸⁶ Id., *ibid.*, p. 137.

A ordem dos segmentos tenta recompor as narrativas e, percebe-se aos poucos, que esse desconhecido autor organizou-as e provocou os depoimentos. Aparecem, gratificamente assinaladas em itálico, dentro dos textos escritos (diários, cartas), observações como: “nota à margem do manuscrito” ou “escrito à margem do Diário, com letra diferente”. A marca desse compilador se deixa surpreender em vários níveis, desde o ato de interlocução do farmacêutico e do médico em seus relatos até o último segmento (seg. 56), fundamental para o desvendamento de grande parte do mistério de Nina. O “Pós-escrito numa carta do padre Justino” será o adendo anexado para finalizar o suspense de um longo percurso de desencontros e sofrimentos.⁸⁷

Ao longo do romance se observa a existência de impressões textuais e tipográficas que marcam uma escrita ou um manuseio posterior ao registro. Essa técnica estilística denota o contato e a manipulação do texto por uma entidade incógnita, cuja identidade não é revelada, mantendo-se total mistério a esse respeito: *Nota à margem do manuscrito* (CCA, p. 60, 66, 121, 354); *Escrito à margem do Diário, com letra diferente* (CCA, p. 191, 221); *Escrito com letra diferente à margem do caderno* (CCA, p. 193, 262, 332); *Escrito à margem do Diário* (CCA, p. 216, 399); *Anotado à margem do Diário* (CCA, p. 218); *Escrito com a mesma letra à margem do caderno, tinta diferente* (CCA, p. 355).

Conforme o depoimento do Pe. Justino, esse sujeito não é conhecido pelos narradores: [...] *Não a conheço, nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesses que a move* (CCA, p. 495). Um facho de luz recai sobre o narrador extradiegético, principalmente nas narrativas do Dr. Vilaça e do farmacêutico Aurélio dos Santos. Sua “aparição” final ocorre quando o pároco de Vila Velha faz as últimas e mais contundentes revelações, no capítulo 56. É possível deduzir que o narrador extradiegético seja um homem, pois o médico se dirige a essa entidade, chamando-o de “senhor”, na sua terceira narrativa:

... 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. Bem pensado, é talvez este o motivo que me levar a usar a pena, e se a letra parece aqui ou ali um pouco mais tremida, é que a idade não me permite escrever com a facilidade de outros tempos, e nem a memória é tão pronta a acudir ao meu chamado. No entanto, creio poder precisar exatamente o dia a que **o senhor** se refere. Neste ponto suas indagações são úteis, pois obrigam-me a situar lembranças que flutuam desamparadas ao sabor da memória (CCA, p. 243). [Grifos nossos]

⁸⁷ BRAYNER. Op. cit., 1997, p. 719.

A declaração do farmacêutico Aurélio dos Santos é concisa no que se refere à entidade do narrador. Na sua primeira narrativa, não explicita qual a razão que o motiva a conceder um relato sobre acontecimentos ocorridos no passado com a família Meneses. Todavia, pela análise do conteúdo do seu registro, acredita-se constituir num depoimento: *MEU nome é Aurélio dos Santos, e há muito tempo que estou estabelecido em nossa pequena cidade com um negócio de drogas e produtos farmacêuticos (CCA, p. 45)*. Já o Pe. Justino explicita que é solicitado a dar um depoimento a uma pessoa, que lhe é desconhecida. Portanto, não fora nenhum dos envolvidos nos fatos narrados ao longo do inventário. Mas esse depoimento é de “segunda mão”, isto é, ele fornece um relato a uma pessoa que transmitirá ou entregará a outra: *Sim, resolvi atender ao pedido dessa pessoa. Não a conheço, nem sequer imagino por que coligem 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 (CCA, p. 495)*.

O narrador não participa dos acontecimentos que culminam com a ruína e a extinção da família Meneses. Seu aparecimento é posterior à maioria dos relatos da diégese. Portanto, há uma distância no tempo-espaco entre o inventário do narrador e o *locus* fenomenológico da trama. José Américo Barros (1987), no seu estudo dissertativo, assim conclui acerca dessa instância:

Já que não o temos como personagem plena de positividade — no sentido de ser visto pelos diversos narradores como participante do drama que se desenrola na Chácara dos Meneses — temos dele uma visão diferente, em que nos aparece como se estivesse de costas. Sendo ele o destinatário de algumas das narrativas intradieéticas que nos é dado ler, é como se lêssemos o texto por sobre seu ombro. Seu perfil define-se, por oposição ao das outras personagens que chamamos de positivas, pela negatividade.⁸⁸

Nesse sentido, também é possível perceber que os apontamentos obtidos pelo narrador são repassados aos depoentes durante a organização da arquitetura do texto. Essa idéia pode ser comprovada, por exemplo, em vários trechos do *Diário de André*, cujas notas revelam que a personagem título efetuara os registros em diferentes momentos da sua vida: um quando jovem e

⁸⁸ BARROS. Op. cit., 1987, p. 140.

outro na fase adulta. Há ainda a supressão de alguns fragmentos de textos marcados por meio de reticências (*CCA*, p. 217), o que denota que as primeiras anotações da personagem, efetuadas na juventude, são manuseadas pela entidade do narrador extradiegético e, posteriormente, entregues novamente ao seu titular, para que as mesmas sejam complementadas. Esse procedimento incentiva a personagem a elaborar novas reflexões acerca do seu passado:

(Escrito com a mesma letra à margem do caderno, tinta diferente: Tantos anos passados, e eu ainda não esqueci. Amar, amei outras vezes, mas como se fosse um eco desse primeiro amor. Não são pessoas diferentes as que amamos ao longo da vida, mas a mesma imagem em seres diferentes. Também me desesperei de outras vezes, até que me desesperasse não mais do amor, mas do fato humano. E agora que este pobre caderno veio novamente a ter à minhas mãos, entre outros restos dessa casa que não existe mais, digo a mim mesmo que realmente não há grande diferença entre aquele que fui e o que sou hoje — só que, com o tempo, aprendi a domar aquilo que no moço ainda era puro desespero; hoje, calado, sofro ainda, mas sem aquela escuridão que tantas vezes me atirou contra as quatro paredes de mim mesmo, enfurecido — e que no seu desvario era apenas a tradução adolescente desse fundo terror humano de perder e ser traído, que nos acompanha, ai de nós, durante a existência inteira.) (*CCA*, p. 355).

Esse trecho, além de ser crucial para demonstrar que há um contato entre a personagem e o narrador extradiegético, aparenta ser o fragmento mais contundente para a visualização da subversão temporal. Nesse registro, André⁸⁹ constrói um balanço de suas aventuras amorosas na adolescência e seu reflexo nos anos posteriores. A partir do texto a seguir, infere-se que esse indivíduo teria retornado a Vila Velha ou para as suas proximidades depois que abandonara a Chácara, logo em seguida ao velório de Nina, conforme passagem descrita no fragmento produzido por Valdo Meneses. A personagem descreve um passeio a cavalo, efetuado nas proximidades da propriedade da família quando adolescente e, logo em seguida, no mesmo episódio, aponta novos caracteres da paisagem que está observando na atualidade:

Da neblina surgiram dois ou três casebres de taipa, vozes conhecidas me cumprimentaram. Tantas vezes eu passara ali, e em nenhuma delas sentira aquele sentimento palpitar no meu peito, como se fosse a primeira vez que visse a realidade da paisagem, e sua áspera vida se apoderasse do meu coração. (*Escrito à*

⁸⁹ O romance inacabado *O Viajante* traz a personagem André de volta a Vila Velha, como o integrante mais fiel da quadrilha de Chico Herrera. No entanto, essa obra não pode ser entendida como um simples desdobramento ou continuação natural do romance *Crônica da casa assassinada*, uma vez que Lúcio Cardoso não teve tempo hábil nem oportunidade para a maturação e término do texto final.

margem do Diário: Tudo já se passou há muito, os casebres não existem mais, o vale é ressecado e triste. Deste alto onde posso contemplar todo o Campo da Cruz Vazia, procuro através da bruma, que esta sim é a mesma, os traços do adolescente que fui — e nada sinto, nada ouço, nada vejo, porque meu coração já não é leve, e nem a pureza, que outrora foi minha, renova mais a música daquele momento.) (*CCA*, p. 216).

Constata-se que, ao longo do fragmento narrativo intitulado *Diário de André*, o conteúdo de alguns dos apontamentos elaborados pela personagem não são contemporâneos aos fatos narrados, pois há a antecipação de ações e estados de ânimo verificados somente no futuro. Isso fica patente no episódio que marca o final de uma relação amorosa com Nina. Ele alude a fatos que seriam observados durante a agonia da mesma: [...] *e que eu reencontraria mais tarde — ai de mim — nas paredes do seu quarto de morte, absorvendo seu último perfume e sua derradeira vibração* (*CCA*, p. 269).

Além dos registros de André, é importante visualizar as circunstâncias e as intenções da personagem Ana na elaboração de suas narrativas. O depoimento fornecido por ela dá-se na forma de cartas, destinadas inicialmente a Pe. Justino, as quais assumem um caráter confessional: *Na verdade, nem sei como começar; antes de dar início a esta confissão — porque assim eu quero que o senhor a tome, Padre, e só assim meu coração se sentirá aliviado — pensei que este seria o meio mais fácil de me fazer compreender, e que as palavras viriam naturalmente ao meu pensamento* (*CCA*, p. 102). Todavia, posteriormente batiza de memórias o que antes fora taxado de confissão: *Ao deixar escritas estas memórias, minha intenção não é, como muitos poderão julgar, a de justificar-me — e nem de parecer melhor após a minha morte, não* (*CCA*, p. 154) [sic]. Neste caso, as suas cartas são registros de uma alma atormentada pela culpa e pelo sofrimento, desejando extravasar um caudaloso oceano de sentimentos a qualquer indivíduo que leia seus apontamentos.

A narrativa de Ana é elaborada de próprio punho: *EU, Ana Meneses, escrevo estas coisas e não sei a quem as dirijo* (*CCA*, p. 270). O local onde registra o depoimento não fica muito claro. No fragmento intitulado *Quarta confissão de Ana*, constata-se que a personagem escreve os últimos escritos no interior do Pavilhão, localizado no jardim da propriedade, quando já se encontra em avançado estado de senilidade física e mental, habitando o mesmo

local onde outrora Nina e Valdo se instalaram após o casamento e onde Alberto cometera o suicídio. Nesse momento, desejando ardentemente ter suas culpas e falhas redimidas e o peso de sua consciência aliviada, roga a um leitor hipotético que tenha piedade de sua alma:

SOU eu, ainda. Neste quarto onde não penetra nenhum rumor vindo de fora, escrevo, como sempre sem saber a quem, e isto, que no princípio me causava tanto mal, agora me traz uma certa tranqüilidade. Quando não sei a quem me dirijo, digo as coisas melhor, não há peias nem embaraços, e o que rememoro sai desataviado e sem fantasia (*CCA*, p. 367).

Já a personagem Timóteo afirma que dedica as linhas escritas à memória de Nina (*CCA*, p. 462). Acredita-se que o fragmento batizado de *Do livro de memórias* abrangera muito mais fatos. Entretanto, o narrador, como compilador e organizador do texto, escolhe apenas dois escritos que abordam, especificamente, a morte de Nina, suprimindo, dessa forma, o restante. Ademais, não é do conhecimento dos interlocutores se essa personagem registrara outros fatos relacionados à vida de sua grande amiga.⁹⁰ No que tange a esse ponto, é possível apenas supor. A natureza dos enunciados registrados entre parênteses, no depoimento de Timóteo (*CCA*, p. 463, 466, 479, 480, 481-483), possui caráter semelhante ao daqueles apresentados nos depoimentos: é uma momentânea digressão na narrativa, que serve tanto como amparo reflexivo ao trecho desenvolvido como meio dialógico entre a personagem e a entidade do narrador e narratária.

De Valdo Meneses há três registros impressos (duas cartas: uma para Nina e outra para o Pe. Justino, cujos destinatários são explícitos; o terceiro é um depoimento, supostamente, fornecido ao narrador extradiegético). No documento destinado à sua esposa (resposta de uma carta anterior de Nina, a qual exige o direito de retornar à Chácara) há o acréscimo de um adendo à

⁹⁰ Segundo a personagem Valdo, nos seus depoimentos de número V e VI, durante o velório de Nina, seu irmão Timóteo é acometido por uma apoplexia, diagnóstico confirmado logo em seguida por um exame médico. Mas os fatos apontados pela personagem em seu livro de memórias deixam supor que o irmão caçula dos Meneses não morreu, logo em seguida, em consequência dos danos causados pelo derrame cerebral, o que também não o impediu de escrever e concluir suas lembranças. Essa idéia é comprovada pelos episódios e acontecimentos registrados nos apontamentos pessoais da própria personagem, os quais focalizam circunstâncias verificadas e observadas durante o velório da protagonista.

margem da carta e a supressão de alguns trechos pelo narrador — dispositivo verificado também na carta destinada ao padre:

Pós-escrito à margem do papel:

Não se engane, Nina, é um ambiente bem diferente que virá encontrar agora; já não tenho por você aquele antigo amor, nem poderá exigir de mim outra coisa além de uma frieza honesta e compreensiva. Irei esperá-la à estação e recomporemos o ambiente que nunca deveria se ter partido — mas que, ai! por infelicidade nossa, jaz inteiramente aniquilado. Se agora tomo esta atitude, lembre-se bem, é apenas em nome da dignidade dos Meneses. (*CCA*, p. 121). [sic]

O depoimento de Valdo se restringe aos fatos ocorridos quando da manifestação e desenvolvimento da doença de Nina, e da sua decisão de abandonar definitivamente a Chácara, logo após o velório da esposa. Seu pronunciamento também não é contemporâneo aos fatos narrados, uma vez que redige ou fornece seu depoimento posteriormente, abrindo alguns parênteses para refletir sobre o que se passou.

[...] Aos poucos ela ia serenando, e retomava o fio natural da narrativa. Poderia jurar quase que Nina jamais havia correspondido a esses apelos. (Anoto aqui, com estranheza, um detalhe que me feriu nessa conversa: Ana não discorria com ressentimento, antes com certa nostalgia, como se desejasse que Nina tivesse cedido — sua irritação era pelo fato justamente de que a outra houvesse se mostrado tão altiva.) [...]. (*CCA*, p. 458).

Na narrativa de Betty, fragmento intitulado *Diário de Betty*, há datas registradas que servem como referência à depoente, mas não se pode aceitá-las como exatas, pois são esparsas e não revelam o mês nem o ano dos acontecimentos. A temporalidade é elástica no romance, assim como é fragmentada nos demais registros elaborados pelas personagens. A governanta, de formação confessional puritana (*CCA*, p. 240), aprecia romances brasileiros oitocentistas (como, por exemplo, *As minas de prata*, de José de Alencar) e ingleses, preferência que influenciara as primeiras leituras de André. Semelhante à moda dos românticos, registra o seu cotidiano na forma de diário. No entanto, o conteúdo de seu diário mostra que seus apontamentos não são imediatos às ações, mas bem posteriores, porque ela antecipa acontecimentos, fatos e características que ocorrem anos depois, como, por exemplo, a transformação física de Timóteo em consequência da obesidade e do alcoolismo: [...] *Era esse, aliás, o único traço masculino de sua*

fisionomia, pois se bem que ainda não estivesse tão gordo quanto ficou mais tarde (CCA, p. 53).

Contrariamente à natureza de um diário íntimo, nesse trecho, Betty aponta caracteres que incidirão sob o irmão caçula dos Meneses somente no futuro. Isso demonstra que uma parte ou todo seu registro não é contemporâneo à história narrada. Já no fragmento intitulado *Diário de Betty (D)*, a data — dia 19 — é registrada porque a personagem lembra que, nesse dia em específico, Nina deveria chegar a Chácara dos Meneses. Entretanto, mantém-se a incógnita sobre a indicação exata da chegada da protagonista na propriedade do marido. Assim, o artifício da governanta serve para dar uma maior veracidade à sua narração.

Quanto à fala do Padre Justino, ela emerge em dois momentos: numa elaboração narrativa e num pós-escrito. Nesse último, faz as principais revelações sobre o suposto conluio amoroso entre Nina e André, solapando a crença da existência de uma relação incestuosa entre os amantes. Ao adentrar o conteúdo e observar o tempo da narrativa elaborada pelo depoente, constata-se que o mesmo narra no presente os fatos verificados no passado. Portanto, seu pensamento não é contemporâneo às ações praticadas. As suas lembranças são filtradas pela experiência e sabedoria adquirida ao longo dos anos.

Os acontecimentos e a história narrada pelo religioso estão circunscritos e concentrados, principalmente, nos encontros e nas relações travadas com a personagem Ana Meneses. Ele demonstra ser a única pessoa com autoridade e proximidade capaz de fazê-la confidenciar suas dores e pecados. Essa relação fora iniciada, ainda, no tempo de D. Malvina, outrora a matriarca da família. Entretanto, o relacionamento entre o confessor e a penitente é travado de forma tensa e questionadora para ambas as partes.

[...] Obedeci, de tal modo era autoritário o seu olhar, e achei-me numa peça ainda mais baixo do que a anterior (as traves, numa queda brusca, quase poderiam ser alcançadas com a mão), mais estreita, e ventilada por uma única abertura, circular, que dava para o jardim. (Mais tarde, muito mais tarde, as circunstâncias me trariam de novo àquele ambiente irrespirável — e o mais extraordinário é que, tendo decorrido tantos anos, o novo acontecimento se prenderia ao velho, ao que eu vivia agora, e formava com ele um só corpo, como uma árvore única, dividida em duas partes. E nessa época que eu ainda estava por viver, como então, não era um acontecimento de Deus, mas de sua ausência, o que eu, trêmulo, iria presenciar.) (CCA, p. 176).

Nesse trecho, o Pe. Justino alude a duas visitas feitas na Chácara Meneses, em diferentes momentos da trama. A primeira quando o jardineiro Alberto se suicidara, cena na qual Ana exige dele que restitua a vida ao corpo falecido, e a segunda, nos seus derradeiros momentos finais, momento que culmina com a revelação da suposta verdade sobre a origem do nascimento de André e de Glael. É possível supor que o depoimento do padre, elaborado na forma de narrativa, dera-se de próprio punho: *Lembro-me, no momento em que redijo estas linhas, de um rapaz como outro qualquer (se não me engano, tratava-se de um jardineiro) morto, estendido no cubículo de um porão, e diante do qual ela exigia que eu lhe restituísse a vida, num assomo inútil de desespero. Estarei certo? Que importa?* (CCA, p. 293).

O depoimento do Coronel Amadeu Gonçalves, também redigido de próprio punho, semelhante à confissão de Ana e a de Valdo, busca iluminar os fatos obscuros sobre a ida de Nina ao Rio de Janeiro, além de resgatar a memória de alguém que, para ele, fora injustiçada e caluniada em vida.

(Estranho: à medida que aquelas palavras soavam, eu sentia perfeitamente o quanto de falso existia nelas. Agora que tudo já passou, e que redijo este depoimento, sem outro intuito senão o de restabelecer a verdade de eximir de certas culpas uma memória caluniada, indago de mim mesmo se não teria sido eu o culpado, se desde o princípio, inconscientemente, não demonstrara a minha descrença no seu possível gesto. Porque, nos meus atos, na minha falta de reação, no meu silêncio, havia implícita uma recusa. Talvez eu é que a estivesse recusando, na única vez em que ela realmente se ofereceu — e quem sabe, apesar do tom falso, não teria ela vindo de fato para ficar, e de modo definitivo como apregoava?) (CCA, p. 361).

Quanto aos registros desenvolvidos pela protagonista, acredita-se que as cartas de Nina destinadas a Valdo Meneses e ao Coronel Gonçalves (duas correspondências para ambos) foram, em algum momento, repassadas à entidade do narrador pelos depositários das mesmas. Nesses documentos, a personagem se revela sofredora, fazendo uso de frases dramáticas e ultra-sentimentais, como pode ser observado no escrito voltado para o esposo: *Suspendi esta carta um pouco, a fim de enxugar o pranto que me subia aos olhos. É difícil escrever, e é mais difícil ainda escrever quando se têm palavras de amor que nos sobem aos lábios, mas o coração se cala sob o peso das mais duras queixas* (CCA, p. 39-40).

Ao lado da instância do narrador, o foco narrativo avoluma-se como elemento diferenciador da *Crônica da casa assassinada* das demais obras literárias da sua mesma geração. No romance esse elemento é múltiplo e facetado, cuja variabilidade dos enunciados solapam a emersão de uma onisciência narrativa tradicional, centrada em uma entidade monológica. Em decorrência desse subterfúgio literário, adotado pelo romancista, o narrador extradiegético repassa a tarefa de narrar às personagens, cujas histórias e relações travadas com os demais envolvidos são a mola propulsora do desenvolvimento da narrativa.

De acordo com a tipologia do narrador desenvolvida e adotada por Norman Friedman, em **El punto de vista** (1986), é possível apontar que a focalização de uso recorrente e cuja predominância sustenta a construção narrativa do romance *Crônica da casa assassinada* é multissetiva, ou seja, [...] *la historia le llega directamente a través de los pensamientos de los personajes, tal como deja su marca en ellos*.⁹¹ Há o predomínio da cena, isto é, a história é contada por meio dos pensamentos, dos fatos e das impressões das personagens, sugerindo que a ação está em pleno curso, semelhante as esquetes teatrais.⁹² Busca-se com esta técnica afastar a instância do narrador onipresente.

Se Friedman (1996) intitula essa estratégia como onisciência seletiva múltipla, Renato Prada Oropeza, em **O narrador e o narratário** (1986), por sua vez, a denomina focalização interna e plural. É interna, pois a história é relatada através dos depoimentos das personagens (testemunhas). Em outras palavras: [...] *o relato pode ser narrado do interior da diégese [...] que toma a*

⁹¹ FRIEDMAN, Norman. El punto de vista. In: SULLÁ, Enric. **Teoria de la novela**: antologia de textos de siglo XX. Barcelona: Grijelbo Mordadorin, 1996, p. 84.

⁹² A linguagem teatral também é explorada por Lúcio Cardoso, quando ele mergulha, ao longo da década de 1940, na elaboração e fundação do Teatro de Câmera. De acordo com o levantamento bibliográfico realizado por Ribeiro (2006, p 197), o romancista mineiro escreve diversas obras teatrais. Quanto às peças encenadas, estão as seguintes obras: *O escravo* (1943); *A corda de prata* (1947); *O coração delator* (1947); *O filho pródigo* (1947); *Angélica* (1950). Dentre as não encenadas, estão *O Enfeitiçado* (1945); *A enfeitiçada* (1954); *O homem pálido* (1961, sob o pseudônimo de João da Silva); *A cigarrinha e o inverno* (s/d); *Os desaparecidos* (s/d); *O dia nasce* (s/d); *[Iracema]* (s/d); *A morte e a donzela* (s/d); *O morto na varanda* (s/d); *[Prometeu]* (s/d); *A sombra de Berenice* (s/d); além de 11 peças sem título.

*perspectiva de um personagem de cada vez.*⁹³ É plural, pois cada personagem-narrador tem uma visão distinta e muito particular sobre cada evento, isto é, [...] *cuidando de oferecer apenas uma focalização interna de cada evento.*⁹⁴ Conforme o ângulo de visão adotado, os canais de informação variam. Nessa conjuntura, o contraponto das perspectivas de cada personagem tece o fio que conduz a trama. Cada evento repõe — ou não — luz numa outra perspectiva, conforme a sondagem interna do depoente.

O processo narrativo é transmitido pelo discurso indireto livre, no qual há possibilidade de maior variabilidade na forma e nos enunciados. Outro aspecto que necessita ser apontado é o grau de informações retidas pelas personagens. Da mesma forma que a *Crônica* é montada de acordo com as informações obtidas junto ao testemunho (depoimento) das personagens e mesmo que haja “manipulação” na orquestração das narrativas por parte do narrador extradiegético, o grau de informação detido pelo narrador é aquele fornecido pelas personagens. Essa técnica faz com que pareça, à primeira vista, que as personagens guardam muito mais coisas na memória do que relatam ou procuram mostrar, característica que incide para o surgimento de uma aura de mistério.

Os relatos estão colocados numa ordem aparentemente aleatória e caótica, todavia, comungam de uma intencionalidade objetiva e lúcida almejada por uma instância narrativa incógnita, identificada como narrador extradiegético. Essa intencionalidade está relacionada com a natureza e a motivação dos depoimentos. Uma vez que as personagens narram um presente que já ocorrera no passado, torna-se difícil depurar as intenções e os desejos das mesmas ao exporem suas idéias e pontos de vista. Não fica claro se os depoimentos são concedidos voluntariamente ou se há coação para obtê-los. Por essa razão, é necessário desconfiar que alguns relatos não sejam totalmente verídicos, congregando, portanto, alto teor de subjetividade e de parcialidade.

⁹³ OROPEZA, Renato Prada. O narrador e o narratário: elementos pragmáticos no discurso narrativo literário. **La narratologia hoy**. La Habana: Arte y Literatura, 1986, n/p. [Tradução de Lisett Pinho - FURG: Letras Espanhol]

⁹⁴ Id., *ibid.*

Os valores morais e religiosos, explorados pelo romance, aliados ao estado de ânimo e à natureza psicológica de cada personagem no momento da escrita, dos depoimentos e dos relatos, necessitam de depuração e filtragem, uma vez que as cartas, as confissões, as narrativas e os diários possuem naturezas e tessituras distintas, refletindo os sentimentos e os objetivos que as geraram. O universo explorado por Lúcio Cardoso torna o seu romance singular no contexto romanesco nacional, motivo que influencia Sonia Brayner (1997) a afirmar que: *As ousadias da arquitetura narrativa da Crônica, somadas à riqueza da linguagem, luxuriante em sua eloquência e tom, alargam os caminhos da ficção contemporânea brasileira que tem aí um dos melhores momentos de convergência do questionamento estético e da fatura expressional.*⁹⁵

Quanto ao destinatário da narrativa, é possível perceber que na *Crônica* a instância do narratário não é marcada explicitamente, mas, de acordo com o pensamento de José Miranda Barros (1987): *À medida que examinamos os diversos enunciados, as diversas narrativas que compõem o romance, encontramos neles uma preocupação constante dos narradores com seus narratários.*⁹⁶ A entidade do narratário no romance emerge no momento em que as personagens-narradores apontam aqueles que possivelmente serão os leitores de seus apontamentos. Isso fica claro nas cartas de Nina, para Valdo Meneses e para o Coronel Gonçalves; como também na carta de Valdo para o Pe. Justino. Nesses casos, o destinatário (receptor) do conteúdo é explícito: narratário intradieético. Outro elemento significativo diz respeito aos trechos, com letra ou com caneta diferente, escritos à margem ou ao lado dos depoimentos. Os escritos objetivam um narratário extradiegético, representando uma [...] *réplica de um diálogo com ele.*⁹⁷

Constata-se que o falar e o calar na *Crônica* são categorias cruciais, pois o silêncio é tão marcante ao longo do romance, quanto o som das vozes que ecoam das personagens. A todas elas (à exceção de Demétrio e Alberto) é

⁹⁵ BRAYNER. Op. cit., 1997, p. 717.

⁹⁶ BARROS. Op. cit., 1987. p. 145.

⁹⁷ Id., ibid.

concedida a palavra, acionando e fazendo ouvir os sons e as configurações emocionais dos envolvidos na trama do texto. Porém, nenhum comunicante tem conhecimento sobre os demais enunciados, imputando ao narrador um caráter autônomo e incógnito. Os indivíduos são narradores e personagens, dirigem e são dirigidos no romance, conforme o ponto de vista ou a perspectiva adotada na narrativa. De acordo com Mario Carelli, no ensaio **O resgate de um escrito maldito** (1997a), a técnica adotada por Lúcio Cardoso tem a finalidade de desestabilizar e desarmar o leitor habituado ao monólogo narrativo e linear, ao mesmo tempo em que respeita a coexistência dos procedimentos discursivos opostos.

A interpretação das instâncias narrativas do romance *Crônica da casa assassinada* seria incompleta caso não concedesse destaque às personagens que transitam e que reconstroem os fatos desencadeadores da ruína e da desagregação da família Meneses. O núcleo familiar desse grupo é constituído, inicialmente, pelos irmãos Demétrio, Valdo, Timóteo e por Ana, esposa do primeiro. Essa estrutura é abalada, posteriormente, com a chegada de Nina, esposa de Valdo, que, ao se aliar a Timóteo, o irmão caçula e renegado da família, insurge ativamente para o fim do clã mineiro. No duelo e cisão que se trava a partir de então, emerge dois partidos antagônicos: o primeiro formado por Demétrio, Ana e Valdo, que procuram manter as aparências e o verniz de opulência a muito perdido, e o segundo encabeçado por Nina e Timóteo, que buscam expor as mazelas e a decadência da família.

As personagens André, Ana, Valdo e Timóteo são os principais depoentes, com 11, 10, 9 e 2 capítulos, respectivamente, e responsáveis pela transmissão dos fatos cruciais da trama. São seres dotados de sentimentos limite, cujas relações e animosidades beiram a extrema passionalidade. Os depoimentos concedidos e registrados são filtrados pelas suas respectivas memórias, simulacros de sentimentos e valores, cujas imagens produzem intenso conflito em suas lembranças. A personagem Betty é a testemunha e a depoente mais próxima do núcleo familiar dos Meneses. Ao lado dessa, os depoimentos do médico, do farmacêutico e do padre servem como areia movediça ao conteúdo oferecido pelos outros depoentes, pois sustentam ou subvertem os fatos

narrados pelos demais. O Coronel Gonçalves, personagem situado fora dos domínios da Chácara, conhece uma versão dos fatos, mais especificamente, aqueles relacionados à vida de Nina no Rio de Janeiro.

Ao tentar caracterizar, de forma sucinta, as personagens, apontam-se alguns traços de suas personalidades que adquirem importância na forma em que a trama é desenrolada. Nesse sentido destaca-se na personagem Demétrio seu caráter metucioso e conformista. É o irmão mais velho dos Meneses e tido, pelos depoentes, como um indivíduo extremamente autoritário e sisudo, indiferente aos problemas alheios e rancoroso com os desafetos, além de viver apegado às tradições do passado. Ele se considera o chefe da família, mas não faz nada para reverter o processo de empobrecimento que recai sobre si mesmo e nos demais familiares, preferindo permanecer intransigente em seus valores oligárquicos e despóticos. Suas tentativas de recompor a realidade e os antigos foros aristocráticos são debelados pela força da penúria atual.

Já Valdo Meneses é considerado o irmão simpático e sedutor para algumas personagens (como a governanta, o farmacêutico e o médico), em outras palavras, é o *bon vivant* do grupo. De acordo com as palavras de Aurélio dos Santos:

[...] Quando se casou, já não era mais o que se costuma chamar de moço; a seu respeito corriam anedotas e ditos picantes, retratando aventuras suas, verídicas ou não, com mulheres de todas as espécies. [...] Exteriormente, e com seu ar ligeiramente empertigado, o Sr. Valdo compunha um tipo perfeitamente adequado às lendas que corriam por sua conta. Muitas vezes vi mocinhas casadoiras se debruçarem à janela após sua passagem, olhando-o com malícia ou rindo — e esse rastilho de emoção costumava prolongar-se até longe, pelo menos enquanto durava sua caminhada pelas ruas (*CCA*, p. 91).

Essa vaidade faz com que em alguns momentos traga para junto de si uma maior importância do que realmente tem, principalmente com os serviços e as pessoas estranhas. Assim como o irmão primogênito, ele não tem interesse pela solução dos problemas financeiros que se abateram sobre a família, e suas atitudes se mostram vacilantes e covardes. Por isso, exime-se de qualquer responsabilidade. Sua personalidade fraca revela-se na incapacidade de sair na defesa da esposa e amá-la incondicionalmente, de constituir junto ao filho uma autoridade paterna e de desenvolver uma intimidade de pai. Esse indivíduo se

coloca como vítima do ambiente, crendo que a situação familiar é maior do que ele mesmo, tornando-se, em alguns momentos, fechado e melancólico.

Timóteo, o irmão caçula, é considerado o rebento espúrio da família Meneses. Para seus outros irmãos, o seu comportamento desviante é consequência da loucura e de uma luxúria patológica. Logo após uma tórrida briga com Demétrio, decide se enclausurar no próprio quarto e travestir-se com as roupas, maquiagem e jóias de sua mãe. É o membro escandaloso ao se transformar num ser enxundioso, deformado pelos excessos da gordura e do álcool.

A personagem Nina é a protagonista da trama e o pivô desencadeador da extinção da família Meneses. É uma mulher jovem e bela, recém-casada com Valdo, mas tem suas atitudes e comportamentos vigiados pela concunhada Ana, sua grande rival e antagonista. Sua condição marital não impede que o marido dessa última nutra uma paixão secreta, que se transforma num ódio velado contra a cunhada. Vinda do Rio de Janeiro, Nina traz consigo os ares e a mentalidade da cidade grande e cosmopolita, elementos que se antagonizam com o burgo modorrento, característico da família do esposo. Ela se mostra audaz e sem limites, veste-se com roupas elegantes, insinuosas, esvoaçantes e coloridas, um guarda-roupa que contrasta com a indumentária simplória, escura e fechada de sua concunhada. Segundo o pensamento de Douglas Carlos de Paula Moreira (2003), Nina é, pela distinção em relação aos moradores da chácara, um dos elementos desagregadores:

Nina é o elemento estrangeiro que instaura uma *diferença* no cerne do que já se habituara ao *mesmo*. É certo que sua presença apressa a derrocada da família Meneses, mas não poderá nunca ser encarada como força única e isolada no desencadeamento da ruína familiar. A destruição dos Meneses, por um lado, decorre de um processo *ativo*, resultante da ação de um agente pernicioso vindo do exterior: Nina; por outro lado, entretanto, a queda da casa dos Meneses decorre de um processo *passivo*, resultante da estagnação vital de seus moradores.⁹⁸

Em síntese, a personagem Nina evidencia a antinomia da comédia representada pela família Meneses, quando escolhem reproduzir e conservar atitudes e comportamentos de uma época passada, anacrônica, inconsistente e

⁹⁸ MOREIRA. Op. cit., 2003, p. 87.

sem sentido frente a realidade de pobreza em que vivem. Os membros desse grupo, ao defenderem a tradição, mostram serem incapazes de reverter o processo de decadência, iniciada na época de seus antepassados.

Ana Meneses, por sua vez, esposa de Demétrio, casara-se ainda muito jovem. Fora levada à Chácara nos últimos fogos de esplendor da propriedade, momentos que antecedem à derrocada que encobre os Meneses. A personagem é caracterizada como uma pessoa que tem atitudes silenciosas, insípidas e de gestos mínimos e controlados. É uma mulher calada, fechada sobre si mesma que, em razão de ter incorporado o espírito dos Meneses, tornou-se uma pessoa que sabe muito bem dissimular seus sentimentos e gestos, assim como esconder seus verdadeiros pensamentos.

No romance ela revela tratar-se de um ser desesperançado, moldado no ritmo da Chácara e talhado para se adaptar às convenções e às mentiras da família. Segundo o pensamento de Guy Besançon, expresso no ensaio **Notas clínicas e psicopatológicas** (1997), a personagem representa as forças malignas que pairam sobre a Chácara. Para o psicanalista francês, Ana [...] *aparece como fundamental na construção da crônica e no destino da casa Meneses. Pode ser também o que mais reflete as preocupações metafísicas de Lúcio Cardoso. Ana é um personagem demoníaco e se define como tal.*⁹⁹

André, suposto ou real filho de Valdo e Nina, é um jovem que vivencia as dúvidas do primeiro relacionamento amoroso, cujos tormentos morais e religiosos se configuraram num enlace de cunho incestuoso. A personagem não tem amigas de sua idade, vivera toda a infância e adolescência na casa paterna, mas não a reconhece como um lar, nem nutre qualquer carinho pelos seus familiares.

Além desse núcleo humano, no romance *Crônica da casa assassinada*, há destaque para outras personagens, cujas narrativas revelam fatos importantes para o esclarecimento de algumas incógnitas da trama, assim como são agentes auxiliares no desenrolar da história. Através dos depoimentos é possível obter alguns traços que compõem a personalidade desses indivíduos.

⁹⁹ BESANÇON, Guy. *Notas clínicas e psicopatológicas*. CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, 1997, p. 695.

Desse cosmo, tem-se a personagem Betty, chegada à Chácara para servir como professora de inglês para Timóteo, quando D. Malvina, mãe deste, ainda era viva. Ela se mostra como uma mulher de meia idade, reservada e pronta a cumprir os deveres profissionais da melhor forma possível e nos rigores da discrição, mas também revela estar preocupada com os problemas que afligem a família Meneses. Após a morte da matriarca do grupo, sua função de tutora educacional se modifica, pois permanece na casa, assumindo a direção dos afazeres domésticos na condição de governanta.

O Dr. Vilaça revela-se como um indivíduo consciente dos valores e da dignidade que sua profissão envolve. Além dos conhecimentos médicos, possui o controle das emoções e o equacionamento dos sentimentos e das vicissitudes dos pacientes. Ele procura não participar dos mexericos da cidade de Vila Velha, nem revelar segredos ou comentar falsas impressões descobertas em suas visitas particulares. Suas atitudes e percepções estão restritas às observações feitas em *locus*. Além disso, demonstra ser metuculoso, controlado e equilibrado na suas colocações.

Já o farmacêutico Aurélio dos Santos revela-se como um homem preocupado e interessado com as vantagens pecuniárias que pode obter nas suas transações comerciais ou privadas. Essa personagem tem pouca formação acadêmica e seu conhecimento é obtido na leitura de formulários, glossários e enciclopédias farmacológicas, fato que o torna um autodidata. Além desses caracteres, constata-se que esse indivíduo não tem posição social definida, transitando na fronteira entre os cidadãos comuns e aqueles com certa distinção na cidade. Nas suas narrativas, desenvolve um conteúdo lingüístico e mental mais expansivo do que o Dr. Vilaça.

A concepção de mundo do farmacêutico fundamenta-se na visão capitalista e monetária diante dos fatos, pois em troca de favores econômicos afirma mudar de posição e auxiliar o requerente, conforme é observado no diálogo com a personagem Valdo: [...] *Preciso saber todos os detalhes, e pode estar certo, Senhor Aurélio, que serei generoso na minha recompensa. Essas últimas palavras alteravam completamente os dados do problema (CCA, p. 447)*. O seu auxílio e préstimos estão à venda de acordo com a quantia paga e

os dividendos que possa angariar e usufruir em prol da solução dos seus problemas.

Comparando os apontamentos do Dr. Vilaça com as narrativas elaboradas pelo farmacêutico constata-se que o registro do primeiro é mais pontual, objetivo e circunspecto. O médico procura conceder um caráter profissional, digno de sua posição social, ao depor os fatos, sem quebrar os votos de Hipócrates. Já as alusões do boticário resvalam para o aspecto anedótico e mexeriqueiro quanto aos assuntos relacionados à família Meneses.

O Coronel Amadeu Gonçalves é um homem de meia-idade, que mora no Rio de Janeiro. Sustentara a protagonista ao longo dos quinze anos em que ela viveu nos subúrbios da cidade, depois que fora expulsa da casa dos Meneses. Esse militar pagava as despesas de Nina, assim como mantinha os seus luxos.

O Padre Justino, quando mais jovem, fora confessor de D. Malvina e, por essa razão, acompanhara os principais lances da desagregação e aniquilamento que se abatera sobre os Meneses. A personagem Ana, por depositar total confiança nesse religioso, constrói suas narrativas na forma de confissões direcionadas para o mesmo.

Conforme explicitado anteriormente, as personagens narram suas próprias experiências e são testemunhas oculares privilegiadas dos fatos verificados no passado. Demétrio¹⁰⁰ e Alberto são os únicos indivíduos a quem não é dada a palavra e a vez de falar. Portanto, participam e agem através dos depoimentos dos demais envolvidos. São vozes mudas, que ecoam por meio de outros canais.

Como personagens secundárias, outras figuras, menos expressivas, também são aludidas ao longo do romance: o pai de Nina, a negra Anastácia, o negro Pedro, o cocheiro José, o mestre Quincas (Juca), Glael, a enfermeira Castorina. São citados ainda: Donana de Lara, Dona Maria (da Fazenda do

¹⁰⁰ De acordo com apontamento de Lúcio Cardoso: *Demétrio não fala, não tem voz, como a casa*. Essas características denotam a aproximação e similitude intrínseca da personagem com a casa. Ambos possuem e comungam uma relação de simbiose. Segundo Santos (2005, p. 254), [...] *não é apenas quanto a esse aspecto que eles podem ser aproximados. Sob o ponto de vista de alguns narradores, Demétrio se assemelha a ela não somente pelo inabalável mutismo, mas porque também aparenta ser feito de pedra. Dono de um extremo autocontrole, de uma férrea disciplina emocional [...] a sua fisionomia, sempre fechada, não deixa nunca transparecer o que lhe vai no íntimo.*

Fundão), Coronel Elídio Carmo, Barão de Santo Tirso, Angélica (filha do Barão), pessoas que se encontram presentes no velório de Nina. Além desses, o Sr. Antônio e D. Malvina (pais dos irmãos Meneses), Maria Sinhá (tia de D. Malvina, figura mítica e emblemática no passado do clã Meneses) são citados quando emergem na memória de alguns depoentes.

No que tange ao espaço para inserir essas personagens, o romancista elege os recônditos interioranos de Minas Gerais, um cenário e ambiente que Lúcio Cardoso conheceu muito bem, em decorrência das origens humildes de sua família, originária da cidade de Curvelo (MG). As lembranças trazidas da infância e calcificadas na juventude, como o catolicismo praticado no seio familiar, servem de mote para a composição do espaço. A fictícia cidade de Vila Velha (localizada na junção das cidades de Mercês e de Rio Espera, e próxima a Ubá) é o lugar de morada do clã Meneses e onde se desenrola a ação. Ela é caracterizada como um lugarejo ermo e desolado da Zona da Mata mineira. Segundo a concepção de Cássia dos Santos, expressa na sua tese de Doutorado (2005), o romancista mineiro, ao criar a fictícia cidade de Vila Velha, constrói [...] *um mundo apocalíptico, condenado desde o início à extinção, e no qual somente as histórias caracterizadas pela decadência, pelo sofrimento e pelo extermínio poderiam encontrar seu lugar.*¹⁰¹

Nesse lugar, o tempo se estende em passos lentos e sob o mesmo embalo, impondo aos moradores uma modorra nos gestos, marasmo nas relações e estupor à passagem do tempo. Para Lúcio Cardoso, conforme registra em seu diário, em espaços semelhantes ao de Vila Velha: *As horas pisam com macios pés de lã — e nesta quietude, sentimos que somos um pouco mais vivos, menos desamparados do que ao embate dos grandes rumores da cidade* (**DI**, 1960, p. 11-12).

A Chácara dos Meneses está localizada a algumas léguas de distâncias de Vila Velha. A propriedade encontra-se reduzida a uma pequena porção de terra que, outrora, pertencia aos domínios territoriais da Fazenda Santa Eulália, localizada entre a Serra do Baú e dos Macacos (latifúndio símbolo da opulência e do poder político e social desse grupo). O atual torrão de terra da família é

¹⁰¹ SANTOS. Op. cit., 2005, p. 52.

incapaz de produzir e sustentar qualquer produção agrícola ou criação animal. O último bem material de valor se reduz à casa, em avançado estado de deteriorização. No seu interior, os velhos e puídos móveis, as pratarias empoeiradas, os quadros dos ancestrais guardados no porão, as vestes e jóias da matriarca, assim como as arraigadas lembranças e os valores ultrapassados, consubstanciam-se no universo identitário dessa família. Os mais ínfimos e precários objetos da moradia, ao mesmo tempo em que projetam e determinam o espaço ocupado no passado por esta na *imago mundi*, denotam a decadência e o esfacelamento do grupo.¹⁰²

Os caracteres da casa têm íntima relação com a constituição e o desenrolar das relações familiares. A decadência e a decrepitude física também atingem os membros do grupo. Com o passar do tempo, a ruína da casa é homologa à deteriorização da família Meneses, assumindo a condição de avatar dos acontecimentos ocorridos no seu interior. O espaço da Chácara, única propriedade que restara desse grupo, é descrito como um ambiente estagnado, preso numa linha invisível entre o passado glorioso e opulento, e um presente miserável debatendo-se contra um futuro desagregador.

Quanto ao tempo no romance, Lúcio Cardoso não se preocupara em datar os fatos ocorridos. O tempo é aludido, mas não explícito. Entretanto, tendo como referências algumas indicações, é possível deduzir que a trama da *Crônica* transcorre nas primeiras décadas do século XX, mas com alguns pormenores característicos que remontam ao final do século anterior. Com relação a essa técnica, Mario Carelli (1988), afirma que:

O leitor tem de se investir e participar efetivamente a fim de reatualizar o texto da *Crônica*. É remetido a um passado indefinido durante a primeira metade do século XX — o “Diário de André” começa em 18... (o mês não é determinado) de 19... A sucessão supõe constantes retornos ao passado e imbricamentos de ações, mas fica claro que a estrutura de conjunto respeita a cronologia.¹⁰³

As datas e as marcações existentes nos diários não permitem completo esclarecimento sobre o tempo da narrativa, pois imputa mais dúvidas do que

¹⁰² Essas idéias são desenvolvidas e exploradas de forma sistemática no capítulo 3: *Decadência e solidão: a derrocada de uma ordem*.

¹⁰³ CARELLI. Op. cit., 1988, p. 184.

certezas. Essa técnica, além de coroar o êxito discursivo da narrativa cardosiana, auxilia na inversão temporal. Na opinião de Ruth Silviano Brandão, expressa no ensaio **Lúcio Cardoso** (1998), o escritor mineiro, ao intitular sua obra como uma crônica, desconstrói esse gênero ao propor realizar o romance a partir dos discursos fragmentários de diferentes indivíduos, separados uns dos outros pelas próprias angústias e obsessões. Por esse motivo, a citada pesquisadora deduz que: [...] *O efeito produzido por este tipo de enunciação é a de um tempo não cronológico, e de uma estranha narrativa, cujos fios parecem não se encaixar, já que, entre as personagens, predomina a contradição.*¹⁰⁴

A ficção narrativa presente no romance *Crônica da casa assassinada* estrutura-se em função de um devir temporal: do presente para o passado e deste novamente em direção ao presente, num movimento de espiral. Com essa técnica, Lúcio Cardoso concede à sua obra capacidade para ultrapassar as amarras e a modorra da época de elaboração. O caráter universal almejado e explorado pelo autor demonstra que a inserção de marcas temporais torna-se substratos indiferentes e insípidos, quando comparados ao cosmo textual explorado no romance.

De acordo com Alfredo Bosi, no ensaio **Um grande folhetim tumultuosamente filosófico** (1997), tal elaboração constitui [...] *um processo cuja motivação última se acha no desejo de explorar fontes de uma subjetividade em constante movimento.*¹⁰⁵ Segundo Cássia dos Santos (2005, p. 122-123), esse romance é um marco na carreira do romancista, pois, ao abandonar o relato em primeira pessoa e destituir a trama de um narrador onisciente, faculta às personagens a responsabilidade de desenrolar a trama.

Portanto, Lúcio Cardoso, construiu um romance em que um conjunto de elementos, imagens, símbolos, metáforas e sentimentos contraditórios e viscerais constituem uma imbricada teia de significações e significados, e o

¹⁰⁴ BRANDÃO, Ruth Silviano. (Org.). **Lúcio Cardoso**: a travessia da escrita. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 33.

¹⁰⁵ BOSI, Alfredo. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, 1997, p. XXI.

romancista os utiliza como norteadores para a compreensão do romance. Esse universo narrativo não permite que o leitor permaneça indiferente à diégese construída e ao conteúdo experimentado. Esse raciocínio é ratificado pelo depoimento da romancista Maria Alice Barroso, concedido a Eliane Terra e Karla Holanda, em 1993, para a confecção do documentário “Lúcio Cardoso”. Segundo a citada escritora, a obra cardosiana comunga da mesma qualidade que caracteriza os escritores universais: *Você não passa por um livro de Lúcio, lê e sai desse livro sendo a mesma pessoa que começou essa leitura. Ele te transforma. Não sei pra onde ele te leva. Isso depende do caminho de cada um. Mas ele te transforma. Ele te torna um pouco mais conhecedor do mundo.*¹⁰⁶

A constelação de seres ficcionais, criados pelo romancista, que habitam e gravitam em torno dos fatos narrados no romance *Crônica da casa assassinada*, assume o estado de entidades espectrais em permanente conflito e tensão consigo mesmas e com o ambiente ao qual se encontram sujeitas. Ao invés das personagens suplantarem a atmosfera colidente e de crise erguida pelos acontecimentos, elas surgem como seres potencializadores na convergência do clima tétrico e sufocante presente nos cômodos da propriedade dos Meneses. Esses fatores também são elementos que auxiliam na construção de um enredo em que o embate entre as personagens é uma das forças da história. O autor almejava compor um ambiente de sensações, isto é, uma atmosfera de permanente tensão. Por essa razão, relega ao segundo plano a particularização dos traços físicos, dos aspectos relacionados ao passado e à vida de cada personagem nos seus mais ínfimos detalhes.

Nesse sentido, para Mario Carelli (1988), a *Crônica da casa assassinada* é a consciência de um esfacelamento na busca de uma unidade; Massaud Moisés (1993) vê esse romance como a convergência entre as fases costumbrista e introspectiva adotadas pelo escritor mineiro; Alfredo Bosi (2003) acredita que esse romance demonstra que Lúcio Cardoso é um criador e manipulador de atmosferas de pesadelo; Walmir Ayala (2004) crê que é um clima agônico e convincente, beirando à morbidez em queda, o universo do romancista. Em suma, no romance há uma convergência de seres melancólicos, atormentados

¹⁰⁶ BARROSO apud DOCUMENTÁRIO Lucio Cardoso. Rio de Janeiro, jun. 1993.

pelos fantasmas do passado e por suas vaidades pessoais. Em um espaço em franco e irreversível processo de esfacelamento e extinção, os sentimentos são frementes e exasperados, afluindo no amor e/ou ódio sobre a protagonista. De forma geral, pode-se afirmar que os Meneses são agentes decisivos para a aniquilação de Nina. Por sua vez, sua morte é o estopim para o processo de implosão dos laços familiares, culminando na total destruição de todos. Nessa perspectiva, Douglas Carlos de Paula Moreira (2003), acredita que as personagens cardosianas:

[...] estabelecem relações caracterizadas pelo conflito. A escrita de Lúcio Cardoso [...] configura um mundo de entrechoques de forças antagônicas, mostra o ser humano submetido à finitude e à morte, ao mesmo tempo que acompanha, passo a passo, a sua caminhada inexorável para a dissolução. Numa seqüência de destruição, a morte de Nina representa o ponto máximo de desagregação da família, a dispersão de seus membros, a decadência da chácara, o declínio geral da cidade.¹⁰⁷

Como balanço final, constata-se que, paralelo às inovações e ousadas narrativas observadas na *Crônica*, Lúcio Cardoso obteve sucesso ao construir uma trama num cenário em ruína. As personagens estão inseridas em um mundo prestes a desabar em conseqüência de um inexorável processo de decadência e empobrecimento. Os indivíduos são seres solitários e enclausurados nos seus próprios problemas e infelicidades. Os acontecimentos desencadeadores desse processo, tanto de ordem econômica como também moral, incidem para que os moradores do solar dos Meneses não tenham esperanças de salvação nem expectativas de transformar suas condições de vida. Em outras palavras, nesse romance o mundo é composto por criaturas condenadas a um destino melancólico, opressivo e de isolamento, cujo único recurso que lhes resta é esperar pacientemente a morte chegar. Por esse motivo, é possível afirmar que, nesse espaço, representado pela Chácara, a morte “ronda”, varejando as fraquezas, os infortúnios e os pecados que pululam ao redor e no interior da casa. São cometidos vários “delitos”, de diferentes ordens, e alguns outros são apenas cogitados. Vislumbra-se o suicídio de

¹⁰⁷ MOREIRA. Op. cit., 2003, p. 18.

Alberto, a reclusão de Timóteo, os adultérios de Nina e de Ana, o incesto entre André e Nina, as relações necrófilas de Ana e de André, em suma, o “assassinato” da casa dos Meneses.

3 DECADÊNCIA E SOLIDÃO: A DERROCADADA DE UMA ORDEM

[...] você sabe muito bem o que representamos: uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito. Nossa única esperança é esperarmos desaparecer quietamente sob esse teto, a menos que uma alma generosa [...] venha em nosso auxílio.
[CCA, p. 63]

O estado emocional das personagens do romance *Crônica da casa assassinada*, conjugado à revelação de um contexto perpassado pelo empobrecimento da família Meneses, permite equacionar a decadência¹⁰⁸ desse grupo bem como a introspecção dos indivíduos perante os problemas existenciais e os comportamentos dúbios dos mesmos diante da morte como as forças motrizes que conduzem a narrativa cardosiana. A ruína financeira intensifica a desagregação dos mesmos, uma vez que as personagens não conseguem se adaptar às novas vicissitudes, conjuntura que se reflete na instabilidade das relações pessoais, individuais e familiares. Nesse ambiente, onde o relacionamento humano é marcado pela solidão, somam-se a traição e o ódio, como golpes derradeiros rumo à extinção dos Meneses, uma vez que as fraquezas, o abandono e o desespero encontram ressonância no comportamento das personagens. Os efeitos desse processo são sentidos na manutenção precária da propriedade. A casa apresenta os sintomas da ação do tempo e da

¹⁰⁸ A idéia de decadência é aqui entendida como a perda do poder e do prestígio, resultado das transformações sociais, econômicas e políticas dos grupos representantes das antigas oligarquias brasileiras. Nesse sentido, alteram-se os modos de agir tradicionais e a perda dessas tradições atinge nuclearmente a forma pela qual se organizam as relações sociais. Isto é, a mudança, de um lado, traz consigo como traço a impessoalidade que marca o relacionamento social; de outro, resulta na destruição da cultura regional que ancora um específico modo de organização da sociedade. Em outras palavras, a decadência pode ser entendida como resultado da quebra da continuidade público/privado, procedimento que altera o modo de organização do poder na medida em que foi afetada a própria natureza das relações sociais. Influências individualistas e coletivistas se apresentam como desagregadoras do sistema patriarcal. Nesse sentido, é a família, como grande força permanente na formação nacional e influência conservadora e disseminadora dos valores patriarcais, a grande ameaçada.

falta de conservação, assim como é abalada pelas práticas transgressivas e polêmicas que pautam as relações familiares.

O resultado dessa seqüência de fatos é evidente: a técnica narrativa eleita pelo escritor Lúcio Cardoso impõe uma similitude tal entre a enfermidade da protagonista e a decrepitude da residência, que torna a morte da primeira na derrocada da segunda. Em outras palavras, a deterioração do imóvel acompanha os dramas e os reveses vivenciados pelos seus moradores, o que aponta para um processo de “antropomorfização” da moradia que, conseqüentemente, transforma-se numa entidade aparentada com seus habitantes. Desse modo, é possível afirmar que a casa, último bem da citada família, é uma “personagem” *sui generis* do romance, uma vez que sua deterioração é análoga ao desaparecimento dos Meneses.

De acordo com o pensamento de Rita Fortes, desenvolvido a partir de seu estudo de doutoramento **Tempo, espaço e decadência** (2001), a propriedade da família [...] *é uma metonímia da decomposição de um mundo que já não se sustenta e, à medida que se desmineraliza materialmente, faz com que feneçam, os valores que até então sustentavam a família.*¹⁰⁹ Essa idéia também é compartilhada por Eduardo Portella, no ensaio **A linguagem prometida** (1997):

[...] a Chácara é o personagem central, quase imperial, cujo cenário se ergue toda uma série de coadjuvantes incendiados, contidos ou estressados, que, em vão, ou no desvão do espaço privado, procuram sediar a sexualidade extraviada. A precisa descrição desse dilaceramento, a ausência de intencionalidade política, a presença ética da religiosidade, apressam as mais diferentes classificações psicológicas. Muito se tem falado da competência de Lúcio Cardoso na condução da intimidade. Apropriadamente, acredito. Mas o seu repertório de figuras encarna, convém acrescentar, um conjunto de desenlaces que igualmente apontam para uma ordem social em ruínas — um mundo soterrado, porém ainda não de todo morto: letárgico, coagulado, larval, incapaz de decidir sobre o que fazer dos seus distúrbios ou das suas feridas expostas.¹¹⁰

¹⁰⁹ FORTES, Rita das Graças Felix. **Tempo, espaço e decadência**: uma leitura de *O som e a fúria, Angústia, Fogo morto e Crônica da casa assassinada*. Porto Alegre, 2001. Tese [Doutorado em Letras] – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001, p. 89.

¹¹⁰ PORTELLA, Eduardo. A linguagem prometida. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione, 1997, p. XX.

Nesse sentido, os diversos espaços da propriedade (a casa, o tanque, o pátio, a horta, os pastos, o regato, a clareira, o cemitério de violetas, o Pavilhão, a alameda central), estão no centro do universo psicológico, afetivo e emocional da família Meneses. Além de a casa ser um dos arquétipos mais antigos da cosmovisão humana,¹¹¹ é possível inferir que, para os membros desse grupo, os lugares apontados representam a imagem “ideal” de mundo, sua proteção e sua interioridade psíquica. Segundo os dados obtidos em Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, expressos na obra referencial **Dicionários de símbolos** (1998), no imaginário dos indivíduos, a casa, assim como a cidade ou o templo, [...] *está no centro do mundo, ela é a imagem do universo.*¹¹² Ainda para os mesmos pesquisadores, a moradia congrega em si [...] *o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal.*¹¹³ No que tange aos aspectos psicanalíticos, o referido dicionário aponta as seguintes significações:

[...] O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem. O telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência: os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizaria o local das transmutações alquímicas, momento da evolução interior. Do mesmo modo, os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer, ou subir, e exprimir, seja uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, seja uma fase evolutiva, que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora.¹¹⁴

Assim, Lúcio Cardoso impõe à casa da família Meneses uma grande carga simbólica e litúrgica, pronunciada a partir do título da obra e explorada, de forma contínua e visceral, nas transgressões praticadas nos limites da propriedade. Essas características não deixam dúvidas que o eixo central da trama tem como um dos seus sustentáculos a decadência do espaço habitado

¹¹¹ Os arquétipos manifestam-se como estruturas psíquicas quase universais, inatas ou herdadas, como uma espécie de consciência coletiva; exprimem-se através de símbolos específicos, carregados de grande potência energética. Os mitos apresentam-se como transposições dramatúrgicas desses arquétipos (vide CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. 1998, p. xix).

¹¹² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 196.

¹¹³ Id., *ibid.*, p. 197.

¹¹⁴ Id., *ibid.*

por esse grupo e a desagregação dos indivíduos via pecado. É relevante perceber o estabelecimento de um paralelo entre a perda de riqueza e de poder dos Meneses com a destruição familiar e individual dos seus membros. O romancista atribui, portanto, o desencanto das personagens ao seu momento histórico, o que faz com que as mesmas tentem se refugiar nos valores e nos símbolos de um passado irremediavelmente perdido.

Segundo a perspectiva apresentada por Rita Fortes (2001),¹¹⁵ a posse da casa e das terras funciona como força centrípeta no imaginário da família Meneses, nelas alicerçam a sustentação do seu nome e do seu prestígio, junto à cidade de Vila Velha e regiões adjacentes. Em contrapartida, como ela mesma afirma: [...] *o desmantelamento da casa, a perda das terras e, conseqüentemente, do prestígio, funcionam como uma força centrífuga que provocará a dissolução das famílias e sua dispersão no anonimato da grande massa de cidadãos comuns, “sem nome” e se prestígio.*¹¹⁶ Dessa maneira, para a pesquisadora, a narrativa cardosiana, explora a desagregação dos membros dessa família sob o enalço da transgressão, do pecado e da culpa, tendo como viés norteador a decadência tanto econômica como moral.

Ao analisar o croqui da Chácara dos Meneses, elaborado pelo próprio autor e colocado junto ao capítulo que abre o romance (*CCA*, p. 18), tem-se a perspectiva, a um só tempo, de três planos diferentes e irreconciliáveis que, por sua vez, exigem a observação simultânea desses pontos. De acordo com o pensamento de José Américo de Barros, em **A constituição do narrador na**

¹¹⁵ A pesquisadora Rita Fortes (2001), na sua Tese de Doutorado, apresenta e analisa a temática da decadência nos romances *O som e a fúria*, de William Faulkner, *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, *Angústia*, de Graciliano Ramos e *Fogo morto*, de José Lins do Rego, a partir das concepções de tempo e espaço. Para tanto, constrói o estudo de acordo com a seguinte problemática: *Que contingências socioeconômicas estão implícitas à ascensão e à decadência da aristocracia brasileira e norte-americana que fazem com que os nobres do Novo Mundo, ao perderem o poder econômico, não consigam encontrar outro respaldo cultural, ético ou moral em que se ancorar?* (p. 2). A estudiosa pauta sua escolha por considerar que nessas obras o tempo e o espaço são dois aspectos relevantes que tornam os referidos romances emblemáticos do desencanto e da decadência que assola a aristocracia sulina dos Estados Unidos e se abate sobre o patriarcado brasileiro no final do século XIX e primeiras décadas do século XX.

¹¹⁶ FORTES. Op. cit., 2001, p. 35.

ficção de Lúcio Cardoso (1987), o desenho da propriedade tem a seguinte configuração:

[...] o primeiro plano é visto em ângulo oblíquo superior (em “plongée”); a casa é vista verticalmente, de cima, numa planta baixa cujo corte inusitadamente está situado acima das vergas de portas e janelas; e a serrania, ao longe, é vista de frente. Parece impossível, mas as três perspectivas combinam-se num só desenho.¹¹⁷

No estudo desenvolvido por Marta Barros, **Espaços de memória** (2002),¹¹⁸ há destaque também para o esboço paisagístico e arquitetônico traçado por Lúcio Cardoso e impresso no início do romance. Através da planta baixa da propriedade é possível observar a dimensão ontológica determinada pelo romancista na disposição dos cômodos da casa, assim como nas demais áreas e instalações adjacentes da propriedade. De acordo com o pensamento da citada pesquisadora, através desse mapa é possível evidenciar, no plano material, as percepções apresentadas pelos diferentes relatos:

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.¹¹⁹

Dessa forma, a Chácara da família traz consigo o peso e a influência dos antepassados dos Meneses, que fizeram parte de uma sociedade aristocrata provinciana, mas que foram tragados pelo desmoronamento do sistema político-econômico-social que a sustentava. Em consequência das

¹¹⁷ BARROS, José Américo de Miranda. **A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso**. Belo Horizonte, 1987. Dissertação [Mestrado em Literatura Brasileira] – Universidade Federal de Minas Gerais, p. 158.

¹¹⁸ Esse estudo fora apresentado, inicialmente, como dissertação de mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 1997. A autora destaca as dimensões simbólicas que os cômodos, as instalações e os móveis assumem no romance *Crônica da casa assassinada*, além de enfatizar a problemática temporal e sua relação com a memória dos depoentes.

¹¹⁹ BARROS, Marta Cavalcante de. **Espaços de memória: uma leitura da Crônica da casa assassinada**, de Lúcio Cardoso. São Paulo: Nova Alexandria, 2002, p. 55.

transformações observadas no Brasil e no sistema capitalista mundial, questão elucidada no primeiro capítulo deste trabalho, entre o final do século XIX e os primeiros decênios do XX, essa estirpe mineira fenece por ser incapaz de reverter o processo de empobrecimento em que se encontra. Sua situação é agravada, ainda, pela incapacidade desses indivíduos de se colocarem ao lado das transformações em curso no cenário social e econômico do Brasil daquele período.

3.1 Os Meneses desmoronam sob um vórtice de transformações

No século XIX, as diretrizes governamentais do Brasil estão sob o controle dos grupos oligárquicos das diferentes regiões do País. A posse de vastas áreas rurais e a propriedade de grandes plantéis de escravos determina a riqueza, o domínio e o poder dos fazendeiros brasileiros ao longo desse período. O prestígio e a autoridade obtidos pelos produtores de café se estendem ao mando político e ao controle das orientações econômicas da nação. Esse cenário se mantém até as primeiras décadas do século XX, quando as guerras, as revoluções e a crise do capital internacional solapam a estrutura oligárquica nacional.

É na conjuntura de transformações, tanto de ordem econômica como política, e cuja decorrência imediata é a ruína das oligarquias nacionais associadas, outrora, ao antigo sistema escravista e aos jogos políticos praticados em nível regional que o escritor Lúcio Cardoso insere a trama e as personagens da *Crônica*. A bancarrota dos Meneses, principal núcleo humano da obra, resulta da crise financeira vivenciada pelos grupos dominantes brasileiros no período pré-capitalista e pré-industrial, cuja matriz temporal está situada entre o final do século XIX e início do século seguinte. Ao lado desses fatos está a incapacidade desse grupo em particular de se adaptar às mudanças sociais, políticas e econômicas e da decorrente transferência dos centros de poder e de riqueza do interior para os núcleos urbanos.

Antes do vórtice de transformações verificadas no interregno do século XIX-XX, a autoridade dos chefes e líderes das oligarquias é absoluta e ninguém

ousa questionar as ordens ou desafiar sua autoridade. Aqueles indivíduos que, por ventura, ultrajam ou caem em desgraça com algum senhor, têm consciência que as represálias e as punições serão terríveis. No Brasil, as oligarquias regionais representam a manutenção e a continuidade do *status quo* patriarcal, católico, escravocrata e agrário-exportador, cujas bases remontam ao período colonial. Nessa sociedade, de acepção conservadora e masculina, à mulher é reservado um papel secundário, de submissão e devoção cega às regras sociais e religiosas. Não cabe à mulher questionar, mas sim cumprir suas obrigações de esposa e de mãe devotíssimas. O prazer e a satisfação sexual é domínio do homem.

A riqueza, proveniente principalmente do cultivo e exportação do café, proporciona às oligarquias, notadamente de São Paulo e Minas Gerais, a elevação do padrão de vida. Os grupos enriquecidos fazem usufruto de produtos de luxo, importados da Europa e da América do Norte, ao mesmo tempo em que direcionam as fortunas para a aquisição de grandes propriedades rurais e para a construção de confortáveis casas no meio urbano. Nessas moradias, são promovidos galantes festas e banquetes para a considerada “nata” brasileira. As damas dessa sociedade se vestem ricamente e portam jóias de valores vultosos. São “vitrines” do poder e da riqueza de seus maridos e pais. A indumentária e os móveis refletem a magnitude e a solidez das fortunas dos proprietários. A opulência e a extravagância são exibidas e deixadas ao alcance dos olhos dos convidados e, conseqüentemente, dos subordinados. A exibição da riqueza denota e determina a divisão da sociedade, pois é um dos instrumentos utilizados pela elite para que as classes pobres e marginalizadas percebam sua inferioridade e a necessária submissão aos seus senhores.

Os produtos e os materiais utilizados na construção e decoração das casas são importados, haja vista a necessidade de expor e representar a riqueza do dono. A conservação das propriedades é dispendiosa, tanto em material como em força humana. O cuidado e a limpeza são constantes e rotineiras. Os agregados, os empregados e os serviçais são em grande número, pois as lidas e a manutenção dos imóveis exigem muitos braços. A quantidade de alimentos e

produtos consumidos é proporcional ao contingente humano. O prestígio e a influência das oligarquias se estendem sobre todos os setores da sociedade, inclusive a Igreja. Os indivíduos querem usufruir e chegar próximo das benesses e oportunidades que a riqueza gerada nas grandes propriedades rurais pode proporcionar. Desse passado, de riqueza e opulência, os Meneses guardam apenas o sobrenome e o verniz de uma época áurea. Conforme destaca, Rita Fortes (2001), os novos tempos impõem o surgimento de uma nova elite econômica não mais ligada ao latifúndio:

As mudanças socioeconômicas aceleraram o processo de remanejamento dos donos do poder. Este poder, que até então estivera concentrado nas mãos dos senhores de terra, e que chegara a se sobrepor ao Estado e à Igreja, a partir do último quartel do século XIX migrou, principalmente, para as mãos dos comerciantes enriquecidos, para as grandes empresas, para os banqueiros e para o capital anônimo, sem nome e sem cara. Neste processo de migração, as terras perdem muito do seu valor pecuniário e simbólico e passam a ser mais um investimento, como outro qualquer que, em sintonia com a mentalidade capitalista, prescinde da tradição, do valor simbólico e da força do nome. Decompostos estes ícones, a ascendência passa a ser apenas via capital, transitando como lhanza de um dono a outro, ou ainda, passa a ser representada pelo poder anônimo das grandes empresas e bancos [...].¹²⁰

Com o intuito de corroborar o enunciado construído pela pesquisadora, faz-se uso das palavras de Demétrio, personagem do romance, ao dizer: [...] *Devemos aos empregados todos, à farmácia, ao banco do povoado...* (CCA, p. 64). Ao expor a calamidade das finanças da família, ele deixa claro que os Meneses se encontram em tal situação vexatória de submissão diante dos credores, que necessitam aproveitar a todo o momento as oportunidades surgidas para alugar ou vender os campos remanescentes da herança recebida de seus pais. A casa bancária da localidade é a principal credora, o que exige constantemente sua presença e de seu irmão Valdo para o acerto de contas pendentes. Essa situação pode ser exemplificada em certo episódio do romance, no qual os irmãos aproveitam o interesse de um fazendeiro de Mato Geral pelas terras da Benfica (CCA, p. 135) que, por serem ruins e desprovidas de manancial de água, até então não haviam encontrado comprador disposto a adquiri-las.

¹²⁰ FORTES. Op. cit., 2001, p. 96-97.

Através dessa conjuntura é perceptível notar que as transformações econômicas e políticas são fatores determinantes no processo de empobrecimento da família Meneses. A primeira causa da decadência verifica-se no endividamento junto ao sistema bancário que, graças à força anônima do capital, passa a gerir e tomar posse das terras dos inadimplentes; logo em seguida emerge o segundo fator, de natureza política, que está intimamente relacionado ao crescimento do controle do Estado sobre as propriedades. Marta Barros (2002) sintetiza essa idéia ao afirmar que a ruína desse grupo tem tanto causas externas como internas, as quais se mesclam, gerando um processo irreversível. Além desses fenômenos, a pesquisadora verifica que a decadência tem um caráter subjetivo, intensificado por fatores de ordem moral, religiosa e psicológica.

Os Meneses são acomodados, pois compõem um sistema parasitário que ruma à extinção. Tal fato é denotado no uso do serviço do Dr. Vilaça, do farmacêutico Aurélio dos Santos, da governanta Betty, do cocheiro, das empregadas, nos quais não há qualquer referência a pagamentos efetuados para esses profissionais. Com relação a esses aspectos, são feitas no romance apenas duas alusões: o primeiro por Demétrio, ao comentar que a família deve a todos os empregados; o segundo momento está presente no relato feito pelo farmacêutico, que consegue barganhar com aquele a aquisição da arma de fogo em troca de tijolos e outros materiais (transação *in natura*) para o conserto de uma parede do seu estabelecimento comercial. Nesse episódio em particular, não há qualquer menção à possibilidade de pagamento em dinheiro, uma vez que o comerciante é conhecedor da precariedade financeira dos Meneses. Assim, é mais vantajoso para ele, nessa situação, obter a troca de favores.

As relações não são monetárias, são quase medievais, constituindo-se por pactos entre diferentes vilanias. Além disso, constata-se que em nenhum momento o Dr. Vilaça, nos seus depoimentos, faz qualquer referência ao valor de seus honorários, demonstrando haver uma deferência cortês para com os Meneses. Deduz-se dessas atitudes, que os membros desse grupo têm inúmeros débitos junto aos moradores de Vila Velha e, mesmo assim, passeiam na cidade com ares arrogantes. Eles sobrevivem com dificuldade, mas não abrem mão da

pose, da empáfia e nem da arrogância. Os últimos membros da família são indiferentes aos outros como a si próprios. Portanto, dessa soberba, acentuada pelos “calotes na praça”, deve vir muito do rancor e do desprestígio dos Meneses junto aos habitantes da cidade.

O romance permite observar que a intenção de Seu Antônio e de Dona Malvina (pais de Demétrio, Valdo e Timóteo) de transferir a família para a Chácara indica a tentativa de resguardar o que restara do prestígio e dos bens do grupo. A mudança da velha Fazenda Santa Eulália (localizada entre as Serras do Baú e dos Macacos), para a Chácara, próxima à cidade de Vila Velha, marca o bastião final da família Meneses para manter os últimos resquícios de tradição e de orgulho, oriundos de um passado marcado pela ostentação e pela riqueza. Esse fato demonstra a incapacidade da família de cuidar e preservar seu espaço, como também corrobora a assertiva da inaptidão desses “senhores rurais” nos assuntos financeiros e comerciais. Assim, é possível afirmar que a Chácara é um fruto mal gerado da antiga fazenda, é uma espécie de formação gorada e malsucedida. Conforme assinala Rita Fortes (2001), a transferência é uma sobrevida para um “paciente” terminal, cuja desagregação e ruína econômica provêm desde as últimas gerações:

[...] A transferência da família da fazenda centenária, onde imperara a autêntica ordem patriarcal, para um sítio, nos arredores da cidade, é mais que uma mera mudança de cenário: é uma passagem do autêntico simulacro e representa a última tentativa baldada de reverter o irreversível processo de decadência.¹²¹

Já a tia-avó, Maria Sinhá, símbolo da representação do sistema escravocrata, permanecera na Fazenda Santa Eulália, abandonada por todos, habitando um quarto escuro da propriedade e cuja morte fora acompanhada, unicamente, por uma negra escrava. A reclusão dessa personagem se dá em consequência do seu comportamento transgressor da juventude, como também remete à idéia de um ser arraigado a um *modus vivendi* ultrapassado e extinto (alijado do seu próprio tempo). Em compensação, Timóteo tem para si que sua ancestral [...] *seria a honra da família, uma guerreira famosa, uma Anita Garibaldi, se não vivesse neste fundo poeirento de província mineira...* (CCA, p.

¹²¹ Id., *ibid.*, p. 100-101.

55). De acordo com Rita Fortes (2001), essa personagem, em particular, é [...] *como um **daimone**, planta na família o germe da **destruição e da anulação**. Tanto é assim que, imediatamente após sua morte, tem início a bancarrota dos Meneses.*¹²² (Grifos do autor).

Concomitante ao processo de fenecimento dos Meneses, percebe-se que a transferência da família para o novo *locus* exige um período de transição, cuja adaptação e acomodação se apresenta sofrível. Esse fato gera instabilidade psicológica e emocional dos descendentes, principalmente em relação ao sentido de suas vidas nesse “novo” mundo herdado dos pais, num ambiente que se revela totalmente inóspito e diferente daquele dos antepassados. O deslocamento para a Chácara simboliza, perante os olhares da população da cidade, que o fim definitivo dos Meneses se aproxima. Ainda segundo a percepção da citada pesquisadora:

A medíocre cidade de Vila Velha configura-se como uma ameaça aos Meneses, que a rejeitam por temerem que o convívio com a tacanha sociedade provinciana torne evidente a falência da família. Aceitar esta sociedade implicaria fazer a passagem de grandes senhores de terras a reles vilões. Mas, o que os Meneses relutam em perceber é que eles estão reduzidos a chacareiros [...] O retorno à fazenda do Baú é impossível, pois ruíram, simultaneamente, a casa e o modelo social e econômico que a sustentara.¹²³

Os remanescentes consangüíneos dos Meneses, os irmãos Demétrio, Valdo e Timóteo, não apresentam competência e nem vontade para arribar a família do estado de penúria e de privações em que se encontram. Em outras palavras, esses indivíduos são incapazes de gerir assuntos administrativos e seus bens econômicos, como também são inaptos com os assuntos relativos à afetividade e aos sentimentos.

A partir do fim das antigas relações de trabalho, vigentes no sistema escravista, cuja extinção, no Brasil, data de 13 de maio de 1888, tem início o processo de decadência do grupo.¹²⁴ A família perde os ganhos obtidos com a

¹²² Id., *ibid.*, p. 312.

¹²³ Id., *ibid.*, p. 102.

¹²⁴ Na opinião de Fortes (2001, p. 61), [...] *a negra Anastácia é guardiã da chave que dá acesso ao passado escravista dos Meneses. Entretanto, este passado está tão enevoado e distante, quanto senil à memória de sua última guardiã.* Além dessas referências, o sistema escravista

mão-de-obra cativa e, concomitante a isso, com os maus negócios efetuados subseqüentemente não consegue sustentar o luxo e as despesas e, assim, são obrigados a se desfazerem dos imóveis localizados nas cidades de Leopoldina e Ubá (*CCA*, p. 137).

De acordo com a tese defendida por Rita Fortes (2001), o processo de desmoronamento dos Meneses significa a perda da *imago mundi*¹²⁵ da família, isto é, as personagens perdem o espaço conquistado pelos antepassados, o que revela, por sua vez, a perda do marco referencial do grupo perante a sociedade adjacente e hodierna:

[...] o valor social, econômico e simbólico atribuído à casa é o ponto axial em torno do qual gravitam a trama narrativa e os dramas de quase todas as personagens. A possibilidade de sua perda, em decorrência das transformações socioeconômicas, adquire tal tom de tragicidade que reveste a casa e as terras de um valor simbólico cujas raízes têm que ser buscadas não apenas nas contingências sociológicas, implícitas ao tempo histórico, como também em um tempo imemorial, quando o homem buscava encontrar sua *imago mundi*.¹²⁶

A *imago mundi* é o valor simbólico que determina a integralidade e a ligação do ser humano a um sistema ou espaço concreto. Remete para o homem a idéia de centro do mundo, representado no romance pela casa. Dessa forma, as personagens reproduzem implicitamente o universo em escala microscópica. Do mesmo modo que o universo se desenvolve para várias direções a partir de um centro, o homem tende a projetar os caminhos que seguirá em sua existência a partir de um núcleo central — de um ponto de referência que baliza a sua chegada ou a conclusão do caminho —, pois a criação do mundo é o arquétipo do gesto criador humano.

surge no romance apenas como um eco longínquo, guardado na memória de algumas personagens e nas alusões acerca do cemitério de pretos, localizado nos limites da Chácara.

¹²⁵ As concepções teóricas relacionadas à conquista e a perda da *imago mundi* são discutidas e analisadas por Mircea Eliade (s/d) no livro **O sagrado e o profano**. Nessa obra, o estudioso afirma que [...] o “verdadeiro mundo” se encontra sempre no “meio”, no “Centro”, porque é aí que há ruptura de nível, portanto comunicação entre as três zonas cósmicas. Trata-se sempre de um Cosmos perfeito, seja qual for sua extensão. Toda uma região [...], uma cidade [...], um santuário [...], representam indiferentemente uma **imago mundi** (p. 55). (Grifos do autor). Assim, após a ruptura transcendente desse contato não é mais possível manter a existência desse mundo.

¹²⁶ FORTES. Op. cit., 2001, p. 12.

De acordo com Mircea Eliade (s/d), os antigos acreditavam que as habitações situavam-se de fato no Centro do Mundo e reproduziam, em escala microscópica, o Universo. O teórico afirma que a habitação constitui uma *imago mundi* e o mundo é uma criação divina. Conforme apontado anteriormente, a casa também tem uma simbologia materna, com o sentido de refúgio, de proteção. O ser humano vê o mundo expandindo-se em todas as direções a partir de seu próprio lugar de morada, ele vivencia a si mesmo, sua moradia e seu país como o Centro. Desse modo, como aponta Rita Fortes (2001), a casa adquire conotações mais amplas:

A casa, enquanto reminiscência do imaginário primordial, simboliza muito mais que um mero indicador social da condição socioeconômica, tão marcante no capitalismo. Ela representa um abrigo contra a vastidão do mundo, um limite protetor em relação à amplitude cósmica e um elemento norteador concreto, para onde convergem as referências do indivíduo.¹²⁷

Todo microcosmo, toda região habitada, tem o que se pode chamar de “Centro”, ou seja, um lugar sagrado, por excelência. Fora desse mundo, começa o domínio do desconhecido e, conseqüentemente, do caos. O espaço cosmicizado é habitado, familiar e organizado. A destruição dessa ordem estabelecida equivale a uma regressão ao caos. Em outras palavras, Marta Barros (2002) afirma que a família passa a ocupar um local de destaque na tentativa do sujeito de, diante da decadência, manter sua integridade:

É exatamente a identificação, apesar da 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 — algo inconcebível nesse universo.

A família torna-se o repositório da identidade porque a decadência jamais é pessoal, sendo sentida no plano das relações imediatas. E daí decorrente o apego ao passado como forma de preservação da identidade por originar certo culto à família, vista como símbolo de vivência de um tempo glorioso.¹²⁸

No caso dos Meneses, o centro gravitacional de sua existência está dependente e determinado pelos limites da Chácara. Dessa forma, portanto, a consideram o ponto convergente e condicionador das suas vidas, isto é, o ponto

¹²⁷ Id., *ibid.*, p. 42.

¹²⁸ BARROS. *Op. cit.*, 2002, p. 29.

nevrálgico e de valor insubstituível na mentalidade dos descendentes. Entretanto, a propriedade da família não deixa de ser um simulacro do cosmo que eles criaram para si mesmos.

É importante frisar que as imponentes propriedades rurais foram erguidas, ao longo do tempo, graças aos braços fortes da mão-de-obra cativa e patrocinadas pelos dividendos oriundos da produção de cana-de-açúcar, do ciclo da mineração e do plantio de café. Esses “templos” senhoriais simbolizam a força do sobrenome e a manutenção do *status quo* dos seus proprietários, cujo poder coercitivo chegara a suplantar as forças do Estado e da Igreja. Nesse ínterim, a concepção dos Meneses de mundo aproxima-se do imaginário colonial brasileiro, que investe a casa-grande de um valor quase sobre-humano, característica condizente com a mentalidade da época, cuja sustentação ideológica provinha da forte hierarquização da sociedade e do jugo patriarcal.

Essa conjuntura demonstra que o pensamento da família Meneses é arcaico e anacrônico, além de destoar da concepção moderna, que, conforme vê Marta Barros (2002), [...] *transformou a casa em uma mera “máquina de habitar”, tão descartável quanto qualquer outro bem de consumo do mundo industrializado.*¹²⁹ No romance, a morada da família torna-se um espaço destituído do simbolismo de aconchego e acolhimento, comum aos lares do interior.

Diferentemente dos antepassados, que conquistaram fortuna e respeito diante dos moradores de Vila Velha, angariando dividendos através do sistema econômico escravista e patriarcal, a última geração dos Meneses, composta de seres falhos e culpados por suas fraquezas, não tem condições e nem competência para reverter o estado de penúria em que se encontram, preferindo e aceitando viver de aparências e de privações. A família espera paciente e resignadamente o fim, sem sobressaltos ou turbulências. Segundo as palavras de Nina, esses indivíduos [...] *jamais sairiam do beco em que voluntariamente se meteram* (CCA, p. 38). Com relação às causas imediatas da ruína do grupo, Valdo relata que estão na origem desse processo [...] *investimentos fracassados, operações bancárias mal alicerçadas, empréstimos*

¹²⁹ Id., *ibid.*, p. 81.

que jamais eram reembolsados, enfim toda uma série de desastres financeiros que fizeram a família chegar à situação em que agora se encontrava (CCA, p. 406).

O respeito e a autoridade conquistados pelos Meneses, ao longo das décadas, devem-se ao patriarcalismo e às riquezas oriundas do sistema escravista, fenômenos vigentes ao longo do século XIX, cujas origens remontam ao período colonial. Entretanto, o temor e a deferência dos habitantes de Vila Velha com relação aos moradores da Chácara esmorecem gradativamente, no mesmo ritmo em que o empobrecimento da família tornara-se um fato irremediável: *A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem mais visível: há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se pelo esforço da chuva e, no jardim, o mato misturou-se às flores (CCA, p. 121).* Tal processo contrasta com o passado de opulência e magnitude da família, cujos [...] *pesados móveis de vinhático ou de jacarandá, de qualidade antiga [...] denunciavam um passado ilustre (CCA, p. 130), [...] feito de senhores e sinhazinhas (CCA, p. 245).*

O prestígio dos Meneses em Vila Velha se mantém graças à curiosidade dos cidadãos ávidos por informações ou histórias que ocorrem nos meandros da Chácara. Esse interesse é alimentado pelos boatos e pelas reminiscências que circulam na cidade a respeito dos amores, dos problemas e, principalmente, dos incidentes gerados pelos Meneses. As opiniões dos moradores da localidade oscilam ao comando do vento e da ávida sede por novidades e mexericos. Tudo o que diz respeito a essa família mantém aceso o imaginário dos habitantes locais. Os boatos se avolumam com a chegada de Nina, estranha vinda da capital do País, que torna evidente, aos olhos de todos, o anacronismo dos costumes e dos hábitos praticados e reproduzidos na Chácara.

A protagonista canaliza as atenções graças à sua beleza e exuberância, ao mesmo tempo em que atrai para si o ódio e a paixão, além de desencadear o ciúme e a inveja de alguns. Por outro lado, o empobrecimento dos remanescentes da família Meneses traz consigo o desgaste das relações afetivas e familiares, o que culmina no rompimento definitivo de alguns, no isolamento de outros e na solidão de todos. Além do desgaste dos sentimentos e

dos laços de consangüinidade, a miséria iminente e irreversível da família é seguida pela decadência moral entre seus membros.

Com o passar dos anos, os Meneses iniciam um processo de segregação de seus próprios membros. Primeiramente o grupo renega e exclui Timóteo. Ele, por sua vez, resiste à intransigência e ao preconceito dos irmãos, preferindo isolar-se no próprio quarto. Já Valdo aliena-se totalmente da manutenção da propriedade, preferindo abster-se dos problemas financeiros, ostentando o que não tem, principalmente, para impressionar Nina. Assim, ele deixa a cargo de Demétrio o comando e o direcionamento das finanças e das necessidades logísticas da família.

De acordo com o testemunho da governanta Betty, fica indicado o papel exercido por Demétrio diante da família: [...] *O Sr. Demétrio, que era mais velho do que o Sr. Valdo, e sempre estivera à testa dos negócios, por incompetência ou indiferença deste* (CCA, p. 67). O irmão primogênito tem consciência da decadência de sua gente. Por isso, luta incansavelmente para conservar o que lhe resta, não permitindo que a tradição do seu nome seja abalada ou destruída por qualquer um. Essa obstinação faz desse indivíduo o mais ressentido com o desprestígio e o empobrecimento da família. Ao não admitir a derrocada, Demétrio persiste em sustentar uma aura de superioridade e altivez há muito perdida pelos Meneses. Esse fato é confirmado, mais uma vez, através da observância da governanta Betty:

[...] o Sr. Demétrio, de natureza tão arraigadamente mineira. Mais do que isto: mais do que o seu estado natal, amava ele a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros — segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil. “Podem falar de mim”, costumava dizer, “mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui vieram com altaneira e dignidade” (CCA, p. 62).

Fica claro, portanto, que o último primogênito da família toma para si a condição de baluarte do grupo, ao acreditar ser o único capaz de resguardar e defender o que resta da honra e da distinção dos Meneses. Segundo Rita Fortes (2001), *Os Meneses — principalmente Demétrio — cristalizados em um mundo proscrito, arrogam a si e à sua casa um valor que fora autêntico na sociedade*

colonial rural [...].¹³⁰ Entretanto essa personagem, como as demais, não quer perceber que os fenômenos que sustentara a estrutura colonial de seus antepassados fora suplantada pela ascensão da burguesia e pelo domínio do capitalismo como modo de produção preponderante. A nova ordem vigente, fundamentada no lucro e no trabalho assalariado, contrapõe-se ao antigo regime baseado na fidalguia do nome e no prestígio familiar. Esse comportamento também é observado nas relações afetivas das outras personagens, que não buscam compreender-se, nem aceitar suas paixões e desejos, tampouco exteriorizá-los; ao contrário, elas reprimem suas naturezas e seus sentimentos e, quando extravasam as emoções, o fazem através das transgressões e das taras sexuais.

De acordo com o pensamento de Hildegard Herbold, expresso em **O sagrado e o profano na literatura intimista dos anos 1930/40 no Brasil** (1993), a falta de contato e de afetividade entre os Meneses induz à solidão e ao resguardo de suas intenções: [...] *Não há solidariedade humana, nem coesão social. Os personagens espreitam uns aos outros pelos cantos de olhos, vigiam-se mutuamente, tentam adivinhar os segredos alheios enquanto guardam a sete chaves seus próprios pensamentos, planos e desejos. Em vez de diálogos há monólogos, que escondem mais do que revelam.*¹³¹ Esse processo traz em seu bojo, conseqüentemente, a desconfiança, o medo, o rancor e a perfídia dos sentimentos.

Nesse ambiente desolador e de isolamento, a chegada de um forasteiro dificilmente é assimilada com facilidade e sem traumas pelos demais moradores. No caso específico da personagem Nina, vinda da cidade do Rio de Janeiro, na condição de membro permanente da família em conseqüência do seu casamento com Valdo, a recepção feita pelos Meneses ocorre de forma cortês, mas fria e distante. Os hábitos e, principalmente, as atitudes e as vestimentas dessa personagem contrastam com a simplicidade e o regramento dos moradores da Chácara. A presença de Nina denuncia a precariedade da

¹³⁰ FORTES. Op. cit., 2001, p. 78.

¹³¹ HERBOLD, Hildegard. **O sagrado e o profano na literatura intimista dos anos 1930/40 no Brasil**: o exemplo de Lúcio Cardoso e Cornélio Pena. São Paulo, 1993. Dissertação [Mestrado em História Social] – Universidade de São Paulo, p. 85.

casa, a estagnação da família diante dos novos tempos e costumes, ou seja, a nova moradora da propriedade revela-se como um prisma que espelha e reflete o vazio e a fragilidade do grupo. Marta Barros (2002) assim destaca a especificidade de Nina diante daquele mundo em estado de decadência:

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 se libertar — estavam todos atados àquele espaço circunscrito. Essa falta de mobilidade já é índice da morte que assolava o lugar: é a terra involutiva, sem curiosidade, sem busca de coisas novas, estéril.¹³²

A partir dessa constatação, Nina assume o papel de catalisador dos infortúnios e da extinção da extirpe mineira. A personagem, no primeiro dia de sua estada na Chácara, percebe essa condição: [...] *Essas velhas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que eu represento: uma vida nova, uma paisagem diferente* (CCA, p. 66). Diametralmente oposta à mentalidade dos Meneses, a protagonista não está presa nem ao nome nem à tradição representada pelo grupo, dentro do contexto social de Vila Velha. O “teatro” de aparências e as atitudes encenadas pelos membros da família não condizem com, e nada significam para, a natureza objetiva e pragmática de Nina.

A personagem está interessada, e cobiçosa, pelos prazeres e alegrias que sua nova condição, de esposa de um “próspero” dono de fazenda do interior de Minas Gerais, pode lhe proporcionar. O casamento de ambos se concretiza unicamente porque acredita que o marido é um fazendeiro abastado: [...] *Valdo realmente me disse que era um homem rico, que aqui nesta casa eu não teria necessidade de coisa alguma* (CCA, p. 66). A protagonista contrai casamento ao acreditar que seu marido é rico e bem estabelecido, versão dos fatos desmentida categoricamente pelo cunhado, durante o primeiro jantar em família: [...] *Então será fácil explicar porque não enviou a Nina o dinheiro que ela esperava... bem como o motivo por que não mandou pintar o quarto onde ela irá viver, e que é apenas um quarto de fundo de corredor. [...]* *E onde irá*

¹³² BARROS. Op. cit. 2002. p. 113.

arranjar meios para pagar todos os vestidos e chapéus que ela trouxe (CCA, p. 64).

Por essa razão, a personagem não titubeara ao pensar na possibilidade de transformar a Chácara em dinheiro vivo, conforme é possível deduzir de sua conversa com a governanta: — *Mesmo arruinada, esta Chácara deve valer muito, Betty. Reparei que nos fundos existem pastos que vão até as serras (CCA, p. 67).* Mas seu intento e possíveis planos de luxo esbarram no afinco e na determinação patriarcal representada pelo determinismo e resignação de Demétrio, quanto à manutenção e conservação do nome da família aos olhos dos moradores de Vila Velha. Ademais, o primogênito dos Meneses anseia, de forma obsessiva e ardorosa, alcançar o seu troféu mais cobiçado: a visita do Barão de Santo Tirso e de sua comitiva familiar à Chácara, sonho acalentado desde a juventude.

Nina e Demétrio são personagens que evidenciam a cisão e o embate de duas visões de mundo antagônicas e que se repelem mutuamente. A primeira odeia exatamente o que o segundo mais preza: a casa, a tradição, o interior mineiro, cujos costumes, para ele, são os únicos realmente brasileiros. Para Douglas Carlos de Paula Moreira, em **O sentimento trágico em *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso** (2003), a intransigência do irmão mais velho do Meneses o torna [...] *vítima de seu próprio anacronismo, fechado que se encontra para qualquer possibilidade de renovação. Preso ao passado, fechado ao novo, Demétrio se petrifica, incapaz de reconhecer a natureza transitória de todas as coisas.*¹³³

Os Meneses, por estarem encurralados e presos num irreversível processo de empobrecimento, sentem medo e repudiam a presença de Nina. Para ela, por sua vez, é preferível se desfazer o quanto antes da propriedade e dos campos restantes, como forma de aproveitar os últimos recursos; por isso, a vinda de um herdeiro mudaria tudo, pois teria o controle sobre a situação, subtraindo a autoridade de Demétrio. A protagonista causa furor e

¹³³ MOREIRA, Douglas Carlos de Paula. **O sentimento trágico em *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso**. Fortaleza, 2003. Dissertação [Mestrado em Letras] – Universidade Federal do Ceará, p. 72.

desestabilidade ao seu redor, porque é um ser que busca o prazer, a felicidade e a satisfação pessoal, não se importando com o quanto isso custaria, nem com a forma de obtê-los. Para a personagem, tudo é válido e lícito quando se refere a satisfazer suas necessidades e alcançar seus objetivos. Assim, sua presença é avassaladora, tanto para o bem, quanto para o mal, numa mesma proporção e intensidade. A personagem Betty constata a capacidade e o poder de Nina na seguinte passagem:

[...] Pela primeira vez, e de um 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 levantam ardentes e belas, viria mais tarde a florescer sozinha, mas num terreno seco e esgrouinhado pela faina da morte (*CCA*, p. 239-240).

A atração exercida pela protagonista, ao mesmo tempo em que precipita luz e calor sobre os demais moradores da Chácara, também os cega e os sufoca. Essa personagem torna-se portadora da vida e da morte, demarcando, com suas atitudes e comportamentos, as contradições e as ineficiências dos Meneses que tendem para a dissolução e para o caos. A influência de Nina não se dá somente sobre os indivíduos que a cercam. Logo em seguida ao trecho acima, Betty afirma que, com o passar do tempo, a própria Chácara dos Meneses é penetrada pela personalidade da patroa:

[...] 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. 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. Na quietude do meu quarto, onde me refugiara a fim de poder pensar livremente nessas coisas, percebia que o espírito da casa já não era o mesmo (*CCA*, p. 240).

Nina é vista e caracterizada pela governanta como um ser demoníaco, capaz de decompor e destruir tudo ao redor. A personagem representa o golpe derradeiro para o fim dos Meneses: [...] *a imagem da casa lacerada, como se fosse um corpo vivo, não me saía mais do pensamento. E eu sabia, ai de mim,*

de que lado partia a agressão (CCA, p. 242). No entanto, para Timóteo, o irmão caçula, a cunhada se configura como uma entidade resplandecente de energia, forte o bastante para ajudá-lo no seu principal intuito: aniquilar os últimos sustentáculos que mantêm erguida a família, até aquela data. De acordo com suas próprias palavras: [...] *os Meneses souberam que se achavam diante de uma espécie de um anjo exterminador (CCA, p. 463)*.

Na concepção de Enaura Quixabeira Rosa e Silva, expressa no livro **Lúcio Cardoso** (2004), essa imagem deve ser ampliada, pois, no seio desse grupo, existe outro anjo exterminador, que também toma para si a incumbência de destruir esse grupo: Timóteo. Para a pesquisadora alagoana, o caçula dos irmãos e a cunhada possuem igual relevância no projeto de “demolição” da família, porque o primeiro [...] *atinge a casa na cumeeira, ostensivamente; Nina fere o monumento em seu alicerce, na genealogia, praticando o incesto*.¹³⁴ A personagem Timóteo é o instrumento que atinge a dignidade da casa e o “brasão” que os Meneses representam no imaginário de Vila Velha. Essa idéia também é compartilhada por Consuelo Albergaria, no ensaio **Espaço e transgressão** (1997), no qual afirma que essas duas personagens comungam de um elemento desestabilizador, *bimembre*, e têm [...] *função desestruturante e evidenciadora da farsa existencial da qual os Meneses e a chácara são os lídimos representantes*.¹³⁵ Por isso, na concepção da pesquisadora, ambos assumem [...] *a imagem gradativa do anjo do extermínio*.¹³⁶

O silêncio e a mudez que caracterizam a convivência diária das personagens não são alterados com a chegada da protagonista. Os indivíduos permanecem reservados nas próprias órbitas e indiferentes aos problemas alheios. A trégua somente é quebrada quando espreitam os deslizes e as faltas de Nina. Caso contrário, o isolamento e a solidão prevalecem entre os moradores da Chácara.

¹³⁴ ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Lúcio Cardoso**: paixão e morte na literatura brasileira. Maceió: EDUFAL, 2004, p. 158.

¹³⁵ ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, 1997, p. 687.

¹³⁶ Id., *ibid.*

3.2 A solidão dos Meneses: mudez entre seres incommunicantes

Em consonância com o exposto, constata-se que os Meneses, definitivamente, não são uma família feliz, partindo-se da premissa que a vida é uma celebração e a felicidade é um estado de equilíbrio. Esses indivíduos sofrem no tempo presente as conseqüências de seus pecados, como também daqueles cometidos por seus ancestrais. Assim, a realidade do grupo é o reflexo de suas ações praticadas no passado e no presente, cujo sistema de atitudes promove a formação de regras de afastamento e não de convívio.

Nesse sentido, percebe-se que essa família é um agrupamento humano cujos laços de união se restringem ao nome, à sua manutenção em prol da tradição e da conservação da Chácara. É nesse trinômio (nome-tradição-propriedade), que os Meneses sustentam sua existência, cujo catalisador é mantido através do chamado “espírito” da família. Segundo Valdo: [...] *esse velho espírito que é nosso único ânimo e sustentáculo [...] integral como um alicerce de ferro erguido entre a alvenaria que cede* (CCA, p. 121-122). A imagem e a sensação de desconforto no interior da Chácara também são pressentidas por André: [...] *Ah, como me eram indiferentes às querelas familiares! Por um instante, no escuro, imaginei o quanto me achava distante de tudo, e o quanto me eram estranhas às pessoas que conviviam comigo. Nada nos identificava senão o teto que nos cobria* (CCA, p. 187-188).

A família defende a herdade de seus ancestrais e os valores representados por eles como baluartes capazes de impedir que sejam tragados pelos arrabaldes da cidade de Vila Velha. De acordo com Rita Fortes (2001), [...] *a casa dos Meneses tem uma atmosfera de tal forma lúgubre que parece ser ela quem determina a vida das personagens e não o contrário. Se a fazenda, na serra do Baú, fora a força vital dos Meneses, a Chácara será o espaço onde se exaurirão*.¹³⁷ A pesquisadora Marta Barros (2002) reforça essa imagem, ao afirmar: [...] *a Chácara é associada por todas as personagens ao inferno. Mais ainda, uma prisão de onde não conseguem escapar ou fugir*.¹³⁸ Assim, o medo

¹³⁷ FORTES. Op. cit., 2001, p. 85.

¹³⁸ BARROS. Op. cit., 2002, p. 63.

tangível de serem engolidos pela periferia de Vila Velha é real, além de ser inevitável, haja vista o irreversível processo de empobrecimento que esse grupo enfrenta desde as últimas décadas.

A estrutura e a precariedade da Chácara a torna vítima e algoz dos seus moradores. A desolação e o isolamento do lugar do resto do mundo é fator preponderante para a agonia e a infelicidade dos indivíduos. Os moradores da casa estão confinados aos seus respectivos mundos, conforme infere Douglas Carlos de Paula Moreira (2003):

[...] a disposição da família na Chácara se desdobra em dois níveis de isolamento: o primeiro, em relação ao mundo exterior à chácara, através da nítida distância que os Meneses mantêm das pessoas de Vila Velha; o segundo, em relação a eles mesmos, através da falta de comunicação que mantêm entre si, impossível de ser superada.¹³⁹

A personagem Timóteo é quem simboliza melhor o emblema da solidão e do confinamento. Segundo Gilberto Figueiredo Martins, no ensaio **Recordações da casa dos mortos** (1998), essa personagem [...] *é emblemática: ser híbrido, prisioneiro de seus desejos, vive isolado num quarto, andrógino grotesco e patético, clone travestido de Maria Sinhá (já morta, figura quase folclórica da família), vivendo de sombra, do brilho falso da teatralidade, de planos de vingança e imprecações.*¹⁴⁰ Por não ser capaz de romper totalmente com as regras e enfrentar de frente seus irmãos e a sociedade, a personagem criara um estado de aparência, isto é, constrói para si, no interior do quarto, uma sombra da realidade, usufruindo pequenas alegrias no embalo das réstias de luz do mundo que o circunda e que conseguem penetrar no seu refúgio.

O caçula dos Meneses, depois de romper com seus irmãos, recolhera-se por quase duas décadas ao seu quarto, rompendo o lacre que o prendera somente após a morte da personagem Nina. Nesse episódio, adentra a sala funerária num gesto ao mesmo tempo magistral, mas também bizarro, em vista de seus trajes e da compostura física disforme, pois se mostra obeso e travestido com as roupas e as jóias que sobrara do guarda-roupa de D.

¹³⁹ MOREIRA. Op. cit., 2003, p. 116.

¹⁴⁰ MARTINS, Gilberto Figueiredo. Recordações da casa dos mortos. **Cult**: Revista Brasileira de Literatura. Dossiê Lúcio Cardoso. São Paulo: Lemos, ano II, n. 14, set. 1998, p. 51-52.

Malvina, sua mãe. O ato extremo que descerrara sobre a família, nessa cena, representa seu retorno ao mundo novamente, mas metamorfoseado em uma nova “roupagem” humana.

Não é somente Timóteo que cria uma realidade à parte, mas também os demais membros da família se encastelam em suas próprias redomas. Ana o faz através de um comportamento reservado, de um eterno mutismo e de atitudes reclusas. André faz uso do quarto para refletir sobre suas emoções e experiências, ou através das intermitentes caçadas sugeridas por seu pai. Demétrio, por sua vez, envolve-se nas papeladas da propriedade em seu escritório. A esse respeito, o crítico e romancista Octavio de Faria, no ensaio intitulado **Lúcio Cardoso** (1997), chama a atenção para o fenômeno da solidão como característica marcante na obra cardosiana:

É realmente sob o impacto direto da solidão que pensam, agem, vivem e morrem os principais heróis de quase todos os livros de Lúcio Cardoso. E mesmo os personagens de *Crônica da casa assassinada*, por mais tumultuosos e apaixonados que sejam, por mais “diferentes” que nos apareçam (nesse sentido) em relação aos anteriores, não escapam a essa lei geral do mundo. Por toda parte, o mesmo sentimento no coração do homem, a mesma lei regendo a relação dos seres. Não há confiança, não há segurança — falta compreensão, falta comunicação. Um deserto no coração — e um deserto para o qual cada um caminha. Um mesmo esquema preside a todos esses destinos: o isolamento levando à solidão e a solidão levando ao deserto — à morte da alma. O ser morrendo porque, incompreendido, distanciado de todos, sente sede e não lhe é mais possível estancá-la.¹⁴¹

As personagens do romance, por se sentirem abandonadas e excluídas do tempo presente, elegem a solidão como condição primal da existência. São solitários porque não têm esperanças de serem salvas do mundo em que se aprisionam e, assim, estão fadadas à extinção. Elas sabem que não há salvação ou escapatória desse cenário. Resta-lhes sofrer os sabores e os dissabores dos seus infortúnios, via danação, uma vez que as benesses da Graça Divina lhe são negadas. Segundo a personagem Ana, a solidão é um húmus altamente fecundo na propriedade da família. Para os Meneses, a vida é vazia de sentido, o que lhes impõe total falta de perspectiva futura ou mudança de seus horizontes. Essa personagem, ao falar ao Pe Justino, deixa clara a existência, em si, de um sentimento oco:

¹⁴¹ FARIA, Octavio de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, 1997, p. 674.

[...] Ah, decerto naquela época eu me achava bem longe de supor o que fosse um sentimento verdadeiro... uma paixão por exemplo. Esbatida, trabalhada em linhas de água e de puerícia, imaginava a vida como um conto entrevisto através de uma vidraça. Tudo sem sangue, os gestos mecânicos como os de um ritual que se processasse nos limites de um bocejo e de uma desencantada imagem dos atos e das intenções. Permita, Padre, que eu assim lhe fale, agora que meu coração envenenado e morto já nada mais espera deste mundo. Repito — amor, paixão, que soube eu dessas graças da terra, que flores deixei crescer na minha alma senão as tristes criações da timidez e da fantasia prisioneira (*CCA*, p. 103-104).

O ambiente da Chácara intensifica a sensação de desconforto e de solidão. A casa é lúgubre, a instalação elétrica é precária, não sendo suficiente para clarear de forma igual todos os vãos da moradia. As luzes não são acessas, nem em épocas especiais. Os limites da propriedade dos Meneses e as grossas paredes da casa, além de protegerem e não exporem os seus habitantes aos olhares curiosos, encurralam e isolam ainda mais os moradores. A família finge ignorar a passagem do tempo e as transformações inerentes a esse processo cronológico.

Nesse sentido, a estrutura arquitetônica da casa, com seu largo e comprido corredor, repartindo a moradia em dois hemisférios, é mais um aporte característico para a desagregação e para o isolamento e solidão dos membros da família. De um lado, estão os aposentos de Demétrio, Valdo e Timóteo; do outro, estão os quartos de André e de Betty, além da despensa, da cozinha e de um cubículo utilizado por Dona Malvina como oratório nos tempos antigos.

Lúcio Cardoso, ao criar essa disposição, procura intensificar o caráter de isolamento e reclusão dos Meneses, pois é uma estrutura compartimentalizada, onde cada cômodo é distinto e heterogêneo dos outros. Assim, os compartimentos pessoais são mais um elemento que exemplifica e corrobora a idéia perpassada pelo romance: a falta de comunicação entre os indivíduos, em uma escala em que a solidão, além de ser pressentida é vivida pelos indivíduos.

O isolamento e a solidão das personagens geram a incompreensão e caracterizam o clima denso da narrativa, fatores que intensificam o abismo emocional e afetivo que separa os moradores da Chácara. Os Meneses são seres incommunicantes. A incommunicabilidade das personagens, reduzidas e condicionadas aos seus “mundos” e problemas pessoais, cria uma realidade

retrátil, desoladora e de abandono. Os cônjuges, por sua vez, não se comunicam. Ao invés disso, criam códigos de velamento para as suas relações.

Na concepção de Hildegard Herbold (1993), a obra cardosiana perpassa a sensação de que: *Toda sexualidade está envolvida num ar de culpa e quando existe amor, este se torna antes uma paixão doentia, ligada à vingança ou à frustração e, assim, ao crime ou à tentativa de ação criminosa.*¹⁴² No romance *Crônica da casa assassinada* a ocorrência do amor é estranha, pois não há cumplicidade na troca de gentilezas entre os casais, nem delicadezas entre as pessoas, ou de apreço pelos detalhes. Um cônjuge não conhece o outro. Essa constatação, por exemplo, pode ser comprovada através da cena em que Valdo, ao recolher as [...] *mais lindas dálias* (CCA, p. 52) para recepcionar Nina, mostra desconhecer a flor preferida da esposa. A protagonista, no episódio em que cata uma violeta perdida entre algumas folhagens, explicita à governanta Betty o seguinte: [...] *É a minha flor predileta* (CCA, p. 61).¹⁴³

O sentimento e a sensação de abandono e desamparo das personagens incidem para que as mesmas cometam transgressões de diferentes ordens, principalmente de natureza sexual. Segundo Valdo, resta-lhes: [...] *a nostalgia do que poderia ter sido, e que foi destruído, por fraqueza nossa ou por negligência [...]. Acredito hoje que somos culpados em comum por tudo o que não soubemos levar avante — e se construímos a culpa, também fomos vítimas* (CCA, p. 122). Esse trecho em particular se aproxima das crenças pessoais do escritor mineiro, para quem a desordem e o sofrimento são inerentes à natureza humana. Essa idéia fora registrada por Lúcio Cardoso em 9 de

¹⁴² HERBOLD. Op. cit., 1993, p. 61.

¹⁴³ É importante destacar que a presença das violetas retorna ao romance, por exemplo, na cena em que Nina desfere uma bofetada no rosto do jardineiro Alberto, ou quando a personagem Timóteo exige que Betty traga consigo todos os ramos dessa flor que possa encontrar no jardim, para que sejam depositadas sobre o esquite da protagonista, conforme o pedido feito por essa ainda em vida. Há ainda outros momentos da narrativa em que a flor é aludida. De acordo com Mário Carelli (1988, p. 195), as violetas são mencionadas 43 vezes ao longo do texto, o que faz delas um outro tema referencial da obra. Segundo esse pesquisador: [...] *as violetas são antes de tudo o símbolo de amor de Alberto, o jardineiro, por Nina* (id.). Além disso, Lúcio Cardoso, certa vez, anunciara que o romance *Crônica da casa assassinada* resume-se no seguinte enunciado: *Trata-se de um câncer sobre um canteiro de violetas* (ibid.).

novembro de 1949: *É inacreditável o extraordinário número de formas de sofrimentos que criamos para nós mesmos* (*DI*, p. 57).

Numa análise superficial, poder-se-ia considerar o processo de decadência que envolve a família Meneses como o único fator responsável pela desagregação do grupo, pelas perversões cometidas no interior da propriedade e pelos sentimentos de obliteração que envolvem os indivíduos. Entretanto, essa confabulação é reducionista e simplista, uma vez que as personagens transgridem as regras, removem seus rancores e escamoteiam suas culpas porque são seres fracos, incapazes de demonstrar arrependimento, coragem e viço no olhar. As expressões e as atitudes dos moradores da Chácara são apagadas e sem vigor, e o esgotamento da vitalidade dessa cepa não significa que o empobrecimento seja o único fator determinante para o caos que envolve a família Meneses, pois essa conjuntura é composta por diferentes variáveis.

Assim, é inverídico considerar que os Meneses são apenas vítimas do ambiente e das transformações histórico-sociais em que são lançados pela força do tempo. As personagens nada fazem para reverter o rumo caótico de suas vidas. Conscientemente, consideram preferível permanecer imóveis, acomodando-se à realidade formada em torno de si. A inabilidade dos seres acentua suas falhas e incompetências. As pessoas do romance não são indefesas, mas rancorosas, inseguras e preguiçosas que não têm a visão e a compreensão do todo. Os Meneses possuem uma mentalidade restrita, monológica e maniqueísta, o que não lhes permite vislumbrar o processo de extinção para o qual se encaminham.

No término deste capítulo, ao retomar o enunciado expresso na epígrafe, que abre este capítulo, percebe-se que a esperança acalentada por Demétrio de desaparecer tranquilamente, assim como toda a família Meneses, sob a proteção da Chácara não se realiza. O fim quieto e silencioso, sem sobressaltos, aguardado pela personagem é marcado pelo desajuste social, pela ruptura das relações familiares, como também pelo escândalo de seus membros e pela putrefação dos indivíduos. Os seres que gravitam em torno desse universo não têm ânimo e nem capacidade de reverter o processo de empobrecimento que recaía sobre eles, cujos efeitos são sentidos na perda do prestígio que restara

da família entre os moradores de Vila Velha e no esfacelamento das relações afetivas e familiares entre os últimos remanescentes do clã mineiro. Nesse ambiente de desolação e de decadência, as personagens isolam-se dos seus pares e da realidade que as cercam. A sensação de solidão e de tristeza é intensificada pelo silêncio e pela desarmonia que paira sobre os moradores da Chácara. Além disso, as personagens se tornam, em consequência do anacronismo dos hábitos e da mentalidade, alienadas e distantes do contexto histórico-social-econômico que impera sobre o País nas primeiras décadas do século XX.

A partir desses pressupostos, as pessoas do romance direcionam suas frustrações, mágoas e rancores em comportamentos desviantes e patológicos, rompendo as regras e os interditos que acompanham o processo de evolução da humanidade ao longo das eras, por meio do adultério, do incesto e da necrofilia. Essas transgressões, cujos alicerces são diametralmente homólogos ao processo de falência econômica que a família vivencia nas últimas décadas, são analisadas e interpretadas na próxima seção, em vista as suas naturezas conflitantes e complexas que ultrapassariam os limites propostos para este capítulo.

II Parte

TRANSGRESSÃO E MORTE

4 PECADO E CULPA: INTERDITOS E TRANSGRESSÕES NA CHÁCARA DOS MENESES

[...] a danação é um fogo que arde solitário; às vezes ardemos um, ardemos dois, ardemos toda uma comunidade, mas isolados em nossa chama particular, donos únicos daquilo a que poderíamos chamar o nosso malefício e o nosso ultraje. [CCA, p. 155]

O ambiente de miséria e de estagnação da Chácara, somado à sensação de solidão e de isolamento dos indivíduos, torna esse espaço um lugar propício para a eclosão de sentimentos difusos e contraditórios. As relações familiares, amorosas e sexuais são pautadas pelo rancor, pela hipocrisia e por preconceitos. A partir do equacionamento dessa tipologia, tem-se, conseqüentemente, como resultado, a transgressão e o pecado. A decadência financeira, força motriz inicial da desagregação familiar, incide para que os indivíduos tornem-se “ilhados” no interior da casa, cada um restrito ao seu cômodo particular. Em suma, são prisioneiros de uma realidade e de uma convivência obrigatória.

A personagem Betty, governanta da casa, destaca o caráter *sui generis* dos padrões, diante dos problemas e das dificuldades: [...] *é um modo particular desta família, o de evidenciar quando alguma coisa não corre bem, refugiando-se nos quartos* (CCA, p. 52-53). Nesse sentido, Marta Barros, em **Espaço de memória** (2002), afirma que os cômodos da Chácara representam [...] *um refúgio, uma forma de isolamento que permite a reflexão e assim acentua a sensação de insulamento entre os membros*¹⁴⁴ da família Meneses. Além dessa concepção, a estudiosa ainda ressalta a simbologia dos quartos da propriedade, ao dizer que os mesmos [...] *conservam uma atmosfera de penumbra, de pouca claridade, o que sugere sua relação com o útero materno: lugar de aconchego e*

¹⁴⁴ BARROS, Marta Cavalcante de. **Espaços de memória**: uma leitura da Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso. São Paulo: Nova Alexandria, 2002, p. 57.

*segurança; constituindo uma das partes mais íntimas da casa.*¹⁴⁵ A arquitetura da casa e a disposição dos cômodos, aludidas no capítulo anterior, permitem interpretar a moradia dos Meneses como um grande caixão retilíneo, cujo interior, por sua vez, é formado de pequenos nichos funerários. Ainda sobre essa sensação, a pesquisadora Leda Maria da Costa, em **O invisível refletido** (2003), assim comenta:

[...] a casa também é um imenso *cemitério dos vivos*. Sua antiga arquitetura revela espaços e isolamento e esquecimento, onde indivíduos ficam imersos na solidão. No entanto, existem recantos para a transgressão de limites. Enquanto os quartos abrigam desejos refreados, o Pavilhão, por estar apartado da Chácara, oferece uma possibilidade de transgredir o que antes devia ser reprimido.¹⁴⁶

Essa visão é reforçada pela impressão sentida pelo Dr. Vilaça ao visitar a propriedade dos Meneses logo após a fracassada tentativa de suicídio de Valdo: [...] *uma casa grande, com aposentos largos, capaz de isolar perfeitamente cada habitante dentro dos muros de um quarto* (CCA, p. 72). Durante o citado evento, o médico afirma que a propriedade da família é uma casa pejada de secretos acontecimentos e de sentimentos emudecidos, fato que provoca, certa vez, André a dizer que a fuga e a deserção [...] *são efeitos inerentes ao medo humano* (CCA, p. 399) diante do desconhecido e da incompreensão.

É possível afirmar que esses fenômenos intensificam o sentido de opressão e de morbidez representado pela Chácara, espaço no qual a presença de Deus não se faz sentir. De acordo com Eduardo Portella (1997), o mundo dos Meneses é habitado pelo oposto do divino e do gracioso. Assim, a esta família resta a danação e a extinção via pecado. O desvio é o caminho percorrido pelos indivíduos do romance como solução para seus vazios existenciais. Desse equívoco, eles buscam, de forma paradoxal, a redenção e a salvação. Porém, as conseqüências dos atos das personagens são o combustível que move as engrenagens para a extinção (morte literal) dos envolvidos. Morrem aqueles que não se adaptam, isto é, os que são fracos e os que são sensíveis às

¹⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 58.

¹⁴⁶ COSTA, Leda Maria da. **O invisível refletido**: a representação da morte e dos mortos nas Memórias Póstumas de Brás Cubas e Crônica da casa assassinada. Rio de Janeiro, 2003, Dissertação [Mestrado em Letras] – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, p. 107.

mudanças. É por isso que o Pe. Justino faz a seguinte declaração à personagem Betty:

[...] o pecado é quase sempre uma coisa ínfima, um grão de areia, um nada — mas que pode destruir a alma inteira [...] 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? (*CCA*, p. 120).

Nessa passagem, a idéia de pecado é tida como uma manifestação invisível que, de forma lenta e gradual, corrompe a alma humana até dominá-la completamente. É semelhante a um vírus que penetra no organismo do indivíduo, mina a resistência do sistema, causando a enfermidade. Todavia, dessa analogia, parte-se da premissa de que pecado é, para quem acredita na sua manifestação, todo ato ou intenção de caráter faltoso ou doloso contra os desígnios de uma força espiritual superior, habitualmente exemplificada na figura de Deus.

Pecado difere de crime por se tratar de uma falta contra as leis naturais e universais, fenômenos que regem o imaginário humano, enquanto que o delito criminal está envolto nos desvios relacionados e punidos pelo direito positivo, ato constitucional pleno expresso na sociedade laica. Para Lúcio Cardoso, o pecado é uma condição humana que exprime o grau de existência e o estado de ânimo do indivíduo:

O sentimento do pecado é que nos faz avaliar o quanto estamos vivos; é pela angústia, pelo sofrimento aterrorizante que me habita (acordo durante a noite, dentro de um silêncio sobrenatural, com a impressão de que cometi onde e não sei quando, um ato irreparável) que avalio o quanto estou longe de possuir esse espírito tranqüilo e isento de outras preocupações que não seja o meu tormento de todo dia. Eis um momento em que sofro, e tudo me parece incerto, pesado e sem claridade — o mundo perfeito da consciência culpada, do espírito marcado pelo remorso, pela noção do pecado entranhando na carne, orientando a existência como um câncer ramificado no ser, e que chamasse a si toda manifestação de vida (*DI*, p. 190).

De forma geral, pecado pode ser entendido como qualquer ofensa em modo verbal, em ação ou em pensamento contra Deus e/ou contra as suas leis. No hebraico e no grego comum, as formas verbais *hatá* e *hamartáno*, respectivamente, significam “errar”, no sentido de cometer um erro ou não atingir um alvo, ideal ou padrão. Em latim, o termo é vertido por *peccátu*.

Outrossim, essa terminologia integra conceitos ou idéias relacionadas a diferentes manifestações ou credos religiosos.

De acordo com Elaine Pagels, em **Adão, Eva e a Serpente** (1992), na sociedade ocidental, os fundamentos que caracterizam os desvios e as faltas, com relação às leis divinas, foram gestados nos primeiros quatro séculos da era cristã, período em que o Cristianismo emerge como força dominante e religião oficial do Império Romano.¹⁴⁷

No presente ensaio de cunho dissertativo, segue-se as diretrizes e as disposições apontadas pela tradição cristã, que acredita ser o pecado a causa da corrupção da alma humana e do desrespeito dos mandamentos de Deus.¹⁴⁸ Em outras palavras, a degradação que os homens impõem a si próprios, assim como aos seus semelhantes, tem origem em ações e comportamentos contrários aos ditames celestiais. Dessa forma, o pecado existe ou se manifesta quando há uma transgressão consciente e voluntária da lei divina. No caso específico da *Crônica da casa assassinada*, além desse sentido, o desvio também emerge como qualquer falta cometida contra as regras ou as normas estabelecidas pelos Meneses. A esse respeito, o depoimento do Pe. Justino é significativo:

[...] Lembrava-me — e com que nitidez — de alguns anos antes, quando me indagara o que era pecado. Que poderia responder eu, pobre padre, senão aquilo que aprendera nos livros e adotara pela minha fé em Deus? E, no entanto, acho que acrescentei alguma coisa, e que era mais fruto da minha experiência do que propriamente das leis do catecismo. Disse-lhe não o que estava estratificado na lei, mas o que se achava mais de acordo com o que eu via, com a casa e as pessoas que me cercavam. (Assim é a verdadeira lei de Deus: pode assumir o aspecto e a cor do instante em que é citada. Dubiedade, transigência? Não, é que a verdade tem de cingir todos os aspectos das coisas, e designa apenas uma face, que muitas vezes

¹⁴⁷ Das perseguições, torturas e martírios impingidos aos confessores da nova fé nos primeiros séculos, a religião cristã transforma-se, já no século IV, em uma força sócio-econômica e política significativa, ao se tornar uma poderosa instituição dentro de um Império decadente. A vitória do Cristianismo é alcançada através de dois acontecimentos capitais: o Edito de Milão (313), decreto promulgado pelo Imperador Constantino, que concedera liberdade de culto aos cristãos e os Editos de Constantino (381), assinados pelo Imperador Teodósio, que tornara o Cristianismo a religião oficial do Estado romano, cujo efeito determinante fora a proibição dos cultos pagãos e o confisco dos templos não-cristãos.

¹⁴⁸ Desde os primeiros anos da era cristã, os doutores da Igreja se propuseram a construir um arcabouço teológico com o intuito de alicerçar as estruturas ideológicas, dogmáticas e políticas do catolicismo. Para tanto, partiram rumo a um trabalho de purificação das diversas correntes e linhas religiosas que emergiram a partir da pregação de Cristo e dos apóstolos. A atenção foi concentrada, notadamente, em fixar as regras da nova fé com precisão, além de perseguir e condenar as ações faltosas relacionadas às atividades sexuais, consideradas ações impregnadas pelo pecado, desde a expulsão de Adão e de Eva do Jardim do Éden.

esconde a verdadeira essência dos fatos? Repito, a lei de Deus é mutável e vária, exatamente porque tem a candidez, a austeridade e a fluência do líquido: penetra e umedece, e torna viva e fecunda a terra que antes não produzia senão a folhagem seca da morte.). Ah, essa coisa deblaterada e informe a quem chamam pecado, essa vitória dos fortes, e, no entanto apanágio de tantos fracos e de tantos indecisos, de tantos algozes e de tantos carrascos que ao longo do tempo vêm tremulando seu pendão para oprimir e massacrar! Sombria lei de jesuítas, que em seu nome ergueram fogueiras e iluminaram infernos, como situá-lo, em estado de compreensão e de justiça? Ah, cama dos fracos, leito dos efeminados e dos tristes — ah! grande pecado maior de não ousar o supremo pecado, para se constituir humano e só, e divisar a Face una e resplandecente, no abismo oposto, que é feito de luz e de perdão! Que dizer a esses melancólicos guardiões de uma virtude sem frutos, que dizer a esses estetas do bem, a esses guerreiros sem violência, sem coragem e sem imaginação para a luta? (*CCA*, p. 498).

Ao se distanciar das orientações dogmáticas da tradição, o Pe. Justino entende a ocorrência do pecado de forma divergente ao estipulado pela Igreja. O conceito do religioso tem como pressuposto a experiência na lida com as pessoas, o que torna sua visão sobre o desvio humano muito particular, ao mesmo tempo em que revela um pendor humanístico e moderado acerca dos desígnios superiores. No seu depoimento, tanto a idéia de verdade como a manifestação do pecado necessitam ser percebidos de forma elástica, uma vez que as forças divinas são capazes de demover e amolecer os corações mais empedernidos: é água que dissolve a pedra e irriga o deserto. Ainda segundo essa personagem, a noção de pecado tem sido utilizada pelos doutrinadores e imposta aos desprovidos de oportunidades como meio de dominá-los e oprimi-los. Para ele, o pecado também habita a alma dos desesperançosos, dos melancólicos e dos desvalidos, que não ousam se rebelarem nem lutar pelas sensações extremas, preferindo aguardar pacientemente o derradeiro final.

Essas concepções são contrárias às idéias originais associadas ao conceito de pecado na história humana, segundo o discurso oficial pregado pela Igreja. De acordo com a tradição cristã, a base discursiva para a idéia de pecado deve ser buscada no primeiro livro do Velho Testamento: Gênesis, capítulos 1-3. Desse texto, os primeiros doutores e teóricos cristãos¹⁴⁹ determinam que a

¹⁴⁹ Santo Agostinho, Santo Ambrósio e São Jerônimo são considerados os principais doutores da Igreja Católica, pois seus esforços concentraram-se em estudos que visavam à organização da disciplina e do culto, através da fixação dos dogmas e da moral. O objetivo principal era fornecer ao homem, dos primeiros séculos, um código de ética que norteasse suas ações, além de determinar o que era certo e o que era errado, o que era o Bem e o que era o Mal. As idéias religiosas são expressas de forma absoluta e inquestionável, na forma de dogmas e de uma moral rígida.

imperfeição humana, o sofrimento, a existência do mal e o surgimento da morte são conseqüências das ações nefastas praticadas por Adão e por Eva, ao ingerirem os frutos da árvore do conhecimento, e são, após esse primeiro desvio, expulsos dos Jardins do Éden, episódio que caracteriza o pecado original.

O pensamento cristão arcaico considera que o pecado do primeiro homem e da primeira mulher está vinculado à relação sexual ou ao desejo carnal desses indivíduos. Entretanto, ao observar o Livro de Gênesis, percebe-se que a primeira falta ou transgressão humana é a desobediência ao que Deus ordenara:

E tomou o Senhor Deus o homem, e o pôs no jardim do Éden para o lavrar e o guardar. E tomou o Senhor Deus ao homem dizendo: De toda árvore do jardim comerás livremente. **Mas da árvore da ciência do bem e do mal, dela não comerás;** porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás (GÊNESIS, 2: 15-17). [Grifos nossos].

Constata-se que não há menção nesse trecho a qualquer idéia ou imagem associadas ao ato de copular. Além disso, a natureza sexual do homem e da mulher é reconhecida pelo texto sagrado quando a escritura afirma:

E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; macho e fêmea os criou. E Deus os abençoou, e Deus lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra, e sujeitai-a; e dominai sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre todo o animal que se move sobre a terra (Ibidem, 1: 27-28).

Entretanto, as crenças no pecado original (também denominado como pecado adâmico) e na natureza pecaminosa do homem e da mulher tomam raízes profundas no imaginário cristão ocidental, ao longo dos séculos, graças, principalmente, à influência e ao domínio da Igreja sobre as sociedades. Além do pecado original,¹⁵⁰ são acrescentados ao panteão de faltas humanas contra a

¹⁵⁰ A expressão se refere à falta cometida pelos primeiros seres humanos (Adão e Eva). Nesse sentido, a mulher teria sido o primeiro ser a pecar, além de induzir, também, o homem ao desvio. Essa transgressão constitui-se numa rebelião à autoridade de Deus. Em conseqüência, a humanidade é privada da perfeição divina e da perspectiva de uma existência eterna (infundável). Segundo a Igreja Católica, o pecado original só é purgado no indivíduo pelo batismo. As doutrinas sobre esse pecado têm sido historicamente um dos principais motivos de cismas, heresias e divisões entre os cristãos desde os primeiros séculos do Cristianismo. As divergências têm favorecido o surgimento de hipóteses antagônicas sobre o significado da narrativa sagrada, tanto entre os religiosos como entre os estudiosos laicos.

ordem celestial outros desvios, tais como os pecados imperdoáveis,¹⁵¹ os pecados mortais,¹⁵² os pecados capitais¹⁵³ e o pecados veniais.¹⁵⁴ As diferentes nomenclaturas ou ordenações não modificam a essência das faltas, isto é, todas as ações e as atitudes transgressoras necessitam ser coibidas e condenadas para que a alma do homem possa ser recolhida ao paraíso depois da morte. Sobre essas particularidades, é relevante destacar o apontamento feito por Lúcio Cardoso, em 30 de agosto de 1949, quando afirma: [...] *todos os pecados, e alguns mais do que outros, nos afastam do caminho de Cristo (DI, p. 23)*. Nesse registro, o escritor deixa claro que todos os desvios praticados pelo homem o distanciam das graças celestiais.

Independente da cultura e do íntimo de cada indivíduo ou do tempo histórico a que pertença, existe na sociedade uma necessidade de estabelecer princípios e direcionamentos éticos, além de restrições morais, que sejam respeitados pelos homens. Constata-se que, onde há alguma lei ou interdito

¹⁵¹ O pecado imperdoável é cometido contra o Espírito Santo, ou seja, é uma negação contínua e deliberada do perdão divino, assim como uma violação permanente dos preceitos de Deus, por parte do pecador.

¹⁵² O pecado mortal faz perder a graça Divina e leva à condenação do indivíduo, se não for objeto de confissão (admissão da culpa), de genuíno arrependimento e de penitência (retratação perante Deus). Para os cristãos católicos, o pecado mortal é definido a partir de três circunstâncias: matéria grave (determinada pelos dez mandamentos), absoluta consciência do pecado cometido e completa e deliberada adesão da vontade ao cometer a falta.

¹⁵³ Os pecados capitais são os vícios mais comuns e importantes do comportamento humano. Segundo o Catolicismo, são em número de sete: a vaidade, a inveja, a ira, a preguiça, a avareza, a gula e a luxúria. Ao praticar esses pecados, os indivíduos são merecedores de condenação. A classificação atual é obra de São Tomás de Aquino (1227-1274), a partir da ordenação realizada durante o Pontificado de Gregório I, o Magno (590-604), no século VI, ao reduzir a lista de oito crimes e “paixões humanas” elaborada, originalmente, pelo teólogo e monge grego Evágrius do Ponto (345-399). O papa reduz a lista de Evágrius ao unir “vaidade” ao “orgulho” e trocar “acedia” por “melancolia” e adicionando “inveja”. No século XVII, a Igreja substituiu o termo “melancolia”, considerado um pecado demasiado vago, pelo termo “preguiça”. Um dado curioso, diz respeito às sete virtudes, que pregam e são diretamente opostos aos sete pecados capitais, inclusive servindo como referências basilares para a salvação dos pecadores, que são, respectivamente à ordem acima: a generosidade, a humildade, a temperança, a paciência, a castidade, a diligência e a caridade.

¹⁵⁴ Pecado venial é menos grave do que o capital e não faz perder a graça Divina. Comete-se quando não se observa, em matéria leve, a medida prescrita pela lei moral, ou então quando se desobedece a lei moral em matéria grave, mas sem pleno conhecimento ou sem pleno consentimento. São perdoáveis sem a necessidade do sacramento da confissão. A doutrina católica considera haver uma distinção entre o pecado venial (que justifica somente uma punição temporária no Purgatório) e o pecado mortal (que justifica uma punição eterna no Inferno, se não confessado e não demonstrado genuíno arrependimento).

que restringe a satisfação pessoal (tanto afetiva, emocional ou sexual), o pecado se manifesta. Concomitante a isso, ao se processar o desvio do ser, emerge o sentimento de culpa por parte deste, que se manifesta, notadamente, no isolamento e/ou na solidão. Segundo Hildegard Herbold, em **O sagrado e o profano na literatura intimista dos anos 1930/40 no Brasil** (1993): [...] *o que define o pecado não é a transgressão, mas a transgressão condenada.*¹⁵⁵ Em outras palavras, o medo da reprovação do outro e da sociedade em geral são os fatores determinantes para a emersão do sentido de pecado na consciência humana. São os grupos sociais, a cultura e os dogmas religiosos, entre outros, que determinam o peso da culpa, a imputabilidade do desvio e o dolo da falta.

Essa posição vai ao encontro da tese defendida por Georges Bataille, na obra **O Erotismo** (2004), segundo o qual, desde as épocas mais remotas, a humanidade está sob a injunção e a influência de diversas e diferentes imposições, tanto de ordem moral e religiosa como também psicológicas e afetivas. Nessa conjuntura, o estudioso francês salienta as injunções de natureza sexual e erótica como fenômenos de destaque na formação do espírito humano. Segundo ele, os elementos circunscritos ao erotismo sempre povoaram e apavoraram o imaginário individual e coletivo do homem. Salienta, ainda, que o erotismo está intimamente associado à condição humana, desde o início da concepção fetal do ser até os momentos derradeiros da existência que precedem à morte: *Do erotismo, é possível dizer que ele é a aprovação da vida até a morte.*¹⁵⁶ Esse conceito demonstra que a idéia de erotismo não pode ser desvinculada do universo humano.

No processo evolutivo dos seres humanos, com a especialização das técnicas e da divisão dos grupos a partir do surgimento do trabalho,¹⁵⁷ os

¹⁵⁵ HERBOLD, Hildegard. **O sagrado e o profano na literatura intimista dos anos 1930/40 no Brasil**: o exemplo de Lúcio Cardoso e Cornélio Pena. São Paulo, 1993. Dissertação [Mestrado em História Social] – Universidade de São Paulo, p. 80.

¹⁵⁶ BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004, p. 19.

¹⁵⁷ Segundo Bataille (2004), as restrições são conseqüências do surgimento do trabalho e das especializações a ele associadas. Ao dizer que [...] *o trabalho fundou o homem* (p. 63), o estudioso francês associa essa atividade humana como uma das forças motrizes para a origem dos complexos códigos de conduta e de comportamento referentes à morte e à sexualidade. Para corroborar suas idéias, o pesquisador faz uso das descobertas científicas e das conclusões desenvolvidas a partir do estudo dos grupos humanos pré-históricos, fato que faz com [...] *que o*

homens criam códigos e normas de conduta e de convívio, impondo para si e para os demais indivíduos restrições conhecidas como interdições. Essas proibições dizem respeito, primeiramente, às atitudes relacionadas à atividade sexual e ao convívio com os mortos, cujos mecanismos procuram evitar a explosão da violência, experiência que tende a invadir e se apossar da alma humana nos momentos de crise e de esgotamento.

Os interditos são respeitados à medida que os grupos sociais internalizam os impedimentos ou as proibições como fenômenos inerentes à racionalidade humana. Em contrapartida, a transgressão dessas práticas é condenada e banida pela sociedade por conduzirem o homem de volta aos estados primitivos, nos quais os instintos suplantam a razão. No entanto, a vigilância e a reprodução ordinária dos comportamentos e atitudes sociais não impedem que ocorra a corrupção dos interditos na forma de ações transgressoras, principalmente no âmbito do erotismo. Georges Bataille (2004) salienta, ainda, que é no caráter normativo imposto ao homem que se encontra o cerne do pecado:

[...] A única verdadeira razão que faz com que admitamos a existência muita antiga de uma tal interdição é o fato de que, das informações de que dispomos, em todos os tempos como em todos os lugares, o homem foi definido por uma conduta sexual submetida a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece ‘proibido’ diante da morte e diante da união sexual. Ele o é “mais ou menos”, mas em um e em outro caso sua reação difere da dos outros animais.¹⁵⁸ [sic]

A transgressão vincula-se aos excessos, cuja manifestação ocorre nas situações em que a violência e os impulsos sexuais (eróticos) suplantam os mecanismos e postulados racionais. Nesse ínterim, é necessário afirmar que, conforme o teórico francês: [...] *não existe interdição que não possa ser transgredida. Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente ela é mesmo prescrita.*¹⁵⁹ Por isso, constata-se que as proibições à liberdade sexual sempre existiram e remontam às épocas perdidas da história. Nesse sentido,

conjunto de condutas humanas fundamentais — trabalho, consciência da morte, sexualidade reprimida — remontam ao mesmo período (p. 47).

¹⁵⁸ BATAILLE. Op. cit., 2004, p. 77-78.

¹⁵⁹ Id., ibid., p. 97.

verifica-se a origem de vários interditos sexuais, morais e religiosos, tais como, o consumo e uso do sangue menstrual e o do parto, o incesto, a profanação dos cadáveres, o assassinato e o estupro, por exemplo.

O homem teme as conseqüências do excesso, ao mesmo tempo em que é fascinado pelas sensações e pelos prazeres que são inerentes à falta cometida. No que tange especificamente às ações descomedidas no romance de Lúcio Cardoso, Leda Maria da Costa (2003) acredita que o desregramento e a superfluidade das atitudes e dos comportamentos das personagens cardosianas: [...] *vêm do mistério e do horror provocados pelo transbordamento dos excessos. E o que excede mata. São os excessos do corpo e das paixões os principais agentes que definham pessoas e objetos na narrativa da Crônica.*¹⁶⁰

A interdição e a transgressão comungam de um mesmo efeito contraditório e dialético, isto é, a interdição rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão: [...] *A interdição não significa forçosamente a abstenção, mas a prática à maneira da transgressão.*¹⁶¹ Esse fenômeno está na base dos fundamentos da tradição cristã que confabula a decadência moral do ser e a queda de sua alma como conseqüência do pecado da carne. Em contrapartida, ainda, segundo Georges Bataille (2004):

[...] A transgressão teria revelado o que o cristianismo velou: que o sagrado e a interdição se confundem, que o acesso ao sagrado é dado na violência de uma infração. Como eu disse, o cristianismo estabeleceu, no plano religioso, este paradoxo: *o acesso ao sagrado é o Mal, ao mesmo tempo o Mal é profano.* Mas o fato de estar no Mal e de ser livre, de estar livremente no Mal (uma vez que o mundo profano escapa às exigências do sagrado) foi não apenas a condenação, mas a recompensado do culpado.¹⁶² (Grifos do autor).

Assim, a transgressão abole a interdição sem extinguir sua existência. A força e a pulsão do erotismo residem nesse equacionamento. Quando a interdição se sobrepõe, a experiência interior não acontece ou ocorre apenas furtivamente, mas fora do campo da consciência. Esse mecanismo de contenção aos impulsos é determinado pelos valores exteriores, que têm como pretensão

¹⁶⁰ COSTA. Op. cit., 2003, p. 105.

¹⁶¹ BATAILLE. Op. cit., 2004, p. 115.

¹⁶² Id., ibid., p. 197.

norteadora eliminar tanto a violência como os movimentos vinculados a ela. Bataille (2004) aponta que, no interior do homem, encontram-se as limitações que lhe são impostas, assim como a noção de pecado que, por sua vez, provém da angústia pelo experimento:

[...] A verdade das interdições é a chave de nossa atitude humana. Devemos e podemos saber exatamente que as interdições não são impostas de fora. Isso nos aparece na angústia, no momento em que *transgredimos* a interdição, sobretudo no momento suspenso em que ela ainda atua, e no qual, contudo, cedemos ao impulso a que ela se opunha. Se obedecemos à interdição, se estamos a ela submetidos, dela não temos mais consciência. Mas experimentamos, nos momentos da transgressão, a angústia sem a qual a interdição não existiria: é a experiência do pecado. A experiência leva à transgressão finalizada, à transgressão bem-sucedida que, ao manter a interdição, mantém-na para *gozar* dela. *A experiência interior do erotismo solicita daquele que a prova uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo que o leva a enfrentá-la.* É a sensibilidade religiosa que liga, sempre estreitamente, o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia.¹⁶³ (Grifos do autor).

Esses conceitos se aproximam da idéia de salvação registrada por Lúcio Cardoso no seu diário, e diluída no romance *Crônica da casa assassinada*. Para Hildegard Herbold (1993), as personagens cardosianas são incapazes de vivenciar suas fraquezas e seus medos: [...] *Os personagens se autodenominam monstros, se auto-excluem da comunidade, se auto-acusam de crimes muitas vezes não determinados. É a má imagem que têm deles mesmos que os paralisa e isola.*¹⁶⁴ Além dessas circunstâncias, a pesquisadora alude ao fato de que os preceitos que fragilizam os habitantes da Chácara são a falta de uma auto-identificação e a solidão:

[...] Em Lúcio Cardoso, as faltas são evidentes, mas não é evidente a lei que as proíbe. Em ambos, a tônica dos dramas é a posição de ilegitimidade em que os personagens se vêem, que os faz sair à procura da identidade pessoal. Falta qualquer objetivo que transcenda o Eu e seja socialmente reconhecível: nem poder ou ambição, nem realização pessoal e muito menos enriquecimento material. Como em todos os demais âmbitos, predomina a descrição negativa; não há projeção universal do homem, nem ideal ou conflito social. Transgredir as leis ou obedecê-las, o resultado é o mesmo: a miséria individual do homem sem referência que se torna brinquedo nas mãos de alguma força obscura.¹⁶⁵

¹⁶³ Id., *ibid.*, p. 58-59.

¹⁶⁴ Id., *ibid.*, p. 81.

¹⁶⁵ HERBOLD. *Op. cit.* 1993. p. 86.

Essa sensação, por exemplo, é pressentida por Ana, razão que a leva a abandonar a Igreja e os mandamentos católicos. O homem cardosiano é um ser problemático e agônico que, ao transitar num mundo em desordem, é incapaz por si só de encontrar a solução dos seus problemas e a cura para suas chagas. Nesse cosmo, a questão amorosa está presente no romance como elemento desencadeador do esfacelamento e dos acontecimentos funestos que pousam sobre os Meneses. Segundo declaração de Hildegard Herbold (1993), a questão amorosa na *Crônica* se caracteriza da seguinte forma:

[...] O amor aparece, sem nenhuma exceção, como elemento trágico na vida das pessoas. Geralmente não correspondido pelo cônjuge ou amante, torna-se obsessão e paixão doentia. O que atrai no outro, são fatores alheios a qualquer sentimento de ternura ou carinho: o fato da pessoa não pertencer a uma família odiada, o ciúme ou o desejo de prejudicar outra pessoa. Quase sempre constitui uma mistura de amor e ódio, expressa por uma paixão desmedida, frequentemente ligada ao crime.¹⁶⁶

Quanto à problemática sexual, constata-se que, para as personagens do romance, o sexo tem uma conotação negativa, pois não é um ato natural e prazeroso ao alcance de todo indivíduo. O ato de copular, conforme Lúcio Cardoso, é a tristeza da carne, a saciedade do corpo, o melancólico crepúsculo, o desejo insatisfeito (*DC*, p. 218). O sexo, na *Crônica*, faz parte da devassidão do corpo físico e, por essa razão, é carnal e pecaminoso, em oposição à contemplação espiritual. As relações sexuais são forças que direcionam e determinam as ações individuais e coletivas no romance, mas o seu caráter lascivo, selvagem e libertino, imputado pelas personagens, torna o sexo um ato pecaminoso, conforme define o depoimento do Pe. Justino:

[...] Escravidão da carne, que outro nome dar a essa longa submissão que o corpo impõe ao espírito, pois nela, menos do que à alma atormentada, era aos sentidos que a lembrança pertencia, uma lembrança única, de gozo, conhecimento e morte, que no decorrer de toda a sua existência, um só minuto havia esplendido e brilhado, como um fogo de artifício que se eleva e se desfaz, deixando depois o escuro entre o próprio escuro (*CCA*, p. 499).

As personagens do romance são acometidas e dominadas pela luxúria e pelo desvario. Elas usam o sexo como válvula de escape do mundo de desordem

¹⁶⁶ Id., *ibid.*, p. 76.

e de sufocamento a que estão confinadas. Nesse ambiente de desolação e de isolamento, as questões sexuais desencadeiam a transgressão que, por sua vez, se materializa na culpa e no pecado, processos intimamente associados à decadência e à extinção do núcleo central do romance cardosiano. Essas manifestações exasperadas e passionais ocorrem porque há, segundo Georges Bataille (2004), o reconhecimento pelo homem de sua sexualidade:

[...] O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente na medida em que ele coloca a vida interior em questão. *O erotismo está na consciência do homem, o que faz com que ele seja um ser em questão*. A sexualidade animal instaura um desequilíbrio e este desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não sabe disso. Nada existe nele que pareça uma questão.¹⁶⁷ (Grifos do autor).

No animal, a condição sexual é inata e instintiva, nunca questionada, pois há uma determinação fundamental. Já o homem questiona a si mesmo no desequilíbrio desencadeado pelo erotismo e, dessa experiência travada no seu interior, busca uma identificação com o objeto desejado. Esse fenômeno depende dos paradigmas e dos referenciais íntimos de cada sujeito, sendo que os fatores desencadeadores podem ter como base a revelação de uma carência afetiva, a compensação de uma frustração ou a busca de uma continuidade. Dessas manifestações pode-se depreender os motivos que direcionam as relações sexuais travadas na Chácara dos Meneses a se caracterizarem pelo estigma do adultério, do incesto e da necrofilia.

A respeito dessas transgressões em particular (adultério, incesto e necrofilia), é importante frisar que a infidelidade matrimonial é materializada no romance nas atitudes de Nina e de Ana, quando se relacionam amorosamente, cada uma a seu turno, com Alberto, na primeira fase da trama. A juventude, o roubo e a masculinidade púbere do jardineiro servem aos prazeres da protagonista, como também à “fome” de Ana por vida e por liberdade. A ânsia e a necessidade de vivenciar o desvio e de confrontar as regras também são visíveis na sedução e no enlace sexual de Nina com André, verificado na segunda fase da trama. O relacionamento amoroso de ambos tematiza a observância da intenção e da volúpia incestuosa experimentada

¹⁶⁷ BATAILLE. Op. cit., 2004, p. 46.

pelas personagens. Concomitante a esse fenômeno, é perceptível que, na busca de saciar e satisfazer os desejos, as pulsões e as “taras”, os indivíduos ultrapassam e derrubam as barreiras morais e religiosas. Essas manifestações são observadas no romance através das práticas de necrofilia das personagens Ana e André sobre os corpos, quase inanimados, de Alberto e Nina, respectivamente.

4.1 Os desvios no matrimônio

Os adultérios de Nina e de Ana possuem fatores diferentes e se dão em circunstâncias distintas, mas comungam de semelhante intenção e natureza: transgredir as imposições éticas, morais e religiosas com o intuito de alcançar e usufruir o prazer negado outrora pelo grupo familiar do qual fazem parte. A traição da protagonista é motivada, primeiramente, como represália e resistência ao ambiente letárgico e isolador da Chácara dos Meneses e como compensação pela frustração sentida com o casamento. Além dessa justificativa, a juventude, o vigor e os adornos viris de Alberto atraem a atenção sobre si, pois esses adjetivos agem a seu favor, num ambiente em que o universo masculino (Demétrio, Valdo e Timóteo) é desprovido de energia, coragem e dos atributos desejados pelas mulheres da casa, que são: beleza, força, audácia, inexperiência (com sentido de “pureza”).

Com relação a essas prerrogativas, Georges Bataille (2004, p. 224) destaca que a apreciação dos dotes físicos e de mocidade do objeto desejado assume singular importância na problemática do erotismo. Esse fenômeno é determinado por dois fatores elementais: a juventude e a harmonia das formas físicas do homem ou da mulher. Essas prerrogativas são julgadas na medida em que se distanciam da animalidade e das aparências disformes, pois o ser humano tem aversão a todas as feições e adornos que remetam à forma animal. Nesse sentido, o valor erótico das partes femininas ou masculinas está intimamente ligado à inexistência do aspecto grotesco, que possa lembrar os primitivos antropóides. Paralelamente a essas constatações, Enaura

Quixabeira Rosa e Silva, na obra **Lúcio Cardoso** (2004), acredita que Nina, ao relacionar-se com André, humaniza o núcleo familiar:

Ao desejar o corpo de André, Nina realiza o desejo feminino como afirmação que se apropria do corpo do outro, como um gesto fundador que agride e transgride o mundo das convenções da família Meneses, tornando-o princípio destrutivo da alegoria levado ao extremo: o fragmento, a ruína, o dilaceramento como corpo *morto-vivo* do desejo. Eis porque, priorizando o erotismo acima de toda lei divina, social ou humana, Nina institui a ordem humana no universo inumano dos Meneses.¹⁶⁸

De acordo com essas formulações teóricas, vale lembrar que Nina, ao chegar por primeira vez na propriedade do marido, exalando sensualidade e revelando possuir adornos *feminis* cobiçados pelos homens, não recebe dos Meneses a acolhida e o afeto aguardado. Ela esperara ser acarinhada, protegida e “paparicada” pela nova família. Em outras palavras, ter aquilo que acalentara desde criança, mas que não tivera por ter sido abandonada pela mãe, ainda criança, e criada pelo pai nos rigores da caserna. Nos primeiros tempos de casamento, Valdo tentara satisfazer os caprichos e os desejos da esposa, mas as relações com os demais membros da família não auxiliam o bom convívio entre as partes, ao contrário, a animosidade e os olhares de censura potencializam os sentimentos de rancor, ódio e inveja surgidos desde a chegada da protagonista na Chácara.

A transferência dos cônjuges para os cômodos localizados no Pavilhão é a tentativa do casal de restabelecer a antiga relação amorosa e afetiva iniciada no Rio de Janeiro, além de fugir da atmosfera sombria da casa e dos olhares indiscretos, de repreensão e de cobrança dos familiares. Entretanto, isso não se concretiza, pois o “espírito” dos Meneses é mais forte, isto é, o ambiente de desolação e de distanciamento representado pela Chácara é obstáculo para a manutenção do relacionamento íntimo do casal. A relação marital é insustentável, principalmente após as recusas de Nina às carícias do marido e outros sinais de mal-estar: [...] *Era verdade: um ou outro silêncio maior de meu irmão, certas recusas suas, uma frase mal interpretada — como pretender que*

¹⁶⁸ ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Lúcio Cardoso**: paixão e morte na literatura brasileira. Maceió: EDUFAL, 2004, p. 63.

estas coisas simples, e tão habituais no ritmo de vida de uma família, constituíssem signos irreparáveis de uma inimizade (**CCA**, p. 123).

Esses fatores contribuem para o delito e para a transgressão matrimonial de Nina. Valdo é traído porque a protagonista sente-se ludibriada com as falsas promessas de riqueza e de conforto que não encontrara em sua propriedade. Em outras palavras, o esposo criara uma realidade que não condizia com a precária situação econômica da família. Em compensação, a origem humilde do jardineiro não impede Nina de avaliá-lo e compará-lo com o marido. Dessa avaliação, o contraste é nítido: Valdo com sua atitude sisuda e tradicional, sua personalidade vacilante, não satisfaz sua carência afetiva e seu apetite sexual, já o viço e a “ingenuidade” de Alberto saciam, momentaneamente a sede de aventura e de prazer da protagonista, mas a descoberta de suas fugas sexuais a obriga a abandonar a residência.

A lendária beleza de Nina é sua arma para atrair os homens como também a atenção das mulheres. Entretanto, a exuberância e a energia emanadas de seu ser são estratégias para esconder e burlar aos olhos das pessoas que a rodeiam as suas fraquezas, seus medos e sua ânsia de afeto e proteção. Segundo suas próprias palavras:

[...] a verdade é que sempre senti uma carência de amor em torno de mim, e vi se cristalizar em gelo a atmosfera que antes supunha tão aquecida de afeto. As noites em que desperto, e fico sentada na cama, escutando os cachorros que latem na escuridão, por trás de grades e jardins que cercam gente venturosa — e em que imagino, sem saber por que assim o faço, que algum destino horrível me espera, e a morte desfolha rápida meu tempo nas folhas do calendário (**CCA**, p. 40).

Portanto, a infidelidade matrimonial da protagonista cometida com Alberto é um estratégia para burlar e amenizar a influência nociva da Chácara, além do que o ambiente de estagnação e letargia do interior mineiro vai contra sua natureza cosmopolita. O sistema de vida dos Meneses não condiz com a sua personalidade. Nina quer ser desejada, cortejada e invejada por todos os olhares, tanto masculinos quanto femininos. Outro fator decisivo para essa transgressão está relacionado ao caráter dos parceiros, que devem revelar independência e seguranças nas atitudes. De acordo com suas próprias palavras: [...] *Sempre me irritaram os homens indecisos, e creio que este foi o*

fator principal que fez fracassar também meu casamento (**CCA**, p. 325). Esse “defeito” ela encontrou em demasia nas atitudes e nos comportamentos falhos do esposo.

Já a transgressão de Ana tem uma conotação mais existencial e psicológica do que propriamente uma motivação sexual. Porém, isso não significa que a força do sexo inexistia na atitude desviante da personagem. A sua atração por Alberto é desencadeada pelo interesse da concunhada pelo jovem serviçal. O desejo surge ao descobrir e tomar consciência de sua própria infelicidade e do seu apagamento aos olhos dos demais moradores da Chácara. A personagem cobiça, ardentemente e com sofreguidão, saborear os mesmos prazeres, deleites e fugas que Nina consegue para si. Na opinião de Cássia dos Santos, em **Uma paisagem apocalíptica e sem remissão** (2005), é ao se contrastar com Nina que Ana evidencia sua existência:

O real sofrimento de Ana parece ter se iniciado, porém, menos com seu casamento do que a chegada de Nina. Até, então, se não é feliz, pelo menos vive em paz consigo mesma. A partir de sua convivência com a outra, no entanto, tudo se modifica. Percebe que o marido a despreza e se dá conta de sua falta de graça, de sua palidez, de seus vestidos escuros.¹⁶⁹

A personagem Ana, ao se entregar ao jovem empregado na relva do jardim, [...] *como se fosse a primeira vez que um homem a possuísse* (**CCA**, p. 500), rompe os grilhões que a prendera à tradição e ao conservadorismo adotado pelos Meneses. Ela abandona o pudor, o recato e o mutismo que lhe são característicos. De acordo com o Pe. Justino, a partir da confissão da personagem, na relação sexual com Alberto, [...] *sucedeu então o que era impossível deixar de suceder: atuou a noite, atuaram as rosas de que o jardim se achava cheio, atuou sobretudo a mocidade de Alberto. E mais do que isto reunido, atuou a presença ainda recente de Nina, e o sabor que ela sempre deixava no sangue* (id.).

Os sentimentos, os desejos e as necessidades há muito submersos e adormecidos em Ana, são confusamente despertados com a chegada da

¹⁶⁹ SANTOS, Cássia dos. **Uma paisagem apocalíptica e sem remissão**: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada. Campinas, 2005. Tese [Doutorado em Teoria e História Literária] – Universidade Estadual de Campinas, p. 262.

protagonista. Ana percebe, aos olhos da rival, as sombras em que vivera até essa data, ao aceitar e reproduzir a mediocridade e o sistema de vida adotado pela família do marido. Ela se ressentida de ter sido possuída por Alberto uma única vez, haja vista o desprezo e a indiferença do jovem à sua pessoa. A relação sexual de ambos, além de representar o adultério e a sua transgressão, é o instrumento utilizado pela personagem para levar a cabo e experimentar uma liberdade e um estado de espírito desconhecidos por sua alma empedernida. Essa conclusão fora alcançada, primeiramente, por sua rival, quando Nina lança as seguintes palavras: [...] *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* (CCA, p. 303).

A imagem, a personalidade e as atitudes adotadas pela concunhada exercem forte representação no imaginário de Ana. Para se libertar do condicionamento e do jugo imposto pelo “espírito” dos Meneses, a personagem trai seu marido Demétrio com o jardineiro, fato que desencadeia, indiretamente, a relação incestuosa de Nina e André, ao trazer para a Chácara seu filho na condição de sobrinho. Esse evento acelera o processo de esfacelamento e extinção da família. Golpe inesperado e de grande significação dentro do romance, pois é cometido por um elemento insuspeito, membro partícipe do grupo encabeçado por Demétrio e por Valdo, indivíduos que lutam pela conservação do prestígio e autoridade em Vila Velha, em oposição ao partido, representado por Nina e Timóteo, que deseja alardear aos quatro ventos o insucesso do grupo.

No desenvolvimento da trama, é perceptível observar a condição híbrida, também assumida por Ana, que deseja, mas não consegue, ser como Nina ou igualar-se a ela, sua eterna rival. Ela também não aceita a própria condição de mulher “apagada” e sem atributos *feminis*. A personagem se move num limbo de aparências e de sentimentos contraditórios, no qual o adultério e as demais transgressões são atos e escolhas para debelar e transpor o ambiente sufocante e aprisionador emanado dos espaços da Chácara. O adultério da personagem não é um ato premeditado, mas circunstancial. É um momento de desatino que

não é repetido com mais ninguém.¹⁷⁰ Ana não ama Alberto, mas sim a imagem idílica e angelical criada por sua própria imaginação e delírio. Conforme dito, os sentimentos trancafiados durante anos e anos explodem com a chegada de Nina, cuja presença desfaz as “nuvens” que obnubilam sua percepção de mundo e sua consciência sobre o grupo do qual faz parte. De acordo com as próprias palavras da personagem:

[...] Vivia bem até o momento em que compreendi que me achava sufocada, em trevas, e essas trevas, que não me pesavam antes, agora me causam uma insuportável sensação de envenenamento. Sem ar, é como se me debatesse dentro de um elemento viscoso e mole; no fundo do meu espírito, uma força tenta em vão romper a camada habitual, revelar-se, impor a sua potência que eu desconheço e não sei de onde vem. Repito, ignoro o que esteja se passando comigo — surda, causticada, vagueio entre as pessoas sem coragem para expor o que se passa no meu íntimo, mas suficientemente lúcida para ter certeza de que um monstro existe dentro de mim, um ser fremente, apressado, que acabará por me engolir um dia. Ah, que voz é esta que rompe meus lábios, que é isto que me faz andar de cabeça erguida, que me atira inteira para a frente, como um ser ferido pelo agulhão (*CCA*, p. 154-155).

Esse trecho, em particular, demonstra que a simples presença da rival consegue romper os emparedados sentimentos de Ana, revertendo o ser apagado e frio que fora até então numa criatura consumida pelo desespero e pela carência. O silêncio da personagem sobre a verdadeira origem consanguínea de André é crucial para o desenrolar da trama. Ao se eximir dessa responsabilidade, Ana condena o jovem a acreditar que está cometendo um pecado e, conseqüentemente, ela conduz e manipula os “cordões” que direcionam a família Meneses ao esfacelamento e à extinção. Portanto, no jogo de aparência e de veleidades da qual faz parte, as suas ações dão fim ao embate de sentimentos contraditórios e dos comportamentos transgressores travados nos espaços da Chácara.

¹⁷⁰ A personagem diz que certa vez tentara beijar e acariciar André. Uma tentativa de seduzi-lo, assim como fez Nina. Mas esse depoimento não é confiável, pois as confissões de Ana sempre trazem a sensação de inverdade e de manipulação dos fatos. O leitor nunca está plenamente convencido do teor de suas declarações.

4.2 A manifestação do incesto

Quanto ao segundo estigma observado no romance *Crônica da casa assassinada*, é necessário deixar claro que aceitar a revelação final de Ana, no momento em que declara ser a verdadeira mãe de André, não anula a intenção incestuosa que caracteriza o relacionamento amoroso e sexual entre as personagens Nina e André. O conteúdo expresso nas confissões dessa personagem são contraditórios quando comparados ao teor expresso no fragmento intitulado *Pós escrito*, quando o Pe. Justino revela a inexistência do incesto, após as últimas palavras travadas com a personagem durante a sua agonia no interior do Pavilhão. Consta-se que grande parte da fala de Ana é maquiada, uma vez que a verdade dos fatos fora mascarada por um desejo secreto. Assim, num primeiro momento afirma que: [...] *nunca me passara pela cabeça que André pudesse não ser filho de Valdo* (CCA, p. 312). Entretanto, perto da morte confessa: *O menino que apresentara na Chácara como filho de Nina não era o herdeiro de Valdo, não era um Meneses, mas o resultado de seus próprios amores com o jardineiro* (CCA, p. 504).

O pretense filho do casal, aludido pelo Pe. Justino e chamado de Glael, teria sido deixado no hospital, pela própria mãe, logo após o nascimento. Provavelmente, a pessoa encarregada de cuidá-lo fosse a enfermeira Castorina, a mesma com quem a protagonista se correspondia com certa regularidade. No depoimento de Valdo Meneses, na segunda temporada de sua esposa na Chácara, afirma tê-la surpreendido certa vez quando escrevia uma carta para alguém desconhecido. Desse fato subentende-se que os amores com André podem ter sido facilitados e possíveis graças ao conhecimento de Nina do segredo de Ana: André não é seu verdadeiro filho, pois sua cunhada jamais resgatara Glael do hospital (CCA, p. 504).

Todavia, a relação íntima de Nina e de André, por si só, caracteriza, tanto aos olhos das demais personagens como do leitor, a prática de um ato ilícito, pecaminoso e transgressor, uma vez que o jovem aceita o enlace carnal consciente de sua condição de filho. Quanto a Nina, paira a dúvida se tem conhecimento ou não da verdade sobre a origem consangüínea de André. A

intimidade de ambos, de cunho e acepção incestuosa, é o arдил adotado pela protagonista para rememorar e resgatar as antigas fugas e transgressões praticadas no passado com o jardineiro Alberto:

[...] Como deviam se ter amado, e pelos quatro cantos daquela Chácara, como no enredado silvestre de um novo Paraíso. E se ela repetia a aventura com André, com o próprio filho, era que nele encontrava ressonâncias muito fortes, semelhanças que lhe substituíam o gozo antigo e inesquecível (*CCA*, p. 312).

André, ao viver toda a infância e adolescência na Chácara da família, não tem qualquer referência de amor ou carinho maternal, com exceção dos préstimos e cuidados de Betty. Entretanto, nunca sentira o desvelo da governanta como sendo amor de mãe. Além desses fatores, Valdo não permitira que o nome de Nina ou qualquer fato relacionado à mãe de seu filho fosse pronunciado na casa. Com o passar dos anos, o jovem constrói uma versão distorcida e imagética dessa mãe silenciosa e expurgada por todos os membros da família. Em consequência da falta de referências e de orientação, o sentimento filial transforma-se num desejo carnal.

A distorção e o desvio de sentimentos explodem já no primeiro encontro de mãe e filho. Depois de quase dezesseis anos de ausência, o interesse de André ao saber da sua chegada é tanto que causa alvoroço no ritmo pacato da propriedade. Esse fato faz com que Valdo peça ao filho que se ausente da propriedade antes da data marcada para a chegada de Nina, pois a emoção pode prejudicar a saúde da mesma e abalar a tranqüilidade de todos. Essa prorrogação aumenta a expectativa do jovem, assim como intensifica a confusão dos seus sentimentos, conforme o depoimento a seguir:

[...] Não era bem a criatura que eu imaginara, mais flácida, mais pálida, e mesmo mais velha de aspecto do que eu supunha. Impulsionou a rede num certo instante, retirando o braço e deixando a cabeça pender para trás. Então a claridade bateu em cheio na garganta e na curva dos seios — uma emoção me assaltou, encostei-me à pilastra (*CCA*, p. 217).

A partir desse encontro, André pressente que seus sentimentos com relação à sua mãe possuem algo de diferente e de anormal, se comparados aos sentimentos esperados de parte de um filho. Nos dias que se seguem, a personagem encontra a protagonista no pequeno descampado junto ao muro da

primitiva herdade. Como é dia claro, Nina aproveita a ocasião para “vistoriar” o potencial másculo do jovem. Primeiramente ela faz com que ele desabote a camisa e mostre o torso, logo em seguida fustiga as pernas do rapaz com uma vara, para averiguar a sua rigidez.

E assim, através dos seus olhos, eu descobria meu próprio corpo, e aquilo que até aquela data não tinha tido realidade para mim, minhas costelas, o pêlo raro, os ombros pouco desenvolvidos, tornaram-se ombros, pêlos, costelas, com a responsabilidade e o peso de um ente vivo, adquirindo forma no mundo em que vivíamos. Coisa curiosa, não era eu, era um mapa o que ela ia investigando — e o que mais temor me causava é que também visse por dentro e adivinhasse aquele coração que batia descompassado (*CCA*, p. 349-350).

A protagonista, através desse exame, constrói um mapa mental do corpo do jovem para compará-lo com as lembranças que guarda de Alberto. Segundo a percepção de André (*CCA*, p.191), os encantos e as atitudes de Nina são atos de feitiçaria, cujos sortilégios têm como alvo a sua alma. Na imaginação do jovem, essa criatura assume [...] *todo o inebriante fascínio das mulheres* (*CCA*, p.189). A confusão de sentimentos, aliada ao desejo carnal, alcança ímpeto tal que rompem as barreiras dos interditos sociais, morais e religiosos.

Tudo o que eu podia supor como atributo de uma fêmea, sua irradiação morna, seu contato macio e atraente, seu cheiro de carne e de segredos conjugados, ali se encontrava junto a mim, e a mãe que durante dezesseis anos eu não conhecera, em vão invocava naquele instante, em vão repetia o seu nome, e dizia-lhe a responsabilidade e o respeito, a ternura e a veneração — cego, perdido, tudo se aniquilava no fundo do meu ser arrepiado em confusão. Os dedos iam e vinham e eu, tenso, esforçava-me ao seu lado para não submergir definitivamente, quando ela, atraindo-me, colocou minha cabeça sobre o seu seio (*CCA*, p. 191).

A juventude, a imaturidade e a inexperiência de André são combustíveis cooptados por Nina para alcançar e concretizar o seu plano: resgatar a paixão adúltera cometida no passado com o jardineiro Alberto. Ela instiga a resistência do jovem até o limite em que este ceda, sem que perceba os seus artifícios. A protagonista não nutre um sentimento maternal sobre André, pois desde o início planejava seduzi-lo e manobrá-lo ao seu bel-prazer, como pode ser observado no episódio em que vai ao quarto do adolescente tarde da noite:

[...] Ela se aquietava, somente um ou dois soluços a sacudiram ainda. Afinal emudeceu completamente e, na escuridão, senti apenas que suas mãos se moviam, desprendiam-se das minhas, alongavam-se e começavam a percorrer-me o corpo numa terrível e inesperada carícia. Naquele minuto mesmo achavam-se, macias e ternas, sobre os meus ombros, afagavam-me a nuca, os cabelos, a ponta das orelhas, os lábios quase. Ah, podia ser que não houve nisto nenhuma intenção, que fossem simples gestos mecânicos, possivelmente a lembrança de uma mãe carinhosa — que sabia eu das mães e dos seus costumes! — mas a verdade é que não podia refrear meus sentimentos e estremecia até o fundo do ser, desperto por uma agônica e espasmódica sensação de gozo e de aniquilamento. Não, por mais que eu repetisse “é minha mãe, não devo fazer isto”, e imaginasse que era assim que todas elas procediam com os filhos, não podia fugir à embriaguez do seu perfume, nem à força da sua presença feminina (*CCA*, p. 190).

Desde a cena no descampado, quando aconselha André a despir a camisa, Nina dá continuidade ao jogo de sedução, estendendo cada vez mais a teia sobre o jovem. O jogo erótico e narcíseo é observado no episódio em que ambos estão na fonte de água, cena na qual os elementos referenciais servem para intensificar a sensação de prelúdio amoroso e sexual entre ambos:

Brincou com a água, fazendo a mão resvalar de um lado para outro, e formando pequenas vagas. No líquido escuro, sob a claridade da lua, eu via sua aliança que flamejava — e mais do que isto, a mão fina e pálida, indo e vindo ao sabor da água. Como um eco retardado, mas poderoso ainda, eu sentia a mesma emoção densa que me assaltara no dia em que ela me batera com a vara nas pernas. Suas formas femininas, como uma droga que começasse a atuar sobre meus sentidos, enchiam-me inteiramente os olhos. Lentamente, através de sua personalidade, eu me encaminhava à minha descoberta (*CCA*, p. 352-353).

O convívio desses indivíduos não se processa como de uma mãe e de um filho, em comunhão familiar. Conforme se pode perceber no fragmento a seguir, a relação de ambos é semelhante a um preâmbulo amoroso. Assim, no dizer de Nina, são “coisas de namorados”. De acordo com André: [...] *Depois, devagar, tão devagar, tão devagar que eu mal percebi que havia se voltado, encaminhou-se na minha direção. Agora, achava-se novamente diante de mim. Meu ímpeto era lançar-me em seus braços, cobri-la de beijos, acorrentá-la para sempre à força da minha paixão* (*CCA*, p. 260). Além dos encantos e dos predicados *feminis*, que atraem e prendem a atenção dos homens, Nina faz uso da malícia e põe em prática diferentes subterfúgios para alcançar mais rápido seu objetivo. Essa é a sensação que André tem com relação ao conjunto gestual da protagonista, pois, segundo ele, são atitudes programadas e cheias de intenção, quase uma pantomima:

Seu tom de voz era tão significativo, tão intencional, que não pude deixar de estremecer — mentira ou não, de que estranhos recursos de malícia e fingimento aquela mulher era dotada, como sabia de um simples detalhe, de um olhar, de uma palavra sem importância, compor a atmosfera precisa de um engano! (*CCA*, p. 186).

No jogo de sedução, Nina envolve e manipula os sentimentos de André, aproveitando a confusão das idéias do jovem, ao mesmo tempo em que protege seu próprio flanco contra qualquer tentativa de deserção ou fuga:

[...] Antes de qualquer palavra fosse pronunciada, veio até mim, como através de uma janela subitamente aberta para um pátio cheio de flores, o cheiro do seu perfume predileto. No entanto, continuava parada, imaginando sem dúvida se deveria avançar ou não, se eu já não estaria dormindo, se não viria me incomodar — enquanto que na minha impaciência, eu a adivinhava nos mínimos detalhes, desde a seda do vestido, tão diferente dos de tia Ana, à curva dos seios, batendo num fluxo calmo e ritmado. Tudo o que imaginara antes, os recuos, os empecilhos, como que naufragavam diante daquela presença: acima do mundo, como um terreno de eleição, pairávamos agora distantes de toda intervenção humana (*CCA*, p. 188).

O palavreado, as insinuações e os passos percorridos por Nina desde seu retorno à Chácara dos Meneses, têm como alvo resgatar, através de André, a relação amorosa tida com o jardineiro no passado. O relacionamento incestuoso entre a protagonista e o adolescente explode no primeiro beijo, trocado junto à grande árvore do Pavilhão (*CCA*, p. 33). Segundo o depoimento do jovem: [...] *as palavras não nos serviam mais, e não conseguíamos nos identificar novamente através de nenhum outro meio que não fosse a atração que nos impedia para os braços um do outro, e que afinal uniu nossos lábios, no primeiro e no mais desesperado dos beijos de amor* (*CCA*, p. 261). Para as personagens, a queda desse interdito rompe as barreiras que impedira, até aquele momento, a consumação do ato sexual, de natureza incestuosa. Ao descrever o impacto e as imagens da primeira relação carnal com Nina, André demonstra que esse enlace interfere deveras na formação e no desenvolvimento de sua personalidade:

Docemente escorreguei a mão ao longo do seu tronco, sentindo encrespar-se a macieza de sua pele — e como se fosse um caminho sabido de há muito, e ali devesse desaguar, unidas, as dissonâncias do mundo, coloquei-a sobre seu sexo, que palpitou a esse contato como uma ventosa de lã. Ela estremeceu, ondulou como à chegada de um espasmo — e sob meus dedos que se faziam mais duros, e mais precisos no seu afago, senti abrir-se aquela flor oculta, e desnudar-se o mistério de sua natureza, exposta e franca, como uma boca que dissesse, não o seu

nome, mas o nome do seu convite. Subi a mão, voltei a afagar-lhe o talhe, dobrei-a, venci-a ao poder do meu carinho — e afinal como um grito rompeu-se o encanto e entreabiu-se a fenda escura e vermelha daquele corpo, num riso tão moço e tão vibrátil que através dele parecia ressoar toda a música existente (*CCA*, p. 268).

Segundo a personagem, a relação sexual de ambos ultrapassa o mero sentido de troca de fluídos corpóreos. Para André, a junção dos seus corpos assume uma conotação ontológica, quase litúrgica, cuja compreensão é buscada numa comunhão espiritual que esfacela os grilhões sociais e morais, subtraindo-se das convenções e das regras impostas pela cultura e pela religião. De acordo com o seu depoimento, a relação sexual travada com Nina ultrapassa o senso comum:

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 o 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-lhes os seios, em mordê-los, reinventando o gosto de ser criança, e imaginando a vida estreita e funda, hoje minha, que independente 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? (*CCA*, p. 268).

Na consciência de André (*CCA*, p. 331), Nina é uma criatura híbrida, isto é, um ser múltiplo que combina dentro de si diferentes facetas femininas: é mãe e mulher. Nessa junção reside a força do sentimento de ambos, pois, para o adolescente, amá-la é o mesmo que reintegrar-se ao que fora, isto é, a sua união é uma forma de completar a mulher que existia antes do seu nascimento.

A formulação dessa imagem, baseada numa irregularidade e no hibridismo da protagonista, apontados inicialmente pela personagem André, também é adotada por Jerzui Mendes Torres Tomaz, no livro **Trilhamentos do feminino** (2001), obra resultante de sua dissertação de Mestrado apresentada junto à Universidade Federal de Alagoas em 1999. Nesse estudo, a pesquisadora alagoana conclui que: [...] *Nina representa nascimento e morte, criação e finitude. Envolta no desligamento metonímico, ela é bruxa e fada,*

*mãe e criança, algoz e vítima, formando um fascinante caleidoscópio com imagens que se interligam e se desconectam.*¹⁷¹

Em consonância ao exposto, é possível dizer que a relação de Nina e André, mais do que a intenção incestuosa, carrega sobre si a tentativa do adolescente alcançar uma fusão com a protagonista, que representa, para a sua psique, uma entidade tríplice: mulher-mãe-amante. O incesto, segundo os apontamentos de Chevalier e Gheerbrant, registrado na obra referencial **Dicionário de símbolos** (1998), [...] *simboliza a tendência à união dos semelhantes, isto é, a exaltação da própria essência, da descoberta e preservação do eu mais profundo.*¹⁷² Ademais:

[...] O incesto parece mais corresponder à situação, não só das sociedades fechadas, mas dos psiquismos fechados ou estreitos, incapazes de assimilar o outro: trai uma deficiência ou uma regressão. Se bem que ele possa parecer normal em certa fase da evolução, exprime um bloqueio, um nó, uma parada no desenvolvimento moral e psíquico de uma sociedade ou de uma pessoa.¹⁷³

Além dessa ocorrência, a relação das personagens ultrapassa o interdito familiar e sangüíneo da cópula entre mãe e filho, no momento em que André corrompe o corpo, quase inanimado, de Nina, caracterizando a prática da necrofilia. Essa transgressão também é observada no último contato entre Ana e Alberto, quando a vida escorria do corpo do jardineiro, em consequência do ato suicida.

4.3 A corrupção sobre os moribundos

Além da situação incestuosa entre a protagonista e seu “filho”, o romance *Crônica da casa assassinada* assinala um terceiro estigma: a transgressão dos

¹⁷¹ TOMAZ, Jerzuí. **Trilhamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001, p. 100.

¹⁷² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998, p. 504.

¹⁷³ Id., *ibid.*, p. 505.

vivos sobre o corpo dos moribundos. O fenômeno de necrofilia¹⁷⁴ está presente nas carícias de Ana sobre o corpo quase inerte de Alberto, em consequência dos danos causados pelo tiro de revólver que desferira em si próprio. Ele também ocorre na última relação sexual entre Nina e André, uma vez que o ato de copular se dá quando do avançado estado de enfraquecimento e deterioração do organismo da doente, durante os últimos dias de vida da mesma. Para Marta Barros (2002, p. 138), essa manifestação sexual e amorosa é um erotismo mórbido; para Alfredo Bosi (1997, p. XXII), é uma perversão; e, para Ruth Silviano Brandão (2006, p. 199), é uma experiência do abismo. Em outras palavras: essa relação é a transposição da fronteira entre o normal e o sádico (patológico). Entretanto, não deixa de ser uma manifestação humana.

De forma geral, a necrofilia é um tipo de parafilia,¹⁷⁵ cujos sintomas e atitudes caracterizam distúrbios de personalidade e de conduta, uma vez que a pessoa sente impulso e atração sexual por cadáveres. As manifestações necrófilas não se caracterizam exclusivamente pela penetração em um corpo insepulto. A excitação pode ser desencadeada pela simples contemplação, pelo contato ou toque, pela mutilação ou a evocação mental da imagem de um cadáver. No romance em estudo, a manifestação desse comportamento é uma tentativa das personagens em absorver o objeto amado e desejado até as últimas consequências e em todas as instâncias possíveis. A carícia e o gozo

¹⁷⁴ **Necrofilia** é a excitação sexual decorrente da visão ou do contato com um cadáver. Literalmente, o termo pode ser entendido como “amor aos mortos” (ou aquele que é morto). A palavra é de origem grega e significa atração pelos mortos. O radical da palavra provém do vocábulo grego *nekros*, que significa cadáver (habitante dos infernos), o que faz com que o termo refira-se aos mortos e não à morte, isto é, ao corpo inanimado e desfalecido (morto ou assassinado). O fenômeno da necrofilia é conhecido desde os mais remotos tempos da história humana, podendo ainda hoje ser observado como costume comum (às vezes até sacralizado) em certas tribos africanas e asiáticas, bem como em manifestações esporádicas na chamada civilização ocidental. No romance *Crônica da casa assassinada* não há verdadeiramente a prática de necrofilia, uma vez que as personagens não fazem sexo com cadáver insepulto. Porém, assim como o enlace amoroso de André e Nina é aceito como uma relação incestuosa em decorrência da natureza peculiar da mesma, acredita-se que a prática da necrofilia existe na intenção das personagens em ultrapassar os limites da razão e do espiritual.

¹⁷⁵ **Parafilias** são transtornos da sexualidade caracterizados por ansios, fantasias e comportamentos sexuais recorrentes e intensos que envolvem objetos, atividades ou situações incomuns e causam sofrimento clinicamente significativo ou prejuízo no funcionamento social ou ocupacional ou em outras áreas importantes da vida do indivíduo.

não satisfazem o parceiro. É necessário a doação e corrupção total do ser. É através da despersonalização do outro que se obtém a completude de si mesmo.

Essa concepção vai ao encontro do pensamento de Bataille (2004), para quem os homens, como seres descontínuos que são, percebem na morte um sentido de continuidade do ser. A idéia do estudioso francês tem como base a crença que a humanidade é constituída por seres descontínuos: sujeitos percíveis dispersos na individualidade do acaso, angustiados pela duração do tempo e obcecados pela tentativa de religar-se a uma continuidade primal, há muito perdida. Ainda para esse pensador: [...] *Os seres descontínuos que são os homens se esforçam para perseverar na descontinuidade. Mas a morte, ao menos a contemplação da morte, devolve-os à experiência de continuidade.*¹⁷⁶ Nesse aparato, emergem os conflitos referentes ao erotismo e às atitudes transgressoras: [...] *Da descontinuidade dos seres sexuados procede um mundo pesado, opaco, no qual a separação individual está fundada sobre o mais pavoroso; a angústia da morte e da dor conferiram ao muro dessa separação a solidez, a tristeza e a hostilidade de um muro de prisão.*¹⁷⁷ A morte se revela cada vez que a continuidade emerge, suprimindo a descontinuidade individual: *Somente o ser descontínuo morre, e a morte revela a mentira da descontinuidade.*¹⁷⁸ Os seres humanos buscam incessantemente essa fusão perdida com o criador, tanto através do amor como através do pecado.

No que tange ao primeiro exemplo manifestado no romance, a relação necrófila de Ana sobre o corpo do jardineiro se dá através da contemplação e de carícias. Não há profanação do “cadáver” de Alberto, uma vez que a personagem apenas acaricia o tórax e a face do jovem, e aplica um beijo sobre os lábios do mesmo.

Ana busca em Alberto reencontrar e unir em si [...] *o ser fragmentado e tumultuoso (CCA, p. 165)* que se compunha sua personalidade. Esses são caracteres que atuam na sua natureza humana [...] *como se fosse um tóxico* (id.), razões que a impede de ir ao auxílio do efebo e demovê-lo da intenção

¹⁷⁶ BATAILLE. Op. cit., 2004. p. 129.

¹⁷⁷ Id., ibid., p. 153.

¹⁷⁸ Id., ibid., p. 151.

suicida: [...] *Mas, para que eu fizesse isto, era necessário que nada perturbasse meu espírito, que meu coração se achasse em repouso, que eu me sentisse de bem com os homens e as coisas deste mundo (CCA, p. 167).* Sobre esse fato, é possível fazer uso do pensamento de Georges Bataille (2004), para quem os movimentos e os sentimentos amorosos levados ao extremo podem desencadear ações de destruição e de aniquilamento do objeto desejado. Nesse particular, o pesquisador francês, diz que:

[...] A possessão do ser amado não significa a morte, ao contrário, mas a morte está envolvida em sua procura. Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: freqüentemente preferiria matá-lo a perdê-lo. Em outros casos, ele deseja a própria morte. O que está em jogo neste momento de fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado.¹⁷⁹

Esse fenômeno está associado à idéia de descontinuidade do indivíduo, pois, segundo Bataille (2004), os seres humanos buscam na “assimilação” erótica do outro a continuidade inexistente ou perdida em si próprio. Disso resulta a tentativa de Ana buscar em Alberto as sensações para preencher o vazio que traz na alma. Além disso, a personagem cobiçara no corpo do jardineiro os prazeres que não obtivera no casamento com Demétrio:

[...] admirava-me o esplendor do seu corpo, o tórax nu, a que a luz da lamparina arrancava um reflexo intermitente e acobreado. Jamais havia visto assim um corpo de homem, e o do meu marido, que em certas noites se encostava ao meu para uma carícia amarga e passageira, eu o adivinhava disforme e sem vitalidade sob a roupa. Aquele não, era o corpo de um adolescente, com esse rosado seco da carnadura humana quando é pura, pronto para o grande salto no pecado; mal acabara de se tornar homem, e já se percebia claramente, como uma música voando, a vibração que o animava (CCA, p. 168).

Essa carência afetiva e sexual, sentida pela personagem desde o início de seu casamento, leva Ana a contemplar o corpo inerte do jovem estendido sobre o catre de madeira, desfalecido pelo impacto da arma de fogo. Nesse momento, ela reclinava-se sobre o moribundo, profere palavras desconexas e comete atos insanos:

¹⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 33.

[...] coloquei com violência meus lábios sobre aqueles lábios que a espuma tingia [...] me abraçava ao corpo ensangüentado, colando minha face nele, misturando minhas lágrimas, enfim libertas, ao seu sangue ainda morno. Ah, tocava-o finalmente, tocava-o ainda com vida, sentindo que cada estremeção meu, pelo seu ímpeto, fazia diminuir a sua força, e que cada um dos meus beijos, pelo seu transporte, antecipava um pouco a sua morte (*CCA*, p. 171).

Além da intenção necrófila, Ana tematiza, nessa cena, uma pulsão quase canibalesca sobre o corpo do jardineiro, como também [...] *confirma uma espécie de organismo metafísico em que se juntam o acre saber do amor — Eros — e a loucura da morte — Tânatos*.¹⁸⁰ O pânico e a vergonha, de ser interpelada por algum morador da Chácara, não impedem a personagem de concretizar a intenção de acarinhar e usufruir uma vez mais a natureza viril daquele jovem:

[...] Não sei quantas vezes disse, roçando minha face pelos seus lábios cobertos de espuma — nada mais, no entanto, parecia ter o dom de arrancá-lo ao torpor em que mergulhava. Num último esforço, tentei levantar-lhe a cabeça [...] Mas a cabeça descaiu num movimento tão mole que eu não tive mais dúvidas, e novamente me uni a ele, dizendo: “Adeus, Alberto, adeus.” (*CCA*, p. 172).

O segundo exemplo de necrofilia no romance pode ser observado na fase terminal da doença da protagonista. Esse fato é especificado no episódio em que André exige uma última relação sexual com Nina, desprezando o fato de que a mesma se encontra em uma condição precária, despojada da beleza e da magnificência que, outrora, atraía os olhares e a atenção de todos. O desejo transformara-se num tormento neurótico e destruidor para o jovem, por isso visa aplacar sob qualquer pretexto suas compulsões eróticas. De acordo suas próprias palavras: [...] *Nada mais fazia declinar meu desejo, e impotente para me libertar daquela imagem que enchia todo o meu ser, compreendia que aquilo que fora no princípio um capricho, depois um amor, agora pelo seu processo natural, e exacerbado pelos acontecimentos, convertia-se numa obsessão* (*CCA*, p. 395). Em relação a esse fato, o do desejo e da posse, cujas vivências amorosas impõem uma espécie de desestabilidade e desestruturação dos indivíduos, Georges Bataille (2004) assim se manifesta:

¹⁸⁰ ROSA E SILVA. Op. cit., 2004, p. 79.

[...] Para o amante, o ser amado é a transparência do mundo. [...] É o ser plano, ilimitado, que a descontinuidade pessoal não limita mais. É, em uma palavra, a continuidade do ser percebida como uma libertação a partir do ser do amante. Há um absurdo, uma horrível mistura nessa aparência, mas através do absurdo, da mistura, do sofrimento, uma verdade milagrosa. No fundo, nada é ilusório na verdade do amor: para o amante — sem dúvida somente para o amante, mas não importa — o ser amado equivale à verdade do ser. O acaso quer que através dele, com complexidade do mundo tendo desaparecido, o amante perceba o fundo do ser, a simplicidade do ser.¹⁸¹

Essa mistura de corpos e consciências é buscada por André na sua última relação sexual com Nina. No interregno final da enfermidade da protagonista, a prostração tomara conta do que sobrara do seu corpo, uma vez que o câncer enraizara-se em diversos órgãos, de tal modo que consome a cada momento um pouco mais de suas forças vitais. A doença obrigara a personagem a permanecer o tempo todo no leito, posição que acentua os odores da transpiração e que lhe empresta uma aparência cadavérica, mais próxima dos portões da morte do que da vida saudável. Por essas razões, é possível caracterizar a relação sexual travada entre Nina e André como uma manifestação necrófila, pois a entrega da protagonista se dá de forma patológica e em circunstâncias mórbidas (ou perversa). Todavia é importante destacar que a relação é consensual, pois a personagem feminina aceitara o pedido feito pelo adolescente, para que ambos tivessem uma vez ainda o toque de seus corpos, numa volúpia de amor.

A concordância do apelo é sentida pelo jovem quando a amante pressiona o seu sexo. Segundo o trecho a seguir, a personagem traz para o leitor a idéia de que o orgasmo se assemelha à relaxação que antecede o desfalecimento total (a verdadeira morte), imagem também compartilhada por Bataille (2004), que destaca que o gozo (*petit mort*) e os movimentos do amor, quando levados ao extremo, também são movimentos de extinção. Por esse motivo, há um cruzamento tênue entre o erotismo e as manifestações ligadas à morte.

[...] Agora, o corpo esperava alongado sobre a colcha, como se antes da verdadeira morte, que não tardaria a sobreviver, uma outra morte lhe fosse outorgada. Deitei-me ao seu lado — que me perdoem a exuberância de minúcias, mas prometi a mim mesmo, a fim de conservar na memória uma imagem perfeita, fazer subsistir do acontecido tudo o que me fosse possível — e imóvel, prestei atenção durante algum tempo ao modo intermitente como respirava. Mas logo, sob o lençol, sua mão me

¹⁸¹ BATAILLE. Op. cit., 2004, p. 34-35.

procurou, ansiosa, fria, até que me atingiu, primeiro o flanco, e foi deslizando ao longo do meu talhe, até o ventre — e pousou no local exato para onde afluía toda a força existente no meu corpo. Mais do que um toque, foi uma pressão o que ela exerceu — e esta pressão, não havia dúvida, significava um convite (*CCA*, p. 403).

Conforme o observado, constata-se que a letargia acentuada pela respiração descontínua, ao lado da debilidade do organismo e da aparência moribunda de Nina, não são marcas que impeçam André de saciar seu desejo, isto é, de manter uma relação sexual com a mesma. De acordo com o depoimento do adolescente, os seus corpos afluem para uma mesma direção, cujos eflúvios se imbricam formando uma substância única:

De toda ela, de toda aquela desfalecente matéria suada e vibrátil, desprendia-se com força o mesmo cheiro morno, intolerante, que sentira à minha entrada. Mas para mim, no pouco tempo em que me achava ao seu lado, aquele odor já fazia parte dela e, pelo fenômeno da transposição que nos unia, agora se incorporava a mim, e era também o odor do meu suor e do meu sangue (*CCA*, p. 401).

À medida que procura a fusão com Nina, André percebe a decomposição do corpo que usufrui, uma vez que a protagonista já manifesta os ecos da morte. Na conjunção carnal de ambos, é perceptível o cruzamento entre a sensação de prazer e o sentido de morte. De acordo com Georges Bataille (2004), há uma [...] *identidade entre a continuidade dos seres e a morte, que são, uma e outra, igualmente fascinantes, e esta fascinação domina o erotismo*.¹⁸² A idéia de morte está inserida no conceito e nas imagens relacionadas ao erotismo. Em outras palavras, conforme vê Bataille, o campo do erotismo congrega também, por sua vez, o campo da violência (da violação) e, por essa razão, se aproxima da morte:

Toda a atividade do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças. A passagem do estado normal ao desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Esse termo de dissolução corresponde à expressão familiar de vida *dissoluta* ligada à atividade erótica. No movimento da dissolução dos seres, o parceiro masculino tem em princípio um papel ativo; a parte feminina é passiva. É, essencialmente, a parte feminina que é *desagregada* como ser constituído. Mas, para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão na qual se misturam dois seres que, no fim, chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda a realização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que, no estado normal, é um parceiro do jogo.¹⁸³

¹⁸² Id., *ibid.*, p. 22.

¹⁸³ Id., *ibid.*, p. 28-29.

Mesmo extenso, o depoimento do jovem é esclarecedor para compor a idéia de “violação” do corpo quase inerte de vida, e sua tentativa de fusão com a protagonista:

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 com 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. A imagem da porta fechada não me abandonava o pensamento. No entanto, naquele momento, não era a fruição de vida o que me interessava, mas a da morte. Agi, e como agi, não sei — era um terror, uma ânsia de me completar em sua agonia. Ela própria não me incitara, não me dissera que era preciso atravessar o muro, possuir, romper e anexar os seres que amamos? Amei. Amei como nunca, sem saber ao certo o que amava — o que possuía. Não era um interior, nem uma mulher, nem coisa alguma identificável — era uma monstruosa absorção a que me entregava, uma queda, um esfacelamento. Sobre minha cabeça sentia girar a própria força do escuro e, como se estivesse no vórtice de uma vertiginosa água, meu ser ameaçava fender-se no embate contra um poder que me fazia rodar sem descanso, sem no entanto atingir qualquer coisa que em mim permanecia imune ao frenesi dessa espantosa viagem. Até o instante em que ouvi um grito romper o ar — e acordei. Desfalecida em meus braços, ela arquejava. 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. Abandonei-a, e ela afundou-se na massa mole dos travesseiros. O líquido, vagaroso, ainda escorria pelos meus braços. Morta? Viva? A questão era inútil. Vivo era eu, ante as sobras da minha louca experiência (*CCA*, p. 403-404).

No enunciado, André faz uso de diferentes imagens e emoções ao tentar descrever a sensação da proximidade com a morte e com o morrer nessa relação sexual. Para ele, o corpo da parceira é uma massa disforme e inanimada que não retribui a carícia do toque dos seus dedos nem a volúpia dos beijos trocados. A carne não vibra de amor, porque os sentidos de Nina permanecem distantes, sua consciência está ausente, apenas a matéria física tocada pelas mãos do adolescente se encontra presente, deitada no leito. Na concepção do amante, esse enlace carnal marca o seu único encontro com a morte, cuja percepção é intensificada pelo líquido desagradável que saíra dos membros da protagonista, substância que se assemelha ao fluído expelido pelos

cadáveres durante o processo de decomposição, denominado necrochorume.¹⁸⁴ Esse fato demarca a presença da necrofilia e da morte na conjunção de André e Nina.

André entende que, ao penetrar Nina, está se colocando também junto da morte, o que demonstra haver, para a personagem, uma simbiose entre a pulsão de vida e de extinção nessa relação. Do pronunciamento do jovem, percebe-se que ele tem consciência que sua experiência não é normal, muito menos é aceitável pela sociedade constituída. Entretanto, não caracteriza o seu ato de mórbido ou ilícito, mas de “louca experiência” e “espantosa viagem”, que o levava a “uma queda”, a “um esfacelamento”. Em outro momento da narrativa, a personagem considera que ambos haviam sido [...] *atirados à voragem de um acontecimento excepcional, e subitamente detido* (CCA, p. 20).

A titulação dada pela personagem não desqualifica ou descaracteriza a idéia de macabro e de morbidez que traz consigo. Dessa experiência, ele ergue-se “vivo” para novas oportunidades no campo dos relacionamentos amorosos. Contudo, num primeiro momento, a personagem não aceita perder seu objeto de desejo e de prazer para a morte. Considera que tal injustiça é obra da onipresença e da vilania de um Deus, que fez do homem um ser preso e sofrível pelas amarras da consciência, cuja escapatória é conseguida, unicamente, através [...] *da demência, do mistério ou da confusão* (CCA, p. 404).

Com a conjunção carnal entre as personagens, fundamentada numa relação, ao mesmo tempo, adúltera, incestuosa e necrófila, o escritor Lúcio Cardoso almeja demonstrar que a percepção do prazer e o sentido da morte, no romance *Crônica da casa assassinada*, por não serem sensações estanques, compartilham da mesma força que impulsiona a vontade do homem, cuja origem deve ser buscada na primitividade do espírito humano. Na visão de Rita Fortes (2001): *É fundamental, ao romance de Lúcio Cardoso, que a casa e moradores apodreçam juntos, aquela pela voracidade do tempo, estes pela*

¹⁸⁴ **Necrochorume** é a substância expelida pelo corpo humano no primeiro ano de decomposição do cadáver. É um líquido poluente, de cor escura e odor nauseante, originado de processos biológicos, químicos e físicos da decomposição dos resíduos orgânicos. Esse escoamento viscoso é formado por 60% de água, 30% de sais minerais e 10% de substâncias orgânicas, duas delas altamente tóxicas (a putresina e a cadaverina).

*voracidade dos pecados capitais marcantes nas gerações de transição.*¹⁸⁵ Nesse cosmo de decadência e de transgressão, cada personagem representa um desvio moral: Demétrio expressa a soberba e a avareza, Valdo, a preguiça, Timóteo, a gula, Ana, a inveja, Nina, a luxúria e André, por sua vez, a ira.

Através do exposto, é possível concluir que os desvios de comportamento se revelam na *Crônica* como os principais condutores do esfacelamento e da extinção da família Meneses. Outrossim, percebe-se que Lúcio Cardoso, ao colocar ao alcance da curiosidade e do escárnio da população do vilarejo de Vila Velha a morte, os mortos e o morrer desse grupo, tem a intenção de abordar e discutir o sentido da existência humana na sociedade contemporânea. Esses motes são visualizados no capítulo a seguir, no qual se faz a identificação e a descrição do óbito e das cerimônias fúnebres que compõem o romance cardosiano.

¹⁸⁵ FORTES, Rita das Graças Felix. **Tempo, espaço e decadência:** uma leitura de *O som e a fúria*, *Angústia*, *Fogo morto* e *Crônica da casa assassinada*. Porto Alegre, 2001. Tese [Doutorado em Letras] – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 108.

5 A MORTE, OS MORTOS E O MORRER: REVERBERAÇÕES E REMINISCÊNCIAS DE UMA CASA ASSASSINADA

[...] Os mortos têm sua linguagem, e transmitem um recado que é ao mesmo tempo uma advertência e uma condenação daquilo que vivemos. [CCA, p. 42]

...meu Deus, que é a morte? Com esta frase, proferida por André (CCA, p. 19) diante do esquife contendo os restos mortais de Nina, Lúcio Cardoso dá início ao romance *Crônica da casa assassinada*. Esse enunciado, aparentemente simples e inocente, esconde dentro de si um dos mais complexos e antigos mistérios que o homem busca conhecer, o da cessação completa e definitiva da vida. Esse questionamento permite, ainda, pensar qual o sentido dado à morte¹⁸⁶ e quais as sensações associadas a ela que o escritor mineiro pretende imputar à sua obra. Nesse sentido, um dilema se impõe no que tange especificamente à leitura e à interpretação da narrativa cardosiana: o citado livro, ao tratar de aspectos ligados a essa temática, tem um caráter clínico (patológico), *noir* (policial), filosófico, metafísico, psicológico ou religioso?

Essas questões emergem porque o romancista explora um tema considerado tabu¹⁸⁷ na sociedade ocidental e que, conforme a religiosidade, a sensibilidade e o sentido prático de cada um, pode ser considerado como

¹⁸⁶ O termo morte deriva do latim *mors, mortis*, de *mori*, ou ainda do grego *thanatos*, e expressa a idéia de cessão da vida. Esses vocábulos povoam há séculos o imaginário do homem, fazendo com que a natureza humana tema e deteste a morte.

¹⁸⁷ No que tange a essa questão, na concepção de José Carlos Rodrigues, expressa na obra **Tabu do corpo** (1983, p. 26), [...] o **tabu** *isola tudo o que é sagrado, inquietante, proibido, ou impuro; estabelece reserva, proibições, restrições; opõe-se ao ordinário, ao comum, ao acessível a todos. As pessoas e objetos tabu são sede de extraordinária energia e de uma força incomum — espécie de carga elétrica que se abandona incontinenti sobre o transgressor, ou sobre aquele que não se muniu dos rituais de conduta diante do objeto sagrado. A característica principal do tabu é a de que não existem mediações entre a transgressão e a punição, derivando a segunda automaticamente da primeira.* [Grifos do autor].

sagrado, de mau gosto ou de agouro, sendo que, em algumas situações ou circunstâncias, pode causar mal-estar numa conversação.

Dessa forma, faz-se necessário retornar aos pensamentos do autor, alocados nas suas produções de caráter confessional, com o intuito de obter alguns esclarecimentos sobre a intenção do artista, que possam vitalizar o estudo sobre a morte, os mortos e o morrer no romance *Crônica da casa assassinada*. Em consonância com essa intenção, a leitura dos apontamentos pessoais, registrados no *Diário I* (1960) e no *Diário completo* (1970), possibilita afirmar que o romancista concebe esses eventos por considerá-los uma constante presença nos labirintos da psique humana, como os únicos acontecimentos pungentes, reais e verdadeiros do caótico universo existencial do homem.

Essa idéia pode ser visualizada através das próprias palavras do escritor, as quais expressam que nossa essência deve ser buscada no sentido e nas transfigurações psicológicas e emocionais determinadas pela morte que, por sua vez, se constitui como fato inexorável na trajetória das civilizações:

A morte não é um fato isolado, um mal que nos sucede, tudo morre em todos os instantes, tomba, seca, rui e desaparece sem que nada possa reter esse imenso movimento de extermínio, levado a termo pela mão invisível da sombra. (Disse “sombra” porque este é o termo mais poético para designar essa coisa informe e sem identidade que é o nada). [...] a morte vem em nosso encalço como uma nuvem cheia de invernos, e que avançasse de confins arrebatados. Os símbolos do nosso esforço se transformam em imagens duras e sem expressão, como galhos tornados negros pela tempestade que passa. Tudo morre em todos os momentos, como um vasto rito no mundo, e o mundo também é destinado a desaparecer. No fim de tudo, só o vento rodará pelos espaços vazios, senhor da sua vontade e dos infinitos abismos, onde sua cólera cega vagueará desamparada (*DI*, 1960, p. 136-137).

No imaginário do escritor mineiro, a morte restitui ao homem a noção da grandeza real da humanidade, à medida que elimina as “arestas” e os “excessos” pelos quais os indivíduos passam durante os estágios de evolução e de transformação vivenciados ao longo da própria existência:

Não se abandona a morte porque ela não nos abandona: sua intromissão é sutil e terrível — e por mais que façamos, e imaginemos a beleza do vento, das nuvens e da tranqüilidade, jamais poderemos sorrir, porque tudo que existe como forma, palpita e se aquece com todo um lado crestado em sombra (*DC*, 1970, p. 221).

Assim, o enunciado acima mostra a imagem do óbito como um fenômeno, tanto fisiológico como social, que impõe um processo de mudança nas percepções humanas em relação aos eventos cotidianos.

A temática da morte e do morrer alicerça vários referenciais adotados e paradigmas defendidos por Lúcio Cardoso, notadamente, aqueles de ordem religiosa, moral e emocional, cujas manifestações podem ser observadas, tanto nas anotações íntimas do autor quanto nos textos ficcionais produzidos pelo mesmo. Nestes últimos, o arcabouço teórico, filosófico e humanístico do escritor está diluído e metamorfoseado por meio da construção de personagens solitários, angustiados, em desequilíbrio com o mundo e insatisfeitos consigo mesmos. Por essa razão, Cardoso estabelece, no *Diário I* (1960), uma correspondência entre as constituições da morte e as do amor:

Certamente quem escreve sobre sexo, pode dizer que não conhece ainda o amor. No máximo, terá sua intuição. Mas quem escreve sobre a morte, sabendo exatamente o que é morrer, sabe muito bem o que é a dor, o sofrimento e tudo o que, de maneira semelhante, compõe também a essência do amor. Pode haver morte sem amor, mas é impossível haver amor onde não entrem parcelas enlutadas de morte (*DI*, 1960, p. 82).

No equacionamento desse processo fenomenológico, no qual, nas palavras do escritor, [...] *a morte nos atira, limpos, ao ponto de partida* (*DC*, 1970, p. 251), redireciona-se o foco de atenção para a obra aqui em estudo. Nessa conjuntura, constata-se que a morte, entendida como fenômeno biológico e sócio-cultural, retratada já no primeiro capítulo do romance *Crônica da casa assassinada* com a morte da protagonista, revela-se como um dos principais vieses da narrativa. Como tema, fenômeno e evento, a morte se apresenta, em diferentes circunstâncias e manifestações, não somente no aspecto físico, como no caso de Nina e de outras personagens; como também no “óbito” psicológico, afetivo e emocional de alguns indivíduos, tais como Ana Meneses ou no isolamento voluntário de Timóteo.

Assim, no romance aqui analisado, as figuras e as sensações associadas à morte compõem um universo imagético complexo e com diferentes ramificações, o que exige o manuseio de diferentes tipologias que procuram revelar possíveis significados para essa temática. A primeira significação sobre

a questão pode ser buscada na obra referencial de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, **Dicionário de símbolos** (1998), na qual os pesquisadores abordam os aspectos simbólicos, psicológicos, místicos e esotéricos relacionados ao assunto:

Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra. Mas é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela a sua ambivalência, como a da terra, e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é **revelação** e **introdução**. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova.¹⁸⁸ [Grifos dos autores].

No aspecto psicológico, os citados pesquisadores indicam que a morte, como arquétipo psíquico, agrega as seguintes determinações:

[...] liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. Se ela é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar. Se o ser que ela abate vive apenas no nível material ou bestial, ele fica na sombra dos Infernos; se, ao contrário, ele vive no nível espiritual, ela lhe revela os campos da luz.¹⁸⁹

De acordo com o pensamento de Ruth Silviano Brandão, expresso no ensaio **Lúcio Cardoso** (1998), o tema da morte na obra cardosiana assume um caráter obsessivo e contínuo [...] *que leva o leitor a perceber a significação que lhe é dada e que se confirma à medida que a leitura de seus textos avança. Ela [a morte] é, paradoxalmente, a razão da própria vida que, sem que se saiba, já a traz em sua origem.*¹⁹⁰ Já na concepção de Leda Costa, em **O invisível refletido** (2003), na ficção do escritor mineiro, a morte [...] *assume várias faces e significados. Está associada às experiências de confinamento, ao esquecimento e à solidão, que, juntos, configuram um contexto de angústia e imobilidade, o qual não permite a afloração da vida, compreendida como*

¹⁸⁸ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998, p. 621.

¹⁸⁹ Id., *ibid.*

¹⁹⁰ BRANDÃO, Ruth Silviano. (Org.). **Lúcio Cardoso: a travessia da escrita**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 26.

movimento de renovação incessante.¹⁹¹ Mais adiante, essa mesma pesquisadora considera que essa matéria pode ser considerada como o coroamento de um processo em curso:

[...] entre todos os enigmas, entre todos os mistérios, a morte irrompe a qualquer instante ao ser disseminada em suas várias modalidades, o que cria uma atmosfera degradada e degradante que escurece nossa visão e não nos permite ir além de frágeis suspeitas e suposições. Há a morte provocada pela solidão, pelo confinamento, e pelo esquecimento. A extinção física representa a última etapa de um processo de longa data, marcado por um “terrível desinteresse de viver”. Desinteresse que, em grande parte, surge pelo constante acúmulo de vontades presas e não realizadas. Assim, pode-se concluir que o corpo morto é um dos únicos elementos palpáveis nessa *Crônica* através da qual Lúcio Cardoso toca esse terreno movediço das paixões humanas não apenas na superfície, mas, principalmente, nos subterrâneos de nossos desejos mais sórdidos e insanos.¹⁹²

Portanto, acredita-se que a frase de abertura do romance *Crônica da casa assassinada, ...meu Deus, que é a morte?* deixa transparecer o tom ontológico que o autor pretende imputar à sua obra, ou seja, o de indagar e questionar aspectos da condição humana em sua realidade concreta e vivida, a partir das atitudes do homem diante da morte. Nesse sentido, a morte, concebida como um marco de libertação, é o mote que serve como pretexto para o escritor abordar e discutir o sentido da vida e das relações humanas, pois, em última instância, esse é o objetivo da narrativa, assim como do conjunto restante da sua produção artística.

Tal idéia é fundamentada a partir de um apontamento expresso em 14 de agosto de 1950, no qual o romancista afirma que a humanidade lhe interessa deveras, em razão de [...] *suas intrigas e suas vozes* (*DI*, 160, p. 182). Tal posicionamento é ratificado em 8 de abril de 1958, quando ele reafirma a inteireza do homem como foco de sua atenção criativa:

Se me perguntassem hoje qual é o fim extremo da minha obra, diria que é o Homem, ou melhor, reintegração na sua forma decisiva e total, sem amputações, com seus laços de sombra, de conflito e de pecado — de tal modo total que, mesmo se Deus permanecesse não nele, mas à parte dele, ainda assim lhe sobrasse uma parte de grandeza e só ou abandonado, ele ainda fosse no universo como um obra inteira e sem dilaceramentos (*DC*, 1970, p. 244).

¹⁹¹ COSTA, Leda Maria da. **O invisível refletido**: a representação da morte e dos mortos nas Memórias Póstumas de Brás Cubas e *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro, 2003, Dissertação [Mestrado em Letras] – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, p. 106.

¹⁹² Id., *ibid.*, p. 140-141.

Por esses motivos, Lúcio Cardoso metaforiza, na *Crônica*, a idéia de morte como *o para sempre*. Todavia, para o escritor, essa expressão, ainda, mostra-se pouco esclarecedora, visto a magnitude e complexidade em torno do fenômeno:

[...] Que é, meu Deus, o para sempre — o eco duro e pomposo dessa expressão ecoando através dos despovoados corredores da alma — o para sempre que na verdade nada significa, e nem mesmo é um átimo no instante em que o supomos, e no entanto é o nosso único bem, porque a única coisa definitiva no parco vocabulário de nossas possibilidades terrenas... (*CCA*, p. 19).

Para o escritor mineiro, o sentido de *o para sempre* é um contínuo ir e vir na existência humana, em suas palavras, é um [...] *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* (*CCA*, p. 19). A reflexão de André, motivada pela visão do cadáver de Nina, o leva a questionar, não somente a presença da morte, dos mortos e do morrer, mas, principalmente, o sentido da vida, da memória e dos sentimentos humanos em relação aos entes amados subtraídos do convívio íntimo e diário. Para a personagem, a existência do homem se compõe de momentos efêmeros e fugazes que escorrem no instante seguinte à materialização do ato. A partir dessa idéia, o jovem afirma que *o para sempre* é:

[...] 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 (*CCA*, p. 19-20).

Se André procura argüir sobre qual o sentido da morte, o Dr. Vilaça, em outro momento do romance *Crônica da casa assassinada*, questiona o processo que incide sobre o morrer:

[...] Morre-se de quê? da doença, que existe, do descuido, que acontece, ou simplesmente dessa coisa imponderável que se chama vontade de morrer? Acredito que se morra sobretudo do tempo previsto. [...] Foi a primeira vez que tive medo em toda a minha carreira — não do diagnóstico: a mim que importava se tivesse errado — mas dessa lei oculta que rege o destino humano, que não sabemos designar com um nome certo, mas que sempre se ajusta a um, e a dele responde — vontade de Deus (*CCA*, p. 387).

O exposto revela que as incógnitas que cercam o tema da morte ainda são muitas. Entretanto, esse fato não impede que o homem almeje buscar um esclarecimento que possa lançar luz tal sobre o fenômeno, que, por sua vez, está intimamente ligado a um existir contínuo e insofismável. Tal fluxo faz parte de uma aventura que não se sabe quando começou, nem de que forma e, muito menos, quando terminará. O equacionamento dessas variáveis gera dúvidas e medos no homem, causando-lhe temor e receio com relação aos acontecimentos do dia-a-dia. A esse respeito, Rubem Alves, no ensaio **A morte como conselheira** (1991), diz que, por finalizar o existir, a morte toma uma feição assustadora:

A branda fala da Morte não nos aterroriza por nos falar da Morte. Ela nos aterroriza por nos falar da Vida. Na verdade, a Morte nunca fala sobre si mesma. Ela sempre nos fala sobre aquilo que estamos fazendo com a própria vida, as perdas, os sonhos que não sonhamos, os riscos que não tomamos (por medo), os suicídios lentos que perpetrados.¹⁹³ [sic]

No universo de idéias e concepções expostas aqui, constata-se que na visão do homem sobre a morte pairam mais incertezas do que assertivas. Contudo, no cosmo dos eventos humanos e históricos, duas certezas permanecem intactas, desde a aurora dos tempos: os homens nascem e os homens morrem. Todavia, o sentido e o processo do nascimento e da morte não podem ser considerados imutáveis, porque o desenvolvimento e as transformações processadas pelas sociedades, ao longo da história, têm demonstrado que as atitudes e as percepções dos indivíduos diante da vida e da morte sofreram mudanças profundas e drásticas. Com relação à morte, especificamente, que pode ocorrer mesmo antes do nascimento, José Rodrigues, em **Tabu da morte** (1983), afirma: [...] *é a única certeza absoluta no domínio da vida: evento derradeiro, cujo peso de **acontecimento** não pode ser negado, mesmo que se lhe negue o valor de **aniquilamento**.*¹⁹⁴ [Grifos do autor]. A morte atinge, portanto, indistintamente a todos. Nesse sentido, entretanto, é importante frisar que o ser humano, no reino biótico, é a única criatura dotada

¹⁹³ ALVES, Rubem Azevedo. A morte como conselheira. In: CASSORLA, Roosevelt M. S. (Coord.). **Da morte: estudos brasileiros**. Campinas: Papirus, 1991, p. 12.

¹⁹⁴ RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983, p. 17.

de real consciência do fim. Ele sabe que sua permanência sobre o planeta é passageira e finita. De acordo com o pesquisador, esse processo é diametralmente oposto ao verificado com os outros seres da natureza:

O animal tem, é verdade, uma certa percepção da morte: ele a sente como um perigo que o ameaça e reconhece seus predadores, reagindo por instinto de conservação; ele tem alguma sensibilidade à aproximação de seu fim, o que lhe permite procurar um lugar para se esconder e morrer. [...] O animal, enfim, não se sabe mortal: ele não pode representar a morte, não pode conceptualizá-la, mesmo que de alguma forma possa captá-la no plano da sensibilidade.¹⁹⁵

A sensibilidade animal está restrita ao âmbito do instinto e dos condicionamentos determinados pelo meio ambiente, e não há, em contrapartida, nenhuma formulação ou a construção de imagens ou atitudes particulares diante da morte. Essa capacidade é exclusiva dos seres humanos, que se vêem como indivíduos únicos e complexos. A esse respeito, José Rodrigues (1983) novamente chama a atenção para o seguinte fato: [...] *Entre os mortos e a morte, ou seja, entre determinado acontecimento biográfico e determinada condição ontológica — ou melhor, escatológica — os liames não são simples*.¹⁹⁶ No que tange à presença concreta da vida humana, esse pesquisador reafirma a ação do homem sobre sua própria existência e finitude:

[...] A existência de cada um é uma redação de um livro que conta uma história particular, da qual o episódio da morte é ao mesmo tempo a última página e a solene apresentação dos resultados àqueles que irão julgar. Esta última página é fundamental. Escrevendo-a, o indivíduo poderá salvar-se ou perder-se definitivamente: ele reverá sua vida inteira e será tentado ou pelo desespero e arrependimento de seus erros, ou pela vaidade de suas glórias terrenas, dos prazeres vividos sobre a Terra e do amor aos seres e haveres desse mundo. Sua atitude nesse momento apagará todo o seu passado, suas ações boas e suas ações más, condenando-o ou absolvendo-o. Até o último momento, o indivíduo poderá agir sobre sua biografia, porque ele é cada vez mais senhor dela, porque ela não é senão o desdobramento no tempo de sua individualidade pessoal. O olhar que, a partir da última página, o indivíduo lançará sobre sua existência, reforçará sua consciência de individualidade própria. E como a última página não será verdadeiramente a página derradeira: a biografia individual prosseguirá até a eternidade.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Id., *ibid.*, p. 18-19.

¹⁹⁶ Id., *ibid.*, p. 17.

¹⁹⁷ Id., *ibid.*, p. 134.

Como decorrência das afirmações acima, a carga simbólica e as atitudes individuais e coletivas em torno da morte tornam esse tema um objeto interdito, banido das conversas e, pelo peso que carrega, também do pensamento “normal”.

Para José Carlos Martins, em **A morte e os mortos na sociedade brasileira** (1983), o conjunto fenomenológico que envolve a idéia de morte e do morrer encerra sobre si manifestações associadas à vida:

A concepção da morte revela a concepção da vida. Uma sociedade para a qual a morte já não tem sentido, é também uma sociedade que perdeu o sentido da vida. Estamos vivendo esse momento, de perda, de falta de sentido. Já não sabemos mais o que é a morte, porque já não sabemos com clareza o que é a vida.¹⁹⁸

De acordo com o exposto, o conjunto de manifestações ligadas a essa matéria não pode ser analisado e compreendido fora do bojo das regras e dos comportamentos sociais. Na morte estão contidos, de forma concomitante, o elemento físico (o indivíduo biológico) e o aspecto social (a pessoa).

Segundo Cláudio Bertolli Filho e José Carlos Meihy (1983), no ensaio **Morte e sociedade em Lima Barreto** (1983), o fenômeno da morte pode e deve ser compreendido no interior do processo evolutivo da sociedade:

A “redefinição constante da sociedade” frente à morte e a “lentidão das transformações operadas na conduta humana”, quando desafiadas por “aquela que é a única verdade inexorável”, revelam o significado do fenômeno como tema fundamental para o entendimento do processo transformativo da sociedade.¹⁹⁹

Os teóricos, apontados ao longo deste trabalho, compartilham desse mesmo posicionamento, crendo que tal concepção, ou seja, a da compreensão da morte como parte integrante do desenvolvimento social, é universalmente aceita por todas as civilizações.

Em consonância a essas idéias, é possível afirmar que um dos marcos determinantes da humanidade é a sua consciência a respeito da morte. Prova desse caráter incontestado pode ser vista nos mecanismos acionados pelo

¹⁹⁸ MARTINS, José de Souza. (Org.). **A morte e os mortos na sociedade brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1983, p. 9.

¹⁹⁹ BERTOLLI FILHO, Cláudio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Morte e sociedade em Lima Barreto. In MARTINS, José de Souza. (Org.). **A morte e os mortos na sociedade brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1983, p. 142.

comportamento do homem com relação aos mortos e à sua percepção mental sobre o sentido e o significado da própria finitude ou aniquilação, conforme assinala José Rodrigues (1983):

[...] a morte, sob o ângulo humano, não é apenas a destruição de um estado físico e biológico. Ela é também a de um ser em relação, de um ser que interage. O vazio da morte é sentido primeiro como um vazio interacional. Não atinge somente os próximos, mas a globalidade do social em seu princípio mesmo, a imagem da sociedade imprensa sobre uma corporidade cuja ação — dançar, andar, rir, chorar, falar... — não faz mais que tornar expressa.

Nada há de surpreendente, pois, em que os membros em que a sociedade se encarna, e que ela perde, venham a ser objeto de uma atenção especial, de cuidados e preocupações mortuárias, em uma palavra, de rituais. Os ritos da morte comunicam, assimilam e expulsam o impacto que provoca o fantasma do aniquilamento. Os funerais são ao mesmo tempo, em todas as sociedades [...] uma crise, um drama e sua solução; em geral, uma transição do desespero e da angústia ao consolo e à esperança.²⁰⁰

Por essa razão, estudar o comportamento e as percepções coletivas e individuais diante da morte é importante, pois os ritos demonstram que o falecimento de um membro do grupo é a oportunidade na qual a sociedade, ainda de acordo com José Rodrigues (1983): [...] *produz a sua reprodução, tanto nos planos cultural, simbólico e ideológico, como no plano das estruturas sócio-econômicas.*²⁰¹ Dessa forma, [...] *Uma sociedade se estrutura não apenas apesar da morte e contra a morte, mas ela contém a morte em si, “só existe como organização pela, com e na morte.”*²⁰² [Grifos do autor]. Também com relação à percepção do homem diante das rupturas e transformações oriundas desse evento, fica claro para o pesquisador que [...] *a apropriação da idéia de morte é, pois, função da interação do sujeito com os seus parceiros, com o seu próprio eu, com sua cultura.*²⁰³ A pesquisadora Leda Costa (2003) afirma que:

²⁰⁰ Id., *ibid.*, p. 21.

²⁰¹ Id., *ibid.*

²⁰² Id., *ibid.*, p. 22.

²⁰³ Id., *ibid.*, p. 23.

De fato, ninguém compartilha o momento de sua própria morte. Só nos é possível ter acesso ao período que a antecede, que pode durar dias ou até mesmo meses. Esse intervalo tornou-se, no decorrer dos tempos, cada vez mais prolongado devido às novas técnicas de adiamento da morte, mas também devido ao isolamento a que o moribundo passou a ser submetido dentro da sociedade moderna. Sua imagem se tornou desagradável diante da maioria dos olhos que, ao mirá-la, muitas vezes enxergam a si mesmos.²⁰⁴

A consciência da morte é um conhecimento empírico, visto que as imagens, confabulações e conceitos a ela relacionados são percepções e atitudes desenvolvidos pela coletividade ou individualmente, ao longo dos tempos históricos. O homem não vivencia a experiência consciente de sua própria morte. Na concepção de Jean Ziegler, expressa no livro **Os vivos e a morte** (1977), o homem é capaz somente de vivenciar uma figuração da morte: [...] *se a morte é apreendida pela inteligência, não é a sua própria morte que a consciência conhece. Ela conhece apenas a morte dos outros, a angústia de ter que enfrentá-la.*²⁰⁵ Em outras palavras, o pesquisador suíço afirma que esse tema condiciona o fluxo da existência:

Saber com certeza que não pode ser alterada por nenhuma variação estatística, que minha vida acaba, que morro e morre comigo um universo inteiro, o do meu consciente, determina de modo significativo todos os atos constitutivos de minha existência. Assim, a consciência de sua própria finitude estabelece no campo do vivido e do vivível limites precisos, necessários e irrevogáveis. No interior do campo assim delimitado não existe nenhuma conduta, norma, instituição ou produção individual ou coletiva do homem, de seu corpo, de seu pensamento, de seu sonho, que não seja determinada, amoldada, investida, de um modo ou de outro, pela experiência da morte.²⁰⁶

Assim, o temor provocado pela morte deve-se, em grande parte, ao fato do homem não concordar e aceitar gratuitamente que sua existência chegará ao fim num futuro desconhecido. Para Elisabeth Kübler-Ross, na obra **Sobre a morte e o morrer** (1996), esse fenômeno é compreensível uma vez que o homem, inconscientemente, não o toma como um acontecimento natural:

²⁰⁴ COSTA. Op. cit., 2003, p. 41.

²⁰⁵ ZIEGLER, Jean. **Os vivos e a morte**: uma “sociologia da morte” no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 129.

²⁰⁶ Id., *ibid.*, p. 130.

[...] em nosso inconsciente, a morte nunca é possível quando se trata de nós mesmos. É inconcebível para o inconsciente imaginar um fim real para nossa vida na terra e, se a vida tiver um fim, este será sempre atribuído a uma intervenção maligna fora de nosso alcance. Explicando melhor, em nosso inconsciente só podemos ser mortos; é inconcebível morrer de causa natural ou de idade avançada. Portanto, a morte em si está ligada a uma ação má, a um acontecimento medonho, a algo que em si clama por ser recompensa ou castigo.²⁰⁷

Conforme as palavras acima, existe o medo da morte porque ela representa a aniquilação desse “eu”, cuja entidade psíquica se manifesta em todos os indivíduos. A extinção e a decomposição do organismo, percebido como invólucro físico que proporciona as sensações de prazer e de satisfação, é inconcebível, tanto para esse “eu” particular e único (o ser social), como para o “outro eu” (auto-imagem projetada perante a sociedade). Por isso, tais constituições, mentais e sociais, desprezam a morte porque esse fenômeno deixa claro para o homem que ele não é imortal e que, portanto, o corpo que dá forma e sentido a cada ser humano se transformará em pó, depois de digerido pelos vermes.

O maior empecilho imposto ao homem, no que tange às incertezas relacionadas à morte, é a sua dificuldade em manejar e aceitar a idéia que ele próprio também morrerá. A atitude mais amena, num primeiro momento, é conceber a morte do outro, para que, num movimento seguinte, perceba a sua própria. A esse respeito, Robert Kastenbaum e Ruth Aisenberg, no estudo **Psicologia da morte** (1983), propõem a necessidade de distinguir duas formas de entender esse fato: a morte do outro (“você está morto”) e a morte de mim mesmo (“eu morrerei”). Dessa proposição, constata-se que na primeira circunstância está implícita a idéia de ausência, abandono e separação do outro.

Em síntese, as instâncias relacionadas aos fatores afetivos demonstram que a morte é o *não* absoluto, é perguntar e não obter respostas, é o *não* aqui e *não* agora. Daí, mais especificamente do afastamento e do desarrimo, emerge o fenômeno da singularidade e particularidade humana: o homem se considera único, mas também mortal e finito.

²⁰⁷ KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer**: o que os doentes têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 14.

Ainda de acordo com essa percepção, Antonio Coppe, no artigo **Morte** (1995), assim define o fenômeno do desaparecimento e sua compreensão pelo homem: [...] *A morte é o não-ser, a não-experiência, e por isso jamais poderei dizer: “eu morri”*.²⁰⁸ No que tange a incapacidade do homem em aceitar e encarar o amargor desse evento, Elisabeth Kübler-Ross, no livro **A rosa da vida** (1998), ratifica a opinião dada anteriormente, ao dizer que:

Talvez o maior obstáculo a enfrentar quando se procura compreender a morte seja o fato de que é impossível para o inconsciente imaginar um fim para sua própria vida. O inconsciente só é capaz de compreender a morte sob uma perspectiva: uma súbita e assustadora interrupção da vida por meio de uma morte trágica, um assassinato ou uma das muitas doenças horríveis que existem.²⁰⁹

Por isso, o medo da morte permanece, quase sempre, guardado nos espaços mais recônditos do espírito humano. Entretanto, é despertado nos momentos em que emerge diante dos olhos do homem a verdade de sua finitude, o que normalmente ocorre quando ele contempla a morte do outro. Sobre esse fato, é esclarecedor o depoimento de André, quando revela suas idéias e sentimentos com relação à morte de Nina:

[...] Nada mais me apetecia senão vagar pelas salas e corredores, tão tristes quanto uma cena de que houvesse desertado o ator principal — e todo o cansaço dos últimos dias apoderava-se do meu espírito, e a sensação do vazio me dominava, não um vazio simples, mas esse nada total que substitui de repente, e de modo irremissível, tudo o que em nós significou impulso e vibração.

[...]

No entanto, como movido por uma força que mal acabara de repontar em meu ser, uma ou duas vezes me aproximei da sala em que ela jazia, entreabri a porta, olhei de longe o que se passava. Tudo era de uma repugnante banalidade: dir-se-ia a mesma cena que estava acostumado a ver desde a infância, caso não a transfigurasse, como um sopro potente, invencível, esse hálito sobrenatural que percorre todo ambiente tocado pela presença de um cadáver (**CCA**, p. 20-21).

Desse enunciado, acredita-se que é a partir da visualização da morte que os seres humanos refletem sobre a sua própria temporalidade e os rumos tomados por suas vidas. Com relação às especificidades e aos fenômenos associados aos diferentes comportamentos e atitudes diante da morte, Antonio

²⁰⁸ COPPE, Antônio A. F. Morte: uma questão em vida. **Cadernos de Psicologia**. Belo Horizonte, PUCMG, dez. 1995, v. 3, n. 4, p. 38.

²⁰⁹ KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **A rosa da vida**: memórias do viver e do morrer. Rio de Janeiro: GMT, 1998, p. 153.

Coppe (1995) destaca que o homem, ao se confrontar com a morte, passa a significar sua existência:

Ao pensarmos a morte, não podemos nos restringir ao morto, ao cemitério e sepultamento, devemos observar que a morte é o fato de não se ter alternativas, possibilidades de retornos e reparações, aí veremos que é sobre ela que se constrói a consciência (possibilidades de escolhas) enquanto intenção de mundo e, ao escolher determinada opção, eu morro para as demais. Daí a importância das escolhas em nossas vidas, pois, se prestarmos a atenção nelas, provavelmente saberemos como será a nossa morte: e só viverá bem aquela que acolher a morte com honestidade e como parte da vida.²¹⁰

A idéia do psicólogo se refere àqueles indivíduos que estão “mortos” em vida, isto é, pessoas que não conseguem exercer e explorar totalmente as suas possibilidades de realização, além de se refugiarem numa existência vazia, alienante e solitária. Ainda segundo o mesmo, esse tipo de “morte” é uma das mais tristes e freqüentes na sociedade ocidental. Esse posicionamento se aproxima das idéias de Lúcio Cardoso, para quem a pior morte não é a física, mas a dos sentimentos e das relações humanas, conforme ele registra em 15 de setembro de 1949:

[...] Há uma espécie de morte pior do que a morte comum — é a da traição, do esquecimento e do abandono, e que dá à lembrança um tão pungente gosto de tempo perdido e de inutilidade das coisas. Com a outra, com a morte simples, sempre existe uma possibilidade de saudade, que é um modo de reviver o bem que involuntariamente foi arrancado às nossas mãos (*DI*, 1960, p. 35).

De acordo com o estudo de Robert Kastenbaum e Ruth Aisenberg (1983), para escamotear a visão tétrica que a morte possui no imaginário, o homem tende a construir distintas imagens para representá-la. As principais faces que a morte assume são: a) **a Macabra**: com caracteres disformes e torpes, é tida como desfigurada, velha esquelética, em suma, pejada de horror; b) **o Suave Consolador**: caracteriza-se por possuir uma aparência reconfortante, além de aparentar sabedoria, poder e tranqüilidade. Apresenta-se de maneira compreensiva e repleta de compaixão; c) **o Alegre Embusteiro**: por ser atraente e sofisticado, atrai suas vítimas com promessas de prazer e satisfação e; d) **o Autômato**: tem feições humanas, mas é desprovido de “alma”, ou seja, sem emoções.

²¹⁰ COPPE. Op. cit., 1995, p. 39.

Semelhante à conclusão apresentada pelos autores citados anteriormente, Jean Ziegler (1977) é de opinião que as representações da morte que o homem elabora são frutos da influência exercida pela sociedade sobre os indivíduos. Isso provém da tentativa do homem de fazer uso de diferentes mecanismos para condicionar e manejar os impulsos humanos e, por isso, segundo o pesquisador, tais representações são [...] *investidas, trabalhadas, petrificadas pela experiência de idade, classe, região, clima, cultura, luta e utopia. A imagem da morte é uma imagem estratificada.*²¹¹

Na reconstrução sistemática e pormenorizada das percepções humanas com relação à morte, os mortos e o morrer, ao longo dos tempos, é importante destacar, além dos já referidos, os estudos de Philippe Ariès (2003) e de Michel Vovelle (1991).

Philippe Áries, no livro **História da morte no Ocidente** (2003), volta seus estudos à reconstrução histórica das manifestações sobre o tema em questão em diferentes sociedades e épocas no Ocidente. Em seu olhar sobre esses diferentes momentos e espaços, ele detecta a manifestação de quatro longos e diferentes tempos a respeito do assunto. O pesquisador esquematiza o estudo da morte da seguinte maneira: a morte domada, a morte de si mesmo, a morte do outro, a morte interdita.

A “morte domada” é a morte familiar, isto é, a da passagem final em que o moribundo se encontra cercado por seus familiares. Essas manifestações e atitudes são observadas no final da Antigüidade Clássica e solidificadas no primeiro milênio da era cristã, modificando-se somente a partir do século XI-XII. Os indivíduos, nessa faixa temporal, estão resignados ao destino que é compartilhado pela espécie humana, ou seja, todos morrem. Nesse período, o homem pressente o fim através de avisos, sinais e convicções pessoais. A morte é aguardada no leito, no qual o moribundo autoriza a visitação dos familiares, dos amigos, dos vizinhos e, inclusive, das crianças. Os indivíduos e os grupos aceitam os ritos reproduzidos pela coletividade, que devem ser cumpridos de forma sistemática e cerimonial, porém, sem dramatização excessiva.

²¹¹ ZIEGLER. Op. cit., 1977, p. 135.

A familiaridade com a morte traduz uma atitude do indivíduo e da coletividade em aceitar a ordem e os ditames determinados pela natureza. Nesse contexto, o homem percebe a morte como uma solenidade natural e necessária, fazendo parte, assim como outros acontecimentos, dos eventos da vida. De forma sucinta, as atitudes são familiares, próximas e, por essas razões, são denominadas de “morte domada”.

Diferentemente do vetor anterior, detectado por Philippe Ariès (2003), a “morte de si mesmo” congrega um sentido dramático e pessoal à familiaridade tradicional do homem com o falecimento. O moribundo nesse estágio dirige o espetáculo. Os séculos XVI-XVIII são marcados, ainda, por um processo de erotização da morte, isto é, as circunstâncias e os fenômenos associados à morte assumem contornos eróticos. Esse processo é observado tanto nas artes em geral como na literatura. Os artistas criam cenas e imagens que associam a morte ao amor, ou seja, Tânatos a Eros. O pesquisador francês destaca, ainda, que esse acontecimento, o do morrer, adquire um caráter de violação:

Como o ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebatava o homem de sua vida cotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel.²¹²

Já a “morte do outro” é a dramatização e exaltação do ritual fúnebre. É a morte romântica dos séculos XVIII-XIX, cantada e tematizada nas artes. A morte, nessa concepção, é imaginada como bela, sublime repouso, ou, dito de outra forma, é uma eternidade que possibilita a reunião fraterna entre os entes queridos. Esse período traz, ainda, no seu enalço, a idéia de que a morte facilita a evasão, a libertação e a fuga para um espaço de paz e felicidade. Na literatura, segundo Philippe Ariès (2003), a morte não é desejável como nos romances macabros ou sádicos do Marquês de Sade, mas é uma entidade admirada por sua beleza plácida e reconfortante. É a morte romântica, [...]

²¹² ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 65.

*mudança que surge no fim do século XVIII e que se tornou um dos traços do Romantismo: a complacência para com a idéia da morte.*²¹³

Enquanto que a “morte interdita” é a maneira hodierna de se encarar a morte. A morte, tão familiar nos tempos precedentes, a partir do final do século XIX e todo XX, é tida como algo vergonhoso e objeto de interdição. A sociedade contemporânea leva a cabo um processo de apagamento e desaparecimento dos gestos e ritos ligados à morte. É a morte invisível deste século, escondida e tomada como um evento estranho, indiferente e, quase vergonhoso. O fenômeno toma essa dimensão, porque a morte é de domínio da sociedade e não do indivíduo e, por isso, a coletividade prefere expulsá-la da vida dos cidadãos com a intenção de proteger os vivos. Por tanto, os grupos sociais hodiernos preferem considerar que tudo permanece no seu devido lugar, que a morte não modifica ou redireciona o foco de desenvolvimento e de progresso buscado e estipulado pelo pensamento contemporâneo. Assim, para Philippe Ariès (2003), as comunidades atuais assumem, diante do fenômeno, uma perspectiva de proteção:

[...] evitar não mais ao moribundo, mas à sociedade, mesmo aos que o cercam, a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pelas fealdades da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz, pois, a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo. Nada mudou ainda nos ritos da morte, que são conservados ao menos na aparência, e ainda não se cogita em mudá-los. Mas já se começou a esvaziá-los de sua carga dramática, o processo de escamoteamento teve início.²¹⁴

A morte repentina e não percebida pela comunidade, tida como “selvagem” e temida na Antigüidade, é considerada pela sociedade atual como a “boa” morte, ou seja, os moribundos e os cadáveres estão reclusos e condicionados em espaços apropriados e distantes dos olhares e da “sensibilidade” humana. Atualmente, a morte é entendida como fracasso, impotência ou imperícia, e não como um fenômeno natural, logo deve ser silenciada e ocultada.

Philippe Ariès (2003) destaca, também, que não se morre em casa, como nos tempos de outrora, mas no hospital, sozinho. Por isso, a morte é fracionada

²¹³ Id., *ibid.*, p. 68.

²¹⁴ Id., *ibid.*, p. 85.

e dividida em parcelas, [...] *numa série de pequenas etapas dentre as quais, definitivamente, não se sabe qual a verdadeira morte, aquela em que se perdeu a consciência ou aquela em que se perdeu a respiração...*²¹⁵ Além dessas manifestações, tanto a sociedade como os profissionais de saúde, consideram o moribundo como um incômodo, ou seja, é um peso que a piedade e a humanidade obrigam que se carregue.

Para Michel de Certeau, na obra **A invenção do cotidiano** (1994), os moribundos são indivíduos proscritos (*outcasts*), por se desviarem da principal meta promulgada pelas instituições médicas: a conservação da vida. Segundo esse teórico, existe uma rejeição institucional aos moribundos, fenômeno que [...] *os coloca de antemão na “câmara da morte”; envolve-os de silêncio ou, pior ainda, de mentiras que protegem os vivos contra a voz que poderia quebrar essa clausura para gritar: “Estou morrendo!”*²¹⁶

Com relação às etapas ou fases adotadas por Philippe Áries em seus estudos sobre a história da morte, Michel Vovelle, em **Ideologias e mentalidades** (1991), prefere esquematizar o estudo das manifestações e atitudes do homem diante da morte e do morrer de forma distinta ao seu compatriota. O pesquisador parte da premissa que, de toda a aventura humana, a morte permanece como um fenômeno revelador para explicar algumas peculiaridades do comportamento do homem frente ao desconhecido e ao inatingível. No método investigativo proposto pelo estudioso francês, o estudo da morte é concebido a partir de três níveis: a morte consumada, a morte vivida e o discurso sobre a morte.

Na “morte consumada”, o pesquisador se preocupa em analisar os índices e estatísticas relacionados a esse fenômeno. No estudo das taxas demográficas é necessário levar em consideração diferentes variáveis (sexo, cor, idade, estado civil, *causa mortis* e etc.). Esse é o componente quantitativo envolvido nos aspectos relacionados à história da morte. Já a “morte vivida” diz respeito a todo o universo ritual e gestual que envolve tanto as atitudes e os

²¹⁵ Id., *ibid.*, p. 86.

²¹⁶ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 293.

comportamentos individuais como os coletivos ao se detectar a emanção da doença, o desenvolvimento da enfermidade até a agonia final, acompanhando o defunto até o túmulo e, se possível, ao outro mundo. Quanto ao “discurso sobre a morte”, são as marcas sociais e culturais que envolvem a transformação das idéias e das estruturas bem como dos conceitos relacionados à morte ao longo do tempo. De acordo com o Michel Vovelle (1991), as modificações são percebidas somente em grandes recortes temporais. A separação que envolve o “discurso sobre a morte” e a “morte vivida” é muito tênue, pois os limites entre eles são extremamente sutis, embaçados por algumas especificidades discursivas e de projeção do foco.

Já no estudo desenvolvido pelo brasileiro José Rodrigues, **Tabu da morte** (1983), o pesquisador identifica quatro tipos de mortes elaboradas pelo imaginário popular nacional: a *morte morrida*, a *morte matada*, a *morte violenta* (inesperada) e o morrer *de velhice*. Desse conjunto, de mortes-acontecimentos ou de mortes-eventos, a *morte morrida* e aquela decorrente dos agravos físicos oriundos da *velhice* são classificadas como mortes naturais. Já a *morte matada* e a *violenta* são as desencadeadas por agentes estranhos, sendo possível apontar e identificar os responsáveis — esses tipos provocam abalos e rupturas no estrato social vigente, e são intituladas como mortes insólitas. Os óbitos causados por agentes patológicos de natureza insidiosa — como, por exemplo, o câncer —, os quais provocam o definhamento do indivíduo, denominam-se mortes agônicas. Portanto, cada tipo de morte, apontada aqui, possui uma instância e uma categorização distinta.

Na morte natural, sem a ocorrência de fatores de alteração do processo normal da vida, o falecimento decorre por razões próprias do mau funcionamento do organismo, cujo colapso ou total esgotamento leva o indivíduo ao óbito. A morte do ancião é considerada a mais típica ocorrência da morte natural, fenômeno que confirma o caráter finito do homem na sociedade. Em contrapartida, estão situadas em espaço oposto, aquelas em que é possível apontar um responsável, ou seja, os acidentes, os assassinatos e os suicídios. A morte dos indivíduos dessa categoria tende a causar perplexidade, além de serem consideradas, em alguns casos, inusitadas em vista da natureza e das

circunstâncias em que ocorrem. Também são consideradas algo grotesco e sem qualquer sentido, além de causar temor nos sobreviventes.

Acredita-se que as ações e os sentimentos humanos podem ser medidos na iminência da morte, pois, nos instantes que precede o desenlace fatal, os extremos se aproximam, os medos se revelam, as paixões esmorecem ou se solidificam, as verdades emergem ou sucumbem de vez, o claro se torna escuro e as trevas transformam-se em luzes. Essas circunstâncias e fenômenos são explorados no romance de Lúcio Cardoso, cuja narrativa permite que se discuta as instâncias da morte e dos mortos, em diferentes níveis e em distintas problemáticas, pretexto utilizado pelo romancista para que o sentido da vida seja avaliado e discutido. Por isso, a pesquisadora Leda Costa (2003), indica que os mortos, no romance *Crônica da casa assassinada*, possuem uma configuração mais real do que os vivos, uma vez que Maria Sinhá, Dona Malvina e Alberto são realidades com significado próprio, enquanto que Nina, André e Timóteo estão envoltos em conjecturas, e não são plenamente compreendidos pelas demais personagens:

A relação estabelecida com os mortos, na *Crônica*, tem seu ritmo comandado pelos vivos, que não conferem descanso a essas entidades ao invocá-las constantemente. Quem deseja seu retorno são os que ficam, ao buscar neles uma fonte de vida. Sem dúvida, existem rituais funerários que incorporam a sexualidade e a fertilidade como símbolos que reafirmam o poder da vida frente à morte, no entanto não é esse tipo de relação que pode ser percebida na *Crônica*. O movimento que é dado possui como única direção o passado, o que transforma os mortos numa presença contínua e indissipável no cotidiano dos sobreviventes. Sendo assim, os vivos da Chácara são constantemente assombrados e impregnados pela imobilidade da morte daqueles que já foram.²¹⁷ [sic]

Na *Crônica da casa assassinada*, há um processo urobórico²¹⁸ entre Eros e Tântatos, pois as relações amorosas, sexuais e familiares estão contaminadas pela perfídia, pelo pecado, pela desconfiança e pelo ódio, respectivamente, fatores esses que insuflam a extinção dos indivíduos. Já no pensamento de Enaura Quixabeira Rosa e Silva, expresso no livro **Lúcio Cardoso** (2004), a

²¹⁷ COSTA. Op. cit., 2003, p. 121-122.

²¹⁸ Esse termo deriva de *uroboros* que, segundo as lendas, é a cobra mitológica que engole a própria cauda, num movimento circular perpétuo.

relação de Eros²¹⁹ e Tânatos,²²⁰ no romance em estudo, perfaz um ciclo no qual a falta e o delito se configuram com veemência no percurso tomado pelas personagens:

[...] Eros depara-se com o estatuto do interdito que incita à transgressão. Realizando o ato, a falta é cometida, instaurando a culpa. Quebra-se o liame com a divindade, logo ocorre a imersão no pecado que é sinônimo de morte — Tânatos. A morte compõe uma verdade ambivalente, pois é ponto de ruptura com a transcendência (pecado) e, ao mesmo tempo, único ponto de encontro com o Absoluto. As personagens transgressoras são submetidas, seja a um processo purificador que conduz à salvação (Nina purgada pela doença), seja ao castigo da danação (Ana condenada à solidão terrena e, talvez, à solidão eterna).²²¹

A formulação desenvolvida pela pesquisadora alagoana, ao apontar que Eros e Tânatos estão num constante processo de imersão e submersão na consciência humana na obra de Lúcio Cardoso, vai ao encontro das idéias propostas neste estudo, segundo as quais, esses dois fenômenos interligam-se uroboricamente. A morte das personagens que compõem o romance não é somente a física, mas principalmente a moral, a espiritual e a afetiva. As personagens, impregnadas pelo ambiente desolador e desolável da Chácara, são incapazes de romper o óbice que as prendem a um mundo de aparências e de falsidades. Elas estão arraigadas à tradição secular dos antepassados e, por

²¹⁹ **Eros**, do grego *éros*, é considerado o deus do amor. Na mitologia grega existem várias versões para o seu surgimento: uma diz que nasceu do ovo de Nix (Noite), que flutuava no Caos e, com suas setas e sua tocha, atingia e animava todas as coisas, espalhando a vida e a alegria. Em outra versão, essa entidade é filho de Afrodite (Vênus) e seu companheiro constante, armado com seu arco, desfecha as setas do desejo no coração dos deuses e dos homens. Uma outra afirma que essa entidade nasceu da união de Póros (Expediente) e de Penía (Pobreza), nas bodas em que se comemorava o nascimento de Afrodite. Geralmente, é representado como um menino alado, munido de um arco e de flechas destinadas a despertar os ardores da paixão entre os humanos. Porém, turbulento e malicioso, foi vítima de suas próprias armas, pois se apaixonou pela bela Psiquê. Na Psicologia, Eros é o fundador dos impulsos humanos, sendo a relação amorosa o modelo do funcionamento psíquico. Fazendo parte do conjunto de pulsões de vida é uma energia, perpetuamente, insatisfeita, sempre em busca da plenitude.

²²⁰ **Tânatos**, em grego *thanatos*, tem como raiz etimológica o vocábulo indo-europeu *dhuen* que significa dissipar-se, extinguir-se. Na concepção grega clássica é ocultar-se, ser como sombra ou um corpo insubstancial. Segundo a mitologia, é filho de Érebo e Nix (Noite) e irmão de Hipnos (Sono) e habita o Tártaro (a morada dos mortos, o mundo subterrâneo governado por Hades). Sua corporificação configura-se como um gênio masculino alado, com coração de ferro e entranhas de bronze, que personifica a morte, mas não é o seu agente. Simbolicamente, representa a entidade que faz penetrar as almas no Tártaro (Inferno) ou nos Campos Elíseos (Paraíso). Logo, é o aspecto destruidor da vida. No campo psicológico, Tânatos extingue as forças negativas e regressivas, ao mesmo tempo em que revela as energias espirituais.

²²¹ ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira**. Maceió: EDUFAL, 2004, p. 103.

esse motivo, persistem em manter as aparências e os antigos foros. A desagregação das relações familiares, travadas no seio do clã Meneses, desencadeia as transgressões sexuais e intensifica os efeitos da ruína financeira desse grupo. A morte existencial precede a orgânica. É nesse cosmo que a narrativa cardosiana explora a idéia e as manifestações associadas ao fenômeno, cujos mortos, manifestam-se através de [...] *suas metáforas e por suas metonímias*.²²²

A pesquisadora Ruth Silviano Brandão, na obra **Mulher ao pé da letra** (2006), livro resultante de sua dissertação de Mestrado pela UFMG, acredita que a morte assume dupla conformação no universo representado pelo romance aqui em destaque, pois neutraliza os limites fixos da casa e estabelece homologias entre o corpo físico e tudo aquilo que à residência está associado:

Na *Crônica*, confundem-se os dois corpos, o da casa e o de Nina, com suas mútuas feridas, que têm a mesma função de revelar a perda narcísica do poder e da beleza. É o corpo morto de Nina, que vai não só revelar o coro agônico da casa, como vai permitir sua invasão pelas pessoas da Vila, que encontram na morte ocasião para devassar seus domínios e penetrar em sua intimidade. Essa invasão, que precede à invasão final de Chico Herrera, funciona como violação do corpo feminino e é o prenúncio da destruição da casa, enquanto signo do poder dos Meneses. Assim também é o corpo feminino nas guerras, lugar de penetração e violação, espaço preferido para se gozar a vitória sobre um inimigo, odiado e invejado.²²³

As diferentes manifestações sobre a morte e o morrer, apontadas no estudo de Rodrigues (1983), podem ser visualizadas e analisadas no cosmo da *Crônica da casa assassinada*: **a morte violenta** (o suicídio de Alberto); **a morte natural**, em decorrência da velhice (a decrepitude física do pai de Nina e de Ana Meneses) e **a morte agônica** (o martírio cancerígeno de Nina). Ademais, é detectável, na obra em foco, comportamentos e atitudes do homem diante da morte diagramadas e representadas por Philippe Ariès (2003), nos seus estudos referentes à história da morte no Ocidente. Nesse sentido, a partir desse momento se propõe elencar e discutir as tipologias obituárias exploradas pela citada obra romanesca, conforme a visão expressa pelas personagens e

²²² RODRIGUES. Op. cit., 1983, p. 31.

²²³ BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 165.

registradas nos respectivos depoimentos e documentos reproduzidos no texto ficcional do romancista mineiro.

5.1 A morte temerosa: o suicídio

Dentre as mortes insólitas ou as que não devem ocorrer habitualmente, tais como o acidente, o assassinato e o suicídio, essa última é a que acarreta maior impacto e alvoroço na sensibilidade humana diante do acontecido, em decorrência da sua natureza violenta, pois o indivíduo pratica a própria imolação. No universo espiritual e religioso, diversas doutrinas, tais como a judaica, a cristã e a islâmica, repudiam e condenam veementemente esse ato de autodestruição.

O suicídio é visto por inúmeras culturas como o ato mais abominável que alguém pode cometer contra si próprio. Para a sociedade ocidental, essa atitude é intolerável porque afronta suas diretrizes e normas e, por isso, os grupos sociais têm ojeriza a tal ato. De acordo com o pensamento de José Rodrigues (1983), o indivíduo suicida, em última instância, está praticando uma agressão contra a sociedade da qual faz parte:

Todo suicídio é uma tentativa mais ou menos institucionalizada, segundo as culturas, de solucionar situações contraditórias, que estas culturas oferecem a seus membros. Recurso tipicamente humano, que não se pode encontrar nem entre os animais, nem entre os homens destituídos de forma de consciência, nem entre as crianças muito novas, o suicídio está constantemente disponível aos seres humanos: contrapoder, a desafiar o poder.²²⁴

O suicídio congrega alta dimensão simbólica, pois sua ação é sempre contra algo, contra alguém ou em decorrência de algum fato sobre o qual se perde o controle ou o poder. Para Valdemar Augusto Angerami-Camon, no livro **Suicídio, fragmentos de psicoterapia existencial** (1997), o indivíduo que comete esse ato, anuncia não-somente sua incapacidade de resistência, como também o que os outros representam para ele: [...] *Com sua morte o suicida*

²²⁴ RODRIGUES. Op. cit., 1983, p. 109.

*não nos diz somente que já não suportava mais. Também fala de nós. Demonstra, por um lado, que não podia continuar nos tolerando.*²²⁵

Essa atitude drástica, individual, intimamente pessoal, mas com correlações sociais e influenciada pelo imaginário coletivo, pode, conforme a situação, incutir vergonha aos familiares ou respeito e homenagem ao suicida, porém essas circunstâncias dependem dos motivos que o originam. Quando são considerados altruístas, nos casos em favor da honra ou da dignidade do bem-amado ou da coletividade, os suicidas são reverenciados e homenageados. É nesse sentido, que pode ser entendido e interpretado o suicídio, na *Crônica*, de Alberto, jardineiro da Chácara dos Meneses. Essa personagem, caída de amores pela protagonista do romance, vê seu amor corrompido e amaldiçoado depois da expulsão da amada da casa do marido. Os sentimentos contraditórios do serviçal são intensificados pelo ambiente desolador e de falsidade emanado pelos moradores da propriedade.

De acordo com Angerami-Camon (1997), o suicídio não deve ser abordado como um ato isolado e individual, mas entendido e interpretado como um ato vinculado aos diversos aspectos que caracterizam a sociedade contemporânea, sem, contudo, negar-lhe a sua natureza singular. Esse autor expõe que o suicídio é conseqüência de uma indução velada, exercida pelo ambiente e pelo contexto social do qual o suicida é integrante. Em outras palavras, há uma grande correlação entre o suicídio e o ambiente familiar, da mesma forma que há entre o sujeito e a sociedade na qual vive e morre. Nesse sentido, o suicídio pode ser entendido como uma expressão individual, mas perpassada por um comportamento coletivo, cuja incidência é exemplificada cotidianamente pelas condutas individuais.

A individualização do ser humano, condicionado e preso aos seus próprios problemas e fraquezas, é observado entre as personagens do romance *Crônica da casa assassinada*. No caso específico do suicídio de Alberto, constata-se que os moradores permanecem indiferentes ao ocorrido, cabendo apenas a Ana, um certo interesse e atenção, mas mais por sentimentos particulares e contraditórios da mesma do que por valores humanitários ou religiosos. Essa

²²⁵ ANGERAMI-CAMON, Valdemar Augusto. **Suicídio, fragmentos de psicoterapia existencial**. São Paulo: Pioneira, 1997, p. 21.

personagem suspeita das intenções do jardineiro, mas conscientemente nada faz para debelar as idéias suicidas que atormentam o rapaz.

De acordo com o depoimento do Dr. Vilaça, do Pe. Justino e de Ana Meneses, o jardineiro comete suicídio no alojamento da propriedade, próximo ao Pavilhão, cômodo utilizado como depósito para objetos e produtos sem uso, uma espécie de porão. Nesse dormitório, o jovem faz uso da arma de fogo, adquirida anteriormente por Demétrio junto ao farmacêutico Aurélio, e lançada no jardim por Nina após o “incidente” de Valdo Meneses.²²⁶ Por meio do depoimento do religioso, confirmado pela confissão de Ana e pelo comentário de Valdo, sabe-se que essa arma havia sido lançada pela protagonista através da janela do quarto do seu marido, logo após a frustrada tentativa de suicídio deste.²²⁷

Conforme a confissão de Ana, logo após a partida de Nina da propriedade da família, o jardineiro, achando-se responsável pela desgraça da mesma, não tem mais paz de espírito. O vazio na sua alma aumenta e o atormenta dia após dia, cada vez com mais intensidade. Alberto não se mata na noite em que encontrara a arma, mas já vislumbrara nessa ocasião a possibilidade de imolar-se. Acerca das intenções do serviçal, Ana faz as seguintes considerações:

[...] a idéia, sorrateira, já se apossara do seu pensamento, e começara a caminhar através do seu sangue, insubordinado pela saúde e pela mocidade. Creio que sim, pois com mão trêmula ergue a arma à altura do coração, demorando, experimentando-a mais abaixo, mais acima, como quem ensaia uma cena. Havia uma grande atenção no seu gesto, como se medisse as possibilidades de um trabalho que em hipótese alguma deveria sair errado (*CCA*, p. 166-167).

²²⁶ O Dr. Vilaça, na *Primeira Narrativa do Médico*, comunica que havia ido à propriedade dos Meneses tratar dos ferimentos em Valdo Meneses, causados pelo uso indevido de uma arma de fogo, que por sorte não causou a sua morte. De acordo com Nina (capítulo 10: *Carta de Valdo Meneses*, *CCA*, p. 125), esse ato foi insuflado pela nefasta influência de Demétrio, que deixou proposadamente o pequeno objeto de fogo no aparador da sala, ao alcance de qualquer um. Segundo as palavras da personagem: [...] *As armas devem ficar expostas para serem apanhadas no instante preciso.*

²²⁷ De acordo com o depoimento do Pe. Justino, Ana lhe narrara [...] *que fora Dona Nina quem causara tudo. Ela é quem atirara o revólver pela janela, e criara, por assim dizer, a oportunidade do suicídio. Ah, sabia muito bem por quê: Dona Nina ia partir, era obrigada a partir, e sabia que o jardineiro se destruiria no momento em que não lhe sobrasse mais nenhuma esperança. E ali estava a prova de tudo quanto dizia: o morto. Apoderando-se do revólver que fora cair no jardim, ele o usara como se fosse uma ordem recebida. Ninguém poderia imaginar jamais até onde ia a lealdade dessas almas simples* (*CCA*, p. 177).

Alberto não efetiva seu intento suicida nessa ocasião, porque, segundo Ana: [...] *muitas lutas ainda seriam travadas no seu íntimo, que a idade pesaria de um lado contra os desatinos de um coração ingênuo* (CCA, p. 167). A sua morte ocorreria posteriormente, no horário do jantar, [...] *num dia de serenidade tão grande que qualquer violência parecia impossível* (CCA, p. 170). Com relação à natureza do suicídio, Lúcio Cardoso faz a seguinte declaração no seu registro pessoal:

Sinto-me de uma tristeza tal, como se me cercasse uma capa de chumbo. Praticamente não encontro interesse em coisa alguma e, em instantes assim, viver ou morrer me parecem perfeitamente iguais. Há uma tendência geral para se imaginar o suicídio um ato de desespero — é um ato de calma. Os suicidas que não são movidos por fatores imediatos — dúvida, saúde, amores —, matam-se por um excesso de soberana calma. No fundo de suas naturezas, essa tristeza irremovível, como um leite pastoso (DC, p. 219-220).

O projétil da arma, que penetra o peito do serviçal, não provocara o óbito imediato do jovem. Há tempo hábil para Ana mandar chamar o médico e para acariciar e beijar a boca do desfalecido, antes que a morte se avizinha definitivamente. No momento em que está sendo acariciado, Alberto abre os olhos, procurando entender o que se passa ao redor, e Ana confessa que busca, naquele instante, um momento de revelação:

[...] Um jato de esperança atravessou-me literalmente o ser, e eu julguei que, ainda que fosse unicamente por intermédio de uma palavra, ou de um sorriso, eu poderia ser redimida, e o ódio não habitaria mais para sempre o meu coração. Uma única palavra, um sorriso, repito, não de amor ou de conivência, mas apenas de entendimento — era tudo o que eu esperava. Seus lábios se moveram, ia dizer qualquer coisa, talvez uma palavra de adeus. Colei-me ainda mais no seu corpo, esforçando-me para não perder aquela suprema mensagem — e então, distintamente, ouvi que ele pronunciava um nome — NINA (CCA, p. 171-172).

Nessa ocasião, a depoente, imbuída de um rompante instintivo, faz-se passar pela rival e beija ardentemente os lábios ensangüentados do jardineiro. Ela o chama, acreditando que Alberto possa recuperar a consciência, mas o desenlace fatal se aproxima. Sem sucesso, Ana deixa o cômodo onde está o corpo, e logo em seguida chega o Dr. Vilaça.

Ao constatar a gravidade do ferimento, o médico se aproxima do paciente para comprovar as suas suspeitas. Ele percebe que a salvação do jardineiro é impossível devido à gravidade da chaga. Assim, o óbito é questão de pouco

tempo. Entretanto, sua curiosidade profissional e humana é despertada pelas palavras balbuciadas por Alberto segundos antes de falecer:

[...] ele se agitou na cama, abriu os olhos e descerrou os lábios, como se quisesse falar alguma coisa. Mais por curiosidade do que por outro motivo qualquer, inclinei-me, tentando perceber o que aquela fala exangue soprava — e uma única palavra, dificulosamente, chegou a se formar, capaz de ser entendida: “perdão”. Perdão de quê, perdão por quê? Naquela idade, e ainda mal modelado na sua carnadura de jovem, que pecado poderia ter cometido, que falta irremediável o teria arrastado àquele extremo? (*CCA*, p. 148-149).

Desse trecho da narrativa, é possível perceber que, no seu momento derradeiro, Alberto resgatara a relação amorosa tida com Nina, e lamenta o desastroso desenlace para ambos, mas principalmente para ele, cujo fim lhe é fatal. No pedido de “perdão”, também está implícita a busca pela paz de espírito e um reconforto para a alma. De acordo com isso, ou seja, o da busca de redenção e de compreensão, Valdemar Augusto Angerami-Camon (1997), enuncia que o suicida é aquele [...] *homem capaz de se defender de concepções de vida aniquiladoras; mas também estas concepções o são já que encerram um projeto de morte que extermina igualmente aqueles que são seus promotores.*²²⁸ Em outras palavras, o psicólogo pretende dizer que o suicida é aquele indivíduo que faz algo contra o que fizeram dele:

[...] A pessoa que recorre ao suicídio na maioria das vezes em sua busca não tem o conceito de morte que implica o desaparecimento real e fatídico. Em suas atitudes busca muito mais um possível paraíso, a reencarnação, o crime, o castigo, a fusão com o todo. Torna-se muito difícil a asserção de que a pessoa ao buscar o suicídio busca a morte. E embora tal colocação pareça revestir-se inclusive de erro semântico, percebemos que a busca do suicídio é muito mais uma tentativa de resolver determinados conflitos bem como o emaranhado de sofrimentos em que a existência muitas vezes se encontra. A morte surte como consequência e não busca deliberada.²²⁹

Constata-se que, em decorrência das transformações e mudanças sociais e culturais verificadas no século XX, o suicídio [...] *é apenas uma manifestação individual de uma destrutibilidade institucionalizada por uma sociedade destrutora na qual a violência adquire contornos de uma manifestação suicida*

²²⁸ ANGERAMI-CAMON. Op. cit., 1997, p. 24.

²²⁹ Id., *ibid.*, p. 24.

*de uma sociedade delirante.*²³⁰ Entender o suicídio como um ato isolado e desvinculado do contexto social em que o indivíduo interage, compromete a possibilidade de uma compreensão de real abrangência sobre o fenômeno:

O suicídio é um fenômeno que ao se manifestar não atinge apenas a vítima mas seus familiares e amigos próximos. Ou seja, sua ocorrência atinge a todos que direta ou indiretamente convivem com a vítima. A culpa originária é infindável e seus contornos, imprevisíveis. No entanto, o suicídio assim como outras manifestações de fenômenos sociais — a loucura, os assassinatos, crimes sociais, doenças contagiosas e outros — não mobilizam as sociedades contemporâneas no sentido de combatê-los, cujas ocorrências questionam diretamente a própria estrutura social. Mas na verdade o real dimensionamento e questionamentos são fatores ilusórios.²³¹

Para Ana Meneses, Alberto se transformara num mártir, cuja morte se deveu à nefasta influência exercida por sua rival sobre ele. A partir de então, a personagem impõe ao serviçal qualidades que caracterizam seres angelicais: frágil, ingênuo e belo: [...] *como esses deuses que a lenda subitamente inventa da espuma e do vento* (*CCA*, p. 110). Distintos dos sentimentos malignos e insidiosos desenvolvidos pela concunhada, Ana Meneses transforma o quarto, onde o jardineiro exalara seu último suspiro, num santuário reservado somente para a sua visitação e contemplação:

[...] Tal foi o modo como morreu Alberto, de sua longa morte, de sua morte maior do que sua própria existência. O que sobrou dele era precisamente o que sobra de um morto — um túmulo. Se o corpo ali não se encontrava, não fazia mal: para mim, de há muito sua forma humana convertera-se em mito. Mas seu túmulo, a meu ver, era o Pavilhão, onde exalara o último suspiro. Aquelas paredes manchadas de sangue, que depois tantas vezes eu fui afagar com mãos trêmulas, eram os contornos do único espaço onde podia velar sua lembrança (*CCA*, p. 309).

O cuidado e a preservação desse “templo” é tamanho que, ao final do romance, fica-se sabendo que a personagem faz dele a morada para os seus últimos dias sobre a terra. Ao longo do tempo, Ana recompunha o reboco caído das paredes, as manchas de sangue e outras nuances desse cômodo com o objetivo de preservar as lembranças e as imagens finais de Alberto, tornando o espaço uma espécie de altar para adoração. De acordo com suas próprias palavras: [...] *a mim mesma jurei que fecharia este quarto [...] e que ninguém*

²³⁰ Id., *ibid.*, p. 36.

²³¹ Id., *ibid.*, p. 37.

jamais voltaria a penetrar nele. [...] Só eu, teria este direito. Só eu, quando, em certos dias, a saudade fosse muito fundo — e muito poderoso o desgosto do mundo (CCA, p. 274-275).

Com relação à outra imagem construída da morte e dos mortos na obra em estudo, é necessário abrir um parêntese neste ensaio para abordar uma postura do homem em relação à idealização de um morto, aludido, esporadicamente no romance *Crônica da casa assassinada*. Em sentido semelhante à divinização de um ser já falecido, como ocorrera com o jardineiro Alberto na concepção de Ana Meneses, e respeitando as ressalvas e o tempo da narrativa, a personagem Maria Sinhá torna-se figura emblemática no imaginário de algumas personagens do romance, principalmente de Timóteo, que considera essa ancestral o ponto alto de liberdade e de autenticidade da família. De acordo com o pensamento expresso por José Rodrigues (1983): [...] *o ancestral é o caminho para superar a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela brutalmente. Por isso, o ancestral é o senhor da vida e da morte.*²³²

Para Timóteo, além de ser a principal ancestral do clã Meneses, Maria Sinhá, como ser mítico, representa a audácia, a força e a ousadia, enfim, a valentia e a coragem diante do conservadorismo e dos rigores morais. Para o irmão caçula da família, essas qualidades de caráter foram há muito perdidas pelos membros do grupo, e sua ausência é o fator de desagregação e decadência dos Meneses. Ainda para essa personagem, sua tia-avó simboliza o arquétipo da metamorfose que os indivíduos conseguem alcançar quando se libertam das amarras sociais que os prendem aos ditames arcaicos e tradicionais. Nesse sentido, retoma-se o pensamento expresso por José Rodrigues (1983), para quem os ancestrais se elevam como norteadores das ações humanas:

[...] Uma vez promovidos à ancestralidade, os mortos passam a guardiões da lei social, a preservadores da ordem política: lá do alto, de longe, de perto, não importa de onde, os ancestrais vêem, vigiam, aconselham, protegem, castigam, intervêm nos conflitos que se verificam entre os homens, exercem influência sobre a sorte, sobre o resultado das caças, das guerras, das colheitas. Aqueles que representam a tradição, a norma, o poder enfim — os pais e os anciãos — levam consigo suas funções para o reino dos mortos e de lá continuam a co-governar. A

²³² RODRIGUES. Op. cit., 1983, p. 82.

aliança entre o aqui e o além beneficia o aqui e especialmente aqueles que aqui são beneficiados.²³³

Em vida, Maria Sinhá se travestia de homem, cavalgava os campos adjacentes da propriedade e fustigava os escravos e todos aqueles que a contrariavam, inclusive o padre da paróquia. Ela desafiara os padrões e os costumes impostos pela sociedade do seu tempo. Timóteo acredita que o espírito dessa ancestral deve ser temido e respeitado. Em contrapartida, para seu irmão Demétrio, esse antepassado familiar deve ser esquecido e qualquer vestígio seu deve ser apagado da propriedade. Por essa razão, o retrato da personagem fora retirado da sala de estar e depositado no porão, próximo à ala dos empregados, longe da vista de todos. Com essa atitude, Demétrio tenta esconder e fazer esquecer os desvios e a vergonha que sua tia-avó representa para a tradição secular dos Meneses, e minar os despropósitos assumidos pelo seu irmão caçula.

A morte também assombra a personalidade do mais jovem dos Meneses, desde que brigara com a família, principalmente com Demétrio, cujo resultado é o seu definitivo isolamento. A partir desse evento, Timóteo criara uma realidade própria e particular no interior do seu quarto. O seu dormitório se torna uma espécie de refúgio pessoal, uma espécie de câmara para o processo de transformação que pretende iniciar. Esse refúgio assume a condição de casulo protetor para a lenta e contínua metamorfose que essa personagem almejava conseguir.

5.2 A morte linear: a velhice

Entre as mortes observadas no desenrolar da *Crônica*, as oriundas da velhice não causam abalo nas estruturas sociais e psicológicas dos sobreviventes. Este tipo de morte não incide para a transformação das expectativas individuais com relação à vida, nem na concepção da sociedade quanto ao mundo cotidiano. De acordo com o pensamento expresso por José Rodrigues (1983), esse fenômeno resulta do fato de que a morte na velhice não

²³³ Id., *ibid.*, p. 103.

se constitui somente como o coroamento de um processo em curso, mas, também, como uma exigência do coletivo:

A velhice e o envelhecimento são freqüentemente entendidos como resultado da própria participação do indivíduo na sociedade e em prol desta: a deterioração da vida individual é o preço da construção da vida coletiva.²³⁴

Ainda para esse pesquisador, a morte dos velhos não causa ruptura na psique humana, porque, no interior da sociedade hodierna, os anciãos são reconhecidos simbolicamente como indivíduos socialmente menos importantes.²³⁵ Em conseqüência desses fatores, percebe-se que, no âmbito atual, a sociedade é hostil aos velhos. Essa visão é compartilhada com Rodrigues (1983), segundo o qual:

Multiplicando os velhos, nossa cultura tornou-os paradoxalmente inúteis: improdutivos e relativamente fracos consumidores. Seus saberes e sua experiência não são mais úteis à construção do progresso da sociedade ocidental que, mudando continuamente, torna-os obsoletos e dispensáveis diante das técnicas modernas que podem cada vez mais ser dominadas por jovens especialistas, que sabem mais e mais sobre menos e menos. Em uma cultura em que ser velho é ser *out*, é compreensível que os velhos sejam afastados e jogados fora do círculo dos plenamente vivos, e que sua morte social seja decretada antes mesmos de sua morte biológica.²³⁶

No universo romanesco em estudo, esse processo fenomenológico é exemplificado na vivência e no fim da personagem intitulada o pai de Nina. A morte do pai da protagonista, decorrente da debilidade orgânica inerente à velhice, é vista como um fato natural e inato em todas as pessoas.²³⁷ Seu

²³⁴ Id., *ibid.*, p. 76.

²³⁵ Essa idéia também é compartilhada por Jean Ziegler (1977, p. 254), ao afirmar que [...] *A sociedade marginaliza os indivíduos que deixam de ser funcionais em relação ao seu projeto. Para ela, os velhos são empecilhos por excelência; deposita-os nos asilos, em instituições cuja minoria assegura aos seus ocupantes uma vida digna de tal nome.*

²³⁶ RODRIGUES. Op., cit., 1983, p. 219.

²³⁷ O pai de Nina nunca tem a sua identidade nomeada. Fica-se sabendo de alguns fatos relacionados à sua vida, tais como, o gênio irascível, quase violento... graças ao registro efetuado pelo farmacêutico Aurélio dos Santos, coletados durante conversa travada com Valdo Meneses (sétimo capítulo: *Segunda narrativa do farmacêutico*). Nesse aporte, descobre-se que o pai da protagonista era um militar reformado do exército, que servira numa guarnição, localizada em Deodoro. Ele estava na reserva devido à perda das pernas, fato decorrente de um acidente, ainda jovem, provocado pela explosão prematura de uma granada. Quando Valdo o conheceu, era um homem já bastante idoso, com cabelos e bigodes inteiramente brancos, além

falecimento não decorre de nenhuma tragédia e, por isso, não gera qualquer distúrbio nos indivíduos à sua volta. Sua morte é fator muito mais de piedade e consternação do que de crise emocional. É similar à morte da grande maioria dos indivíduos em idade avançada. Além dessa circunstância, José Rodrigues (1983) defende a crença que, na sociedade contemporânea, os idosos acabam submetidos a uma espécie de punição:

Matam-se os velhos forçando-os à inatividade e ao abandono, encaminhando-os definitivamente para a morte em vida — pois o internamento, na prática, como a morte, é uma passagem irreversível — e obrigando-os, nos asilos, a conviver quotidianamente com a presença da morte dos companheiros.²³⁸

Nesse sentido, é necessário frisar que a única distração e contato com a realidade do mundo exterior, ao alcance do pai de Nina, após ficar preso a uma cadeira de rodas, são obtidos através das conversas e do carteadado travado com o Coronel Amadeu Gonçalves, seu amigo de longa data. A imobilidade física decorre de um acidente, involuntário com uma granada, no depósito de munições do quartel em que cumpria serviço. Entretanto, é importante salientar que o colapso sofrido pela personagem, que o leva ao óbito, é instigado, em grande parte, pelo relacionamento “sádico” travado por longo tempo com o amigo de farda. O Coronel Gonçalves desejava o consentimento do velho amigo para casar com Nina, pois nutria uma paixão pela jovem, porém não era correspondido por ela na mesma intensidade.

O Coronel esgotara o ânimo e as forças do velho militar para que este cedesse a mão da filha em casamento, fato que nunca se consumou. Para isso, ele forja histórias mirabolantes de complôs e de planos secretos organizados nos quartéis do Exército, nos quais o velho militar servira e que, por essa razão, poderia ser convidado, a qualquer momento, a participar desses estratégias. Durante as conversas, várias vezes o Coronel Gonçalves

de estar muito debilitado pela doença. Mas, mesmo assim, nutria uma grande ânsia de viver e de rememorar seus áureos tempos de caserna. Rodrigues (1983, p. 219-220) chama a atenção para o fato de que: *Não se eliminam os velhos em nossas culturas ocidentais [...], mas eles são socialmente mortos através da aposentadoria, que, baseada na idade cronológica e sem grandes relações com as idades fisiológica e psicológica, arranca o indivíduo muitas vezes compulsoriamente do círculo de suas relações, em imenso número de casos, sua morte real poucos meses ou anos depois.*

²³⁸ RODRIGUES. Op. cit., 1983, p. 220.

interrompera pela metade as histórias, deixando-as em suspenso para atiçar a curiosidade e o interesse do pai de Nina, com o objetivo de minar a resistência psicológica e a sanidade do deficiente físico.

De acordo com o depoimento de Valdo, seu sogro havia sido acometido por um colapso nervoso, vindo a morrer logo em seguida. Na ocasião, não restara quase nenhum móvel ou objeto de valor no interior do modesto apartamento, localizado no bairro da Glória (RJ), pois o velho militar havia perdido quase tudo nas jogatinas. Durante o velório, conforme evidencia o romance, percebe-se que: [...] *Não havia mais nada, e o cadáver jazia estendido sobre um colchão, no assoalho, magro demais para a farda que lhe haviam vestido à força. Dir-se-ia que de tanto viver naquele ambiente limitado, havia esgotado tudo: ele partia, mas não deixava atrás de si mais nada* (CCA, p. 96).

Ana Meneses, de maneira semelhante ao pai de Nina, também morre em consequência dos agravos da velhice, mas a respeito de sua vida e de sua morte há mais informações e detalhes do que sobre o pai de Nina. Esse fato permite que se conheça um pouco mais a sua personalidade. Vários depoentes formulam idéias e conceitos sobre a personagem, dentre elas pode-se citar: Valdo Meneses, Pe. Justino, André e Betty; contudo, as mais ricas imagens e sugestões são fornecidas e declaradas pela própria Ana: [...] *me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui, convicta do meu alto destino e da importância que para todo o sempre em aguardava em casa dos Meneses* (CCA, p. 103).

Para muitos pesquisadores, Nina é a personagem mais complexa e fascinante da *Crônica*,²³⁹ uma vez que sua história, sua personalidade e seus encantos são observados e comentados por todos os depoentes, cuja história ficcional seria o inventário dos amores e das transgressões da personagem. Entretanto, Ana Meneses também congrega, em diferentes escalas, atributos e caracteres que a tornam um importante fio condutor da narrativa e, portanto, dos eventos desenvolvidos ao longo do romance.²⁴⁰ A personagem se compõe de

²³⁹ Dentre esses pesquisadores, pode-se citar os nomes de Wilson Martins (1959), Jerzui Tomaz (2001), André Seffrin (2004), Ruth Silviano Brandão (2006), entre outros.

²⁴⁰ Idéia compartilhada por Marta Barros (2002, p. 70), quando afirma: *Ana é, sem dúvida, uma das personagens mais complexas do romance. Suas confissões permeadas pela dúvida e*

uma aura de mistério e intensidade e é capaz de conduzir e interferir nos acontecimentos da trama romanesca, conforme fica explícito nas informações contidas e reveladas pelo Pe. Justino no aporte textual denominado *Pós-escrito*, quando é revelada a “verdade” sobre a origem consangüínea de André, ou seja, o momento em que se desfaz a idéia do incesto.

Ana Meneses é tida pelas demais pessoas que convivera como um ser desprovido de energia vital, uma mulher cujos gestos e palavras são tidos como automáticos. Pode-se ilustrar essa afirmação com o depoimento de seu cunhado Valdo, segundo o qual, a mesma [...] *vivia sob a injunção de um pensamento oculto e que todos os seus gestos, mesmos os mais banais e os mais desprovidos de intenção, obedeciam a um móvel calado que ela não tinha coragem para expor a ninguém* (CCA, p. 409).

As narrativas desenvolvidas por Ana, conforme dito anteriormente, revelam alguns traços de sua personalidade, dos sentimentos que nutre, das suas necessidades e dos anseios diante da vida, além de suas carências afetivas e sexuais. A personagem se apresenta como uma alma angustiada, cuja inaptidão aos prazeres cotidianos não permite que expresse suas emoções, considerando-se, por essa razão, como um animal enjaulado, cuja natureza selvagem e indômita é soterrada diariamente pelo peso das grades de sua prisão, que é a mítica que cerca a família Meneses. Esse caráter interfere na condução dos relacionamentos afetivos e, conseqüentemente, no direcionamento do seu comportamento diante da vida e da morte.

Conforme as confissões dirigidas ao Pe. Justino, Ana Meneses se considera uma pessoa sem importância, estando à sombra de tudo que a cerca. Ela acredita que, no mundo em que vive, não há lugar para si. Dessa forma, imagina-se um fantasma transitando numa realidade que lhe parece hostil e indiferente. Essa auto-imagem é ratificada nas configurações recorrentes que faz de si mesma: ser pálido e artificial, ser incolor, ser atormentado, ser opaco colocado entre as coisas, ser calado, ser fragmentado e tortuoso, ser gelado e triste, ser sem esperança. Assim, a baixa auto-estima e a visão negativa de si mesma intensificam as atitudes contidas e resignadas da personagem.

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 condição de inferioridade e submissão total de Ana é solapada com a chegada de Nina na propriedade, a qual lhe desperta sentimentos e emoções há muito esquecidos e, às vezes, raramente pressentidos. Essas recorrências na narrativa da personagem denotam que ela se sente esvaziada, vendo-se internamente como um ser cujo [...] *coração envenenado e morto já nada mais espera deste mundo* (CCA, p. 103). Ana permitira que crescesse na sua alma flores tristes e sombrias que, para ela, foram [...] *criações da timidez e da fantasia prisioneira* (CCA, p. 104). O depoimento de Valdo Meneses é extremamente revelador a esse respeito:

[...] como Ana havia assimilado o sistema dos Meneses; como se incorporara à austeridade da Chácara, e aprendera a ser calada e parcimoniosa de gestos. [...] Ana demonstrava o quanto se integrara no espírito da família, aceitando sem discussão a situação que se delineava, prestando calada o seu apoio, sem que para isto alguém a solicitasse ou lembrasse o dever a cumprir. **Talvez houvesse nela realmente um mistério, mas o que quer que fosse, tinha eu certeza de que jamais viria à tona, porque ela preferiria morrer a partilhar com alguém a razão de seus sentimentos** (CCA, p. 410). (Grifos nossos)

Mas Valdo está equivocado quanto à resolução da cunhada em manter os seus segredos escondidos. No momento mais dramático e crucial de sua existência, já na velhice, Ana Meneses, sabedora de seus últimos instantes sobre a terra, decide revelar e expor ao Pe. Justino seus amores secretos, seus pecados, seus arrependimentos; em suma, suas venturas e desventuras na Chácara da família:

[...] Sei que as vozes se erguerão contra mim — para servir a Deus é preciso renunciar ao amor humano. Neste caso prefiro não servir a Deus, porque ele me fez humana, e não posso, e nem quero espontaneamente renunciar àquilo que me constitui e umedece minha própria essência. Que Deus é este que exige a renúncia à nossa própria personalidade, em troca de um mirífico reino que não podemos ver nem vislumbrar através da névoa? Eu sei, a Graça, mas para pobres seres terrenos e limitados como eu, como supor a renúncia e a santidade, como supor o bem e a paz, senão como uma violência criminosa ao espírito que me habita? (CCA, p. 286).

Na velhice, às portas da morte, a personagem se encontra sozinha e abandonada por todos, pois os membros da família já não existem mais ou desapareceram para sempre. Ela, tendo sobrevivido à epidemia que grassara a cidade de Vila Velha e à invasão da propriedade, seguida de saque, impetrada pelo bando de Chico Herrera, se recolhera ao depósito, que servira

anteriormente como dormitório para o jardineiro Alberto. Esse espaço é extremamente impróprio e insalubre para alguém habitar, principalmente para uma pessoa idosa. A escuridão e o ar suado e nauseabundo do cubículo impunham ao local a aparência de uma sufocante prisão. Nesse cenário, abandonado pela providência, que Ana escolhera como “túmulo” para viver seus últimos dias, ela [...] *era como uma criatura abandonada pelo seu criador* (CCA, p. 107). É possível apontar que a natureza sombria e tétrica da personagem é análoga ao cômodo que elegera como morada final.

De acordo com o Pe. Justino, Ana Meneses apresenta as debilidades mais cruéis da velhice, que são o descontrole dos movimentos, o relaxamento com a aparência e os modos, a falta de higiene e a decrepitude da fala. Para o religioso, esse estado é o reflexo da ruína da tradicional família Meneses e a morte da personagem toma a seguinte significação:

[...] a casa dos Meneses não existia mais. O último reduto, aquele quarto de porão onde um dia se abrigara o amor e a esperança, estava prestes a ruir também, e fora aquele o abrigo que Ana elegera, como o faria a criatura ante a ameaça de uma inundação, escolhendo para abrigo a cumeeira da casa cercada. Naquele minuto preciso a casa dos Meneses desaparecia para sempre (CCA, p. 507).

O clérigo encontra a personagem já moribunda, com tosse alta e a respiração ofegante. O corpo crispado denuncia o peso da idade, como também o estado tortuoso de seu espírito. O principal sentimento de Ana é a incerteza quanto à vida, haja vista a incansável busca de uma verdade que ela própria desconhecera o significado. Segundo o depoimento do padre, a personagem tornara-se um ente desprovido de sentido:

[...] Pobre alma sequiosa e sem caminho, debatendo-se ao longo de toda a existência ante um problema que jamais conseguiria resolver com suas próprias forças — e que decorrido tanto tempo ainda a mantinha ali, presa talvez àquele fiapo de vida, à espera de alguém — possivelmente eu — que viesse lhe dizer a única coisa que gostaria de ouvir, aquele precisamente que por honestidade ou simples pena jamais poderíamos proferir... (CCA, p. 497).

Na iminência da morte, a personagem confessa ao Pe. Justino seus mais recônditos segredos, sem esperar perdão daqueles que a possam julgar, pois sabe que logo estará desfeita em pó. Dessa atitude, ela não pretende parecer melhor após sua morte, uma vez que não adianta pensar no que as outras

peças possam considerá-la. Assim, a felicidade que Ana Meneses sempre almejava em vida, também não a encontrara na morte. O quociente de suas reflexões e das ações que cometera revela que sua existência fora efêmera e sem sentido, não alcançando, dessa forma, o regozijo final diante da morte. Essa constatação é feita por Pe. Justino quando declara: [...] *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* (CCA, p. 508).

A morte não é somente a hecatombe do organismo em consequência do colapso dos órgãos vitais, ela também é um estado da alma do indivíduo, que não se permite desfrutar dos prazeres e dos dissabores da vida. Isso é o que ocorre com a personagem Ana Meneses que se “enterrou” sob uma máscara de obediência e uma capa de resignação, em consonância aos ditames e aos valores eleitos pela família de seu marido.

5.3 A morte insidiosa: o câncer

Das manifestações e das atitudes diante da morte e do morrer apresentadas pelos teóricos aqui comentados, constata-se que esse tema no romance *Crônica da casa assassinada* guarda resquício do domínio familiar sobre o moribundo, mas também se percebe que a morte é considerada um objeto de interdição. Desse modo, no aparato descritivo proposto por José Rodrigues (1983), segundo as diferentes tipologias assumidas pela morte no imaginário brasileiro, constata-se que a morte agônica observada ao longo das páginas da narrativa é exemplificada pela ardilosa doença que acomete Nina e que a condena a um estado terminal e de suplício. Esse fenômeno vem para desequilibrar e desestruturar o ambiente letárgico da Chácara dos Meneses. O óbito da protagonista é um exemplo desse processo, uma vez que seu falecimento precede a ruína final desse burgo escondido nos rincões de Minas Gerais. Na opinião da pesquisadora Cássia dos Santos, expressa na sua tese de

Doutorado **Uma paisagem apocalíptica e sem remissão** (2005), a morte da personagem desencadeia vários fatos:

[...] propicia que Demétrio realize o seu mais caro sonho: receber em sua casa o Barão, visita que há anos, desde antes de seu casamento com Ana, aguardava. Ela descerra, também, as portas do quarto em que Timóteo se enclausurara, permitindo que concretize sua vingança contra os irmãos ao expor-se tal como era perante a sociedade de Vila Velha. Abre, ainda, os olhos de Valdo para o procedimento passado de Demétrio, tornando-o consciente dos meios que o irmão usara para tentar destruir Nina. Desfere, por fim, o golpe de misericórdia no já combalido prestígio da antiga família, fazendo com que o processo de decadência que o clã vivenciara desde a morte de D. Malvina se completasse.²⁴¹

Dos muitos mistérios que cercam a trama ficcional explorada no romance, uma das incógnitas que merece ser averiguada é a que envolve a manifestação e o desenvolvimento da enfermidade que leva a protagonista ao óbito. Não fica totalmente elucidado, para o leitor, se a personagem Nina retornara à Chácara, na sua segunda temporada, carregando no organismo o estigma do câncer, ou se é na residência do marido que surge o mal que lhe ceifa a vida. Entretanto, de acordo com alguns referenciais apontados pelos depoentes, ao lado do processo de evolução da enfermidade, supõe-se que Nina traz consigo os germes da doença, quando volta para casa dos Meneses, assim como percebe-se que o ambiente desolador e o clima sombrio da propriedade servem como catalizadores no desenvolvimento da sua enfermidade.

Deduz-se que Nina, além de tentar resgatar seus antigos amores com o jardineiro Alberto, retorna para a chácara com o intuito de negar e subverter qualquer idéia ou suspeita que possa sinalizar a evidência de um diagnóstico fatal. Dessa constatação, dois episódios se mostram esclarecedores. O primeiro é o da queima dos vestidos (*CCA*, p. 320), quando a personagem decide, não somente se desfazer de roupas antigas e sem uso, mas incinerar peças de sua *toilette* que possam guardar alguma contaminação. O segundo se dá na ocasião em que ela participa do jantar em família, com um vestido decotado verde-escuro, em comemoração ao seu retorno (*CCA*, p. 373). Nessa cena em especial, Ana percebe a palidez, as pálpebras inchadas, as rugas no canto da boca e a

²⁴¹ SANTOS, Cássia dos. **Uma paisagem apocalíptica e sem remissão**: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada. Campinas, 2005. Tese [Doutorado em Teoria e História Literária] – Universidade Estadual de Campinas, p. 242-243.

saliência dos ossos da rival, como traços que confirmam a doença da concunhada.

Os subterfúgios adotados por Nina para esconder e escamotear os efeitos da doença são comportamentos típicos de pacientes que se deparam com a iminência da morte. Com relação ao saber que vai morrer em pouco tempo, o homem digere esse conhecimento, também, de diferentes maneiras. A médica norte-americana Elisabeth Kübler-Ross (1996), ao realizar estudos com pacientes terminais,²⁴² presenciara que os indivíduos passam por diferentes estágios de comportamento ao saberem do diagnóstico condenatório. Os pacientes, principalmente acometidos por câncer, ao serem informados da gravidade da enfermidade e ao se depararem com um diagnóstico nada reconfortante quanto às possibilidades de debelar o mal orgânico, tendem a experimentar, antes de morrer, diferentes atitudes e comportamentos. Os principais estágios são: negação e isolamento; raiva, barganha, depressão e aceitação. Esses estágios nada mais são do que mecanismos de defesa que os doentes podem adotar diante de um diagnóstico que não deixa dúvidas quanto à irreversibilidade da morte. A protagonista vivencia alguns dos estágios descritos por Kübler-Ross (1996), como se vê nos fragmentos abaixo recolhidos de diferentes episódios da trama:

- **negação:** — *Ah, André, vou contar uma coisa a você: estou boa, estou quase boa, não sinto aquelas coisas de antigamente... Acho que ainda não é desta vez que vocês se livrarão de mim (CCA, p. 24);*

- **isolamento:** [...] *Não a via há muitos dias, pois caprichosa e geralmente de um mau humor que assustava até o próprio médico, pedia que não deixassem entrar ninguém, que proibissem as visitas: queria morrer sozinha (CCA, p. 23);*

- **raiva:** — *Sou tão miserável, André, tenho tanto ciúme. E no entanto, você vai ficar aí, e eu tenho de partir... (CCA, p. 28);*

- **barganha:** [...] *ela afirma que de agora em diante se dedicará aos esportes, que irá comigo a passeios e caçadas (CCA, p. 381);*

²⁴² Paciente terminal é o indivíduo portador de uma enfermidade incurável que causará, irremediavelmente, em maior ou menor prazo de tempo a sua morte.

• **depressão:** *Sua fisionomia mostrava-se tão alterada, sua respiração era tão cálida, que imaginei que ela não tivesse forças para se levantar. Sentei-me no sofá, obrigando-a a acompanhar-me. Ela o fez com um suspiro, como se representasse aquilo um enorme sacrifício (CCA, p. 383);*

• **aceitação:** — *Diga-me, André... ele sabe que estou assim, às portas da morte? Ele sabe que é o fim?* (CCA, p. 24); ou:

— Mas, Nina, você está doente! — e minha voz tremia, apesar do meu esforço.

Devagar, como se com aquelas palavras eu despertasse sombras que deveriam permanecer adormecidas, ela colocou uma das mãos sobre meus lábios:

— Não fale.

— Mas eu não soube de nada! Por que não avisou, por que nunca disse coisa alguma?

— Não podia, não tinha coragem (CCA, p. 383-384).

O comportamento e as atitudes de Nina revelam que, na sua consciência, [...] *adoecer sempre constituíra uma espécie de vergonha (CCA, p. 394)* e, por isso, tudo que, para ela, havia de racional era voltado ao esquecimento da doença. Entretanto, ao perceber que os hematomas e as áreas escuras do seu corpo não desapareciam, a personagem passa a acreditar que suas suspeitas podem ser verdadeiras. Por esse motivo, decide voltar ao Rio de Janeiro e consultar um clínico geral. Ao retornar para a Chácara, traz consigo o diagnóstico fatídico, no qual o médico declara não haver qualquer possibilidade de reversão da doença: — *Sim, é um caso irremediável [...]. — Tarde demais, infelizmente (CCA, p. 365).*

Na residência do marido, a protagonista aproveita os poucos momentos familiares (jantares, concertos ao piano, danças...), antes de se recolher definitivamente ao leito de morte. Esses episódios são narrados pelos depoentes, que descrevem a prostração e o definhamento da mesma, em consequência das metástases oriundas da doença.

A morte da protagonista é perpassada por um longo período de sofrimento físico, cujo processo culmina na deteriorização, ainda em vida, do seu corpo. Durante a fase de agonia, ela é assim descrita: [...] *nem morta, nem viva; encostada à pilha de travesseiros, respirava com dificuldade, olhos fechados (CCA, p. 388).* De acordo com as palavras de André, a personagem quando moribunda: [...] *Poderia repetir ainda os mesmos gestos dos vivos, pronunciar até palavras semelhantes — mas a força vital já se despedia do seu corpo, e ela*

se achava nesta fronteira indevassável de onde os mortos espiam indiferentes a área por onde transitamos (CCA, p. 30). Durante esse espaço de tempo, o organismo da personagem exala os odores da decomposição, sendo essas imagens e configurações largamente utilizadas pelo autor com o intuito de ratificar e intensificar a presença da morte e do morrer entre os meandros da Chácara dos Meneses.

As circunstâncias e as sensações ligadas a esse fenômeno estão presentes no romance *Crônica da casa assassinada* desde a epígrafe, colocada na abertura da obra. O romancista faz uso dos versículos 39-40 do livro de S. João (Novo Testamento), capítulo 11. Na narrativa do apóstolo, é descrito o momento em que Lázaro, irmão de Marta e Maria, moradores da região de Betania, morto há alguns dias, é trazido novamente à vida por Jesus Cristo, no episódio intitulado *A ressurreição de Lázaro*. O trecho citado alude ao fragmento retirado do evangelho:

Jesus disse: tirai a pedra: Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque já está aí há quatro dias.
Disse-lhe Jesus: Não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus? (SÃO JOÃO, 11: 39-40).

Lúcio Cardoso, ao fazer uso desse episódio bíblico, não só demonstra sua intenção de vincular a sensação humana diante de uma emanção desagradável e repulsiva à presença da morte ou de sentimentos ligados a esse evento, como também busca ligá-lo à sublimação da Graça Divina. Nesse sentido, a alusão a um cadáver ou a uma matéria decomposta faz lembrar ao homem a sua própria condição de sujeito precívél e finito, horror que está presente na maior parte das sociedades. Os odores nauseantes ou pútridos geram nos indivíduos o medo da contaminação, assim como o pavor do contágio de doenças infecciosas. No processo de formação do romance, o escritor mineiro apresenta a doença e a morte da protagonista como sendo um mal insidioso que corrói e consome os últimos e frágeis alicerces da família Meneses. Se o câncer provoca a fermentação do organismo da personagem, sua morte, por outro lado, deixa à mostra os vermes que gangrenam esse rincão mineiro. Essa

constatação, também, é feita pelo Dr. Vilaça em visita ao solar da família certa vez:

Dirão que isto talvez não passasse de impressão exagerada, mas a verdade é que de há muito eu pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da Chácara. Aquele reduto, que desde a minha infância [...] eu aprendera a respeitar e a admirar como um monumento de tenacidade, agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue (*CCA*, p. 152).

Quanto à enfermidade, Nina não é levada ao hospital para cumprir seu diagnóstico condenatório, mas, mesmo assim, é isolada no quarto, e a fase terminal da doença é escondida dos olhos dos demais moradores da casa. Transferir a paciente para uma unidade de terapia, além de ser infrutífero, segundo o aconselhamento médico, é um fato inconcebível para a família Meneses, por considerar um despropósito e um serviço desnecessário em vista da natureza e da gravidade da doença.

A família encerra e isola a protagonista no seu quarto, para que a mesma purgue e sofra as conseqüências de seus deboches e “vilanias”. Nesse cômodo-prisão ou quarto-sepultura, ela emana os odores da fermentação de um mal que coloca em sobreaviso os moradores da casa, veiculando a sensação, entre todos, que a morte ronda a Chácara dos Meneses. Conforme assinala Leda Maria Costa (2003):

O quarto no qual a personagem passa seus últimos dias é um tipo de sepultura onde a colocam para escondê-la dos olhos alheios. Mas tal sepultura não foi fechada e nem coberta pela terra, por isso o cheiro de podridão, e espalha ainda mais a morte pela Chácara dos Meneses, afinal essa disseminação tem início quando se busca mantê-la subjugada aos critérios da imobilidade e do isolamento. Se, por um lado, Nina é constantemente culpada por ter contaminado sua estrutura, não é difícil imaginarmos que Nina também tenha sido assassinada pela solidão na qual ela mesma se lança, mas também é lançada por intermédio da incompreensão.²⁴³

No romance, o poder olfativo é o principal sentido humano que presente a aproximação da morte. Ana é a primeira a sentir o mau cheiro vindo do quarto de Nina. O odor fétido e nauseabundo exalado pelo corpo da doente, ao longo de sua enfermidade, é comparado pela concunhada da doente a uma combustão interna:

²⁴³ COSTA. Op.cit., 2003, p. 115.

[...] À medida que avançava, o cheiro tornava-se mais persistente, revelando o laboratório onde se processava sua morna composição. E aquele ainda era, devo esclarecer desde já, o mau cheiro contínuo, insinuante, que durante muitos e muitos dias nos perseguiu, impregnando roupas, copos, móveis e utensílios, tudo enfim, com seu açucarado alento de agonia. Naquele instante, dirigindo-me ao quarto da doente, ainda podia suportá-lo, considerando-o um simples mau cheiro, se bem que ele me revolvesse as entranhas — mas não tardaria muito em chegar a hora em que só poderia caminhar pela casa com um lenço colado ao nariz. 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** (*CCA*, p. 412). (Grifos nossos).

O mau cheiro é devido às exalações pútridas expelidas pelo corpo da protagonista. Trata-se de [...] *uma emanção de sangue ruim, de mistura a não sei que matéria decomposta e esverdeada* (*CCA*, p. 413). Ela própria reconhece o seu estado terminal e agônico ao dirigir-se à governanta: [...] *Acho que estou apodrecendo, Betty* (*CCA*, p. 413). Além de Ana, as personagens Valdo e André também destacam, nos seus depoimentos, o odor nauseante que impregnara todos os cômodos da propriedade. Essa sensação de desconforto e de náusea extingue, no marido da protagonista, as esperanças de uma remota cura apontada pelo médico:

[...] Enquanto ele falava, e aquela palavra “esperança” soava em sua boca como o dobre solene e fundo de um carrilhão, eu sentia chegar até mim, sub-reptício, colocando-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, de toda a impossibilidade humana. Houve um momento em que o senti tão forte que, estonteado, voltei a cabeça em direção ao corredor (*CCA*, p. 419).

Quando percebe que o mau cheiro existente na casa provém do quarto de Nina, Valdo constata que o desenlace fatal de sua esposa se aproxima. Esse fato demonstra à personagem a fraqueza e o aniquilamento do ser humano, assim como extingue as esperanças de salvação da esposa:

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. Naquele momento, confesso, solapado totalmente o pequeno fiapo de esperança em que me apoiara, tive medo — não um simples medo do que pudesse acontecer, nem do que viesse a presenciar, mas um dedo imperioso e agudo, que subia de escuras regiões onde havia se instalado o primeiro terror do homem (*CCA*, p. 419).

Além da sensação de desconforto e de náusea provocadas pelos odores emanados do corpo da protagonista, em decorrência do câncer, outras situações do enredo revelam que os cheiros e os odores, também, são imagens recorrentes na narrativa. Os odores de mofo, o perfume das flores do jardim e das violetas, o sândalo do leque antigo, a fumaça das panelas, o ar de sepultura exalado do porão e do Pavilhão pontuam e impregnam o “clima” da Chácara dos Meneses com valor metafórico e com conotações morais, sexuais e psicológicas.

Na *Crônica*, segundo o pensamento de Mario Carelli, em **Corcel de fogo** (1988), o olfato desencadeia uma significação unívoca: [...] *O cheiro tem o poder de desencadear a “memória involuntária”*. [...] *O cheiro de podridão que emana do corpo de Nina, invadindo e impregnando toda a casa, serve como signo inequívoco da decomposição da heroína e manifesta simbolicamente a decadência da casa.*²⁴⁴

A sensação de morte no interior da casa provoca mudanças no comportamento dos moradores. Demétrio é a personagem que tem o ritmo de vida mais transtornado devido às mudanças do cotidiano da residência. Nesse sentido, Ana faz a seguinte revelação acerca da disposição manifestada por seu marido:

[...] Ele abandonara o quarto, e um tanto do seu modo reservado: transitava, olhava os outros, parecia até mesmo esperar deles um esclarecimento. [...] A verdade é que tinha qualquer coisa de uma relíquia que abandonasse o estojo. Vendo-o disposto a afrontar a luz da tarde, cheguei a pensar que tivesse medo — sentiria a morte rondando no âmbito em que vivia? Caso contrário, que motivo o faria abandonar seus terrenos comuns, e aventurar-se assim por zonas onde nunca pisara antes? (*CCA*, p. 411).

Conforme o diagnóstico médico e os indícios apontados no texto, a moléstia que acomete Nina é um câncer de mama, em avançado estado de enraizamento, cujas ramificações e metástases cancerígenas se estendem para diversas partes do seu organismo. De acordo com o depoimento do Dr. Vilaça, nada mais poderia ser feito ou dito em relação ao diagnóstico.

[...] O que quer que fosse, que poderia eu dizer ainda? Já não soubera de tudo no Rio, já não ouvira os médicos de lá, já não conhecia cabalmente o diagnóstico? Resisti pois ao seu olhar, abaixei a cabeça e continuei a apalpar a espádua — junto

²⁴⁴ CARELLI, Mario. **Corcel de fogo**: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 197.

ao seio direito, um pouco abaixo, dirigindo-me para o centro, até aquele lugar exato em que se concentrava o núcleo nervoso de sua sensibilidade. Mas ao tocar aí, ela deixou escapar um grito — não um grito comum de dor — mas algo mais fundo e mais forte, não como se meus dedos tivessem aflorado uma sede de vida, mas o local decisivo onde a morte houvesse colocado seus lábios e aí impresso seu vulnerável selo de dor (*CCA*, p. 389).

Para o médico da família, o câncer é um mal insidioso, pois, conforme ele descreve, [...] *podia desaparecer momentaneamente, mas para reaparecer mais longe, ativo e triunfante* (*CCA*, p. 391). A agonia de Nina, cujo esforço operatório se mostraria inútil e sofrível, é intensificada pelos vários tumores existentes e que tomavam a seguinte conformação: [...] *da borda do seio, que era de onde partia o filamento principal, e que já se mostrava quase que inteiramente de uma cor roxo-escura, 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* (*CCA*, p. 393). Além desse processo vivenciado pela personagem, é importante destacar que pacientes com câncer, geralmente, sentem-se penalizados, sobretudo, pelo estigma que os acompanham em virtude da natureza insidiosa e do tabu associado a doença.

Sobre a manifestação da moléstia da protagonista, é importante frisar que, nas décadas passadas, câncer, entre muitas famílias, era considerado uma palavra impronunciável, um tabu, pois o seu significado estava associado à morte. Era um veredicto condenatório ao seu portador, cuja escapatória era quase impossível. Quanto a essas circunstâncias, faz-se uso das palavras pronunciadas por Teresinha Eduardes Klafke, no ensaio **O médico lidando com a morte** (1991), para verificar o estigma que esse termo está associado:

[...] A palavra “câncer” é carregada de maldição e morte. Talvez por isso se evite tanto pronunciá-la, como se o não falar a palavra possibilitasse o não existir da doença. Daí os sinônimos: “doença ruim”, “aquela doença”, “tumor” etc. Como a cura de muitos tipos de câncer ainda não é possível e como o quadro em que acabam esses pacientes geralmente é algo doloroso de ver e acompanhar, o mistério aumenta. [...] o câncer é tão ameaçador, porque representa não apenas uma ameaça de morte mas uma tríplice ameaça: a dor física, a mutilação e de morte. Devemos levar em consideração ainda problemas afetivos decorrentes dessas questões.²⁴⁵

²⁴⁵ KLAFKE, Teresinha Eduardes Klafke. O médico lidando com a morte: aspectos da relação médico-paciente terminal em cancerologia. In ROOSEVELT, M. S. Cassorla. (coord.). **Da Morte**: estudos brasileiros. Campinas: Papirus, 1991, p. 28.

De acordo com a narrativa do Dr. Vilaça, esse fenômeno é observado quando Valdo reluta em aceitar a verdade sobre a doença da esposa. Tal atitude é concernente ao pavor que o câncer provoca no imaginário dos indivíduos:

Uma onda violácea espalhou-se sobre o seu rosto, dir-se-ia uma paisagem subitamente encoberta por uma nuvem de tempestade. Notando que eu o observava, fez um esforço sobre si mesmo e, com essa obscura repugnância da moléstia, que provavelmente tinha a mesma origem no motivo que levava Nina a silenciar sobre o seu estado, e a fingir que não conhecia o mal, quando o mal, indiferente, ia se alastrando pela sua carne, e abrindo pequenas ilhas róseas, e canais escuros, e veias que se levantavam intumescidas, e roxas áreas de longos e caprichosos desenhos, toda uma geografia enfim da destruição lenta e sem remédio [...] (*CCA*, p. 390).

Ainda em relação a esse assunto, havia a crença antiga que o câncer é uma manifestação física dos pecados e das injúrias que os indivíduos cometeram no passado, sendo que essa posição perpassa a concepção literária cardosiana. Na visão do psiquiatra francês Guy Besançon, expressa no ensaio **Notas clínicas e patológicas** (1997), o romancista desenvolve essa idéia, ou seja, a da associação entre a doença e o delito, de forma incisiva:

Cardoso defende esta tese de maneira algo contundente. Para as necessidades de sua demonstração, as manifestações do câncer de Nina são aterradoras. Tudo é decomposição, que prossegue mesmo depois de sua morte. A descrição parece excessiva, sobretudo no plano clínico. Talvez com esse exagero destinado a impressionar o leitor, Cardoso ultrapasse os limites de sua finalidade. Sem dúvida, segundo suas reminiscências religiosas, o escritor quis simbolizar os estragos causados pelo pecado e sua sanção sobre a carne, através das transformações de um corpo cuja sedução fora antes mostrada. Cabe indagar ainda por que o tema reaparece tanto na obra, já que Nina, tal como Lázaro, não passará pelo apodrecimento para chegar à ressurreição.²⁴⁶ [sic]

Em contrapartida ao estigma advindo do câncer e do sofrimento da protagonista, Ana, incapaz de deflagrar sua vingança sobre a concunhada, regozija-se diante da finitude e do sofrimento da rival. Para ela, a doença de Nina é um reflexo de seus pecados, de seus deboches e de sua desfaçatez; portanto, um castigo divino:

[...] era um castigo abrupto e sem sentido que sobrevinha, uma agressão, o sinal da vontade e da cólera de Deus provocado em sua justiça. Ah, e então, por muito que

²⁴⁶ BESANÇON, Guy. *Notas clínicas e psicopatológicas*. In CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, 1997, p. 693.

estranhasse o efeito daquela morte, não podia deixar de compreender que realmente há uma Providência divina que vela por todos nós, e ninguém poderia me dizer o contrário, nem mesmo Padre Justino. Ali estava a prova, naquele montão de roupa ensangüentada, e eu não tinha a mínima dúvida de que constituísse um testemunho solene de que meus apelos haviam sido atendidos (*CCA*, p. 414).

Esse sentimento de animosidade e rancor é justificável, pois desde as primeiras relações das personagens, na primeira temporada da protagonista na Chácara dos Meneses, Ana não suportara que Nina tivesse sido agraciada com todos os predicados que lhe haviam sido negados em contrapartida. Por essa razão, acredita que o sofrimento da rival é um flagelo enviado por Deus:

[...] Deus existia, repetia comigo mesma, pelo menos o Deus inflexível e capaz de desferir o raio, mesmo sobre o 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 todos os seres humanos. Agora poderia vagar tranqüila, pois tinha certeza de que Deus me ouvia e não se desinteressava da pobreza dos meus gestos. Meu espanto nada tinha a ver com a ferocidade do decreto. E isto me transmitia — afinal — uma paz seca, sem nuances e também sem alegria. Sobre aquele último passo de dança, o que eu gozava era o sossego da missão terminada (*CCA*, p. 415).

O êxtase de Ana, diante de sua vitória é tamanho que, conforme assinala o romance, toma dimensões alvissareiras:

Chegava a rodar, a ensaiar um passo de valsa; acordes invisíveis faziam soar acima da minha cabeça uma música de vitória, e eu girava como se estivesse embriagada, e comigo girava a paisagem naquela primeira e única dança em que deixava extravasar toda a alegria do meu ser (*CCA*, p. 415).

Assim como Ana, Demétrio também via a doença de Nina como o sinal do castigo de Deus enviado para ela purgar os males cometidos pela cunhada em vida: *Talvez! Isto é o que sucede sempre, devido a culposas negligências. Um segundo, um terceiro atacado do mesmo mal, devido ao criminoso pouco-caso de alguns* (*CCA*, p. 453).

Observa-se, ainda, no que se refere ao tratamento dispensado à enferma na fase terminal de sua doença, que era reduzido o número de pessoas com permissão de acompanhar e auxiliar nos cuidados e serviços prestados a ela. Além da governanta Betty e da concunhada Ana, o Dr. Vilaça e o jovem médico da capital se revezam na vigília em torno do leito da moribunda. Esse grupo conta, também, com os préstimos da vizinha Donana de Lara. Em vista da

gravidade da doença da personagem, é concedida a extrema-unção, realizada na ocasião pelo Pe. Justino: [...] *Na sombra o padre revestiu-se com a sobrepeliz e a estola roxas. [...] Assim, todo de roxo e erguendo alto o vaso de prata em que mergulhava os dedos, ele começou a rezar o Asperges me [...] o padre, tocando os olhos da moribunda, começava a rezar com voz pausada o Confiteor* (CCA, p. 421-422).

Para André, nessa ocasião, um manto de morte recobre o corpo de Nina e, por isso, faz a seguinte descrição acerca das impressões que a morte da protagonista lhe traz. De acordo com o que percebe, ele assim passa a descrever:

[...] vi nitidamente a sombra avançar sobre seu corpo, começar a escurecê-la a partir dos pés, ganhar-lhe os rins, sepultar-lhe o seio — e rodear-lhe a face que por um minuto ressaltou solitária, álgida e pura como uma flor esculpida no espaço — e finalmente envolvê-la toda, largando-a sobre a cama como um lastro inesperado da noite (CCA, p. 433).

Nas sociedades de outrora, após ser lavrado o óbito do indivíduo, o cadáver²⁴⁷ é colocado no caixão, para que no dia seguinte ao falecimento, seja transportado à igreja, local em que a alma do falecido é “encomendada” e recebe, como oferta, orações e cânticos em prol da salvação de sua alma. Logo em seguida é conduzido a pé ou de carro — carroça ou charrete na nomenclatura atual — para o definitivo sepultamento no cemitério local. Conforme o costume antigo, a agonia e o falecimento dos indivíduos devem ser acompanhados pelos olhares dos familiares, dos amigos e dos vizinhos. Essa é a forma mais rápida de o moribundo espiar seus pecados e infortúnios.

No que tange ao óbito da protagonista, Valdo narra que o corpo de sua esposa, depositado na sala, [...] *de minuto a minuto, branco e sozinho, ele se tornava mais alheio ao ambiente. Com incrível rapidez, deixava de ser um cadáver exposto para converter-se numa coisa anônima e indiferente* (CCA, p.

²⁴⁷ Segundo Jacques Ruffié (1988, p. 211), [...] *No fim de 5 a 6 horas, o cadáver enrijece sob o efeito do ácido láctico que se acumula nos tecidos, em consequência da continuação da glicólise em sua fase anaeróbica, dada a ausência de aporte de oxigênio pela parada da circulação, o que não permite que a degradação dos açúcares chegue ao estágio final de oxidação. No fim de 24 horas aparecem as lividezes cadavéricas: manchas vermelho-escuras ou violáceas, devidas à acumulação do sangue que se tornou incoagulável nas partes mais baixas do corpo estendido (nuca, ombro, nádegas) e que estão em contato com o substrato. Depois a rigidez cadavérica desaparece. É então que se deve colocar o morto no caixão ou cremar.*

451). André, por sua vez, comenta que o caixão, em que o cadáver de Nina fora colocado, depois de ser [...] *manejado por mãos estrangeiras, sem ternura e sem entendimento* (CCA, p. 20), restringe-se a [...] *uma urna muito simples, trabalho de Mestre Juca, forrada de pano ordinário e com alças de metal* (CCA, p. 34), não tendo nenhuma flor para enfeitar o corpo. Ainda de acordo com essa personagem, fora essa a primeira vez que esteve diante do rosto de um cadáver, sensação que lhe causou estranheza, pois não entende como a expressão facial humana pode adquirir tal aparência:

[...] modificar-se com maior rapidez: nela, de linhas tão suaves e perfeitas, tudo havia sido vincado com violência, desde os cílios alongados, um tanto excessivamente, até a testa branca, larga demais, e a curva acentuada das asas do nariz, positivando um aspecto inesperado de semita. E em torno deste rosto, a rigidez estabelecera uma aura intransponível. Bem se via que a morte não era uma brincadeira, que o ser estabelecido originalmente, e toscamente modelado em barro pelas mãos de Deus, ali irrompia de todos os disfarces, para se instalar onipotente em sua essência mais verídica (CCA, p. 35).

Nos cantos, ao redor do estrado fúnebre, são depositadas quatro velas ordinárias, [...] *comuns, recendendo a comércio barato, provavelmente vindas do fundo de alguma gaveta esquecida* (CCA, p. 21). A disposição desse cenário é confirmado pelo depoimento de Valdo, segundo o qual, os despojos que sobrara do corpo de Nina são colocados sobre a mesa de jantar, numa peça provisória, espécie de eça:²⁴⁸

[...] o corpo, totalmente envolto num lençol, repousava sobre a mesa das refeições, que fora colocada de encontro à parede. Uma única vela brilhava à cabeceira, e era uma dessas velas brancas, baratas, que em quase todas as casas rolam no fundo das gavetas. Algumas mulheres da vizinhança, acoradas junto ao corpo, desfiavam o terço em voz baixa (CCA, p. 438).

Conforme explicita essa personagem, aparentemente, a governanta Betty fora a única moradora da casa que realmente vertera lágrimas pela morte de Nina, ao observá-la, pois ele verifica que a mesma [...] *tinha os olhos vermelhos: havia chorado* (CCA, p. 437). Entretanto, o cônjuge da falecida,

²⁴⁸ **Eça** é um estrado que se ergue numa igreja para nele se colocar um cadáver, no intervalo de tempo em que se precedem os preparativos para as cerimônias fúnebres. Em outras palavras, é um túmulo vazio erguido em um templo enquanto se sufraga a alma do defunto. A eça não deve ser confundida com o cenotáfio (do grego *kenatáphion*, pelo latim *cenotaphiu*), pois esse é um monumento fúnebre construído à memória de alguém, mas que não lhe encerra o corpo.

também chora a perda da esposa: [...] *abati-me junto à forma oculta pelo lençol, chorando pela primeira vez, integralmente, as lágrimas escorrendo pelas faces, indiferente às pessoas que me cercavam* (*CCA*, p. 438).

Na concepção do marido, a esposa não está completamente morta (*CCA*, p. 439), quando seu corpo é retirado do leito envolta num lençol por determinação de Demétrio, que tem pressa em se livrar dos objetos da cunhada. A ordem é acatada imediatamente, assim como os preparativos para o velório de Nina. Essa atitude é uma tentativa da personagem retornar ao estado anterior de calma, mas isso não é mais possível, pois tudo havia mudado. Ao tentar apagar a passagem da cunhada pela família, a impaciência de Demétrio precipita o fim da estirpe dos Meneses. Com os cabelos desfeitos e olhos febris, a personagem age de forma intempestiva:

[...] arrastava roupas e caixas do pequeno quarto que servia de despejo, e atirava tudo no meio do corredor. E não somente roupas e caixas, mas sapatos também, que eu ia reconhecendo aos poucos, enfeites, rendas — um mundo de pequenas utilidades que despertavam em mim amarguradas lembranças. Rápido, como se o tempo urgisse na limpeza que levava a termo, desfazia-se das peças atirando-as ao chão, atabalhoadamente, e nelas dando com o pé quando por acaso o embaraçavam (*CCA*, p. 452).

Quanto às manifestações individuais e coletivas de pesar e resignação diante da morte, Antonio Coppe (1995) aponta que os velórios constituem eventos nos quais algumas contenções emocionais são abolidas. O pesquisador assinala, também, que esse acontecimento, o do velar o recém morto, traz significação para os que ficam:

[...] um ritual onde os sentimentos expressos são socialmente aceitos e onde não há censura a estes sentimentos, ou seja, no velório é permitido a expressividade emocional. Ele lembra ao ser vivo que ele também morre: ajuda na elaboração a aceitação da perda do outro e da própria morte. Mostra-nos que o outro não pertence mais ao meu presente e ao meu futuro, ele é o meu passado, e isto nos leva à solidão.²⁴⁹

Ainda sobre esse ritual, Leda Costa (2003) lembra que, quando dos estudos para a construção de sua dissertação de Mestrado, constatara que, nos rituais fúnebres antigos, a presença do cadáver não só evocava a resignação dos indivíduos, como também promovia a expressão de sentimentos piedosos e

²⁴⁹ COPPE. Op. cit., 1995, p. 39.

de comunhão, principalmente entre aquelas pessoas que participavam do círculo íntimo do morto. Segundo a pesquisadora, os que velavam ao morto tomavam a seguinte atitude: Por ele rezava-se e pedia-se a Deus e aos Santos por sua proteção no além-túmulo. Por trás desses atos benevolentes, havia muito medo. Medo do morto. Do seu instinto vingador, responsável, muitas vezes, pelas pragas que dizimavam os povos.²⁵⁰

Entretanto, essa piedade e devoção não são verificadas nas exéquias de Nina. Para Valdo, a morte e o velório da esposa permitem que os vizinhos e os populares se cheguem à Chácara e reconheçam o fim dos Meneses. O isolamento e a segurança, representados pela casa, são quebrados quando é permitida a devassa da propriedade por olhos estranhos, durante o velório da protagonista. Esse evento se constitui numa ocasião em que a ordem reinante, até então, é rompida pelos convivas que transformam esse espaço num caos. Ainda de acordo, com a narração dessa mesma personagem, os presentes acabam perdendo o interesse pelo velório:

[...] Lá, como já sucedera no jardim, envolveu-me uma atmosfera de festa muito pouco fúnebre. Dir-se-ia mesmo que a pobre morta, enrolada no seu lençol e estendida sobre a mesa, era um fato que muito poucos levavam em conta. A verdade é que se despersonalizara, já não era mais senão o motivo longínquo da reunião, e os visitantes, esquecidos, conversavam aos grupos, alguns até mesmo em voz mais alta do que seria conveniente. Julguei mesmo ouvir, partindo de um dos extremos da sala, uma risada que em vão se esforçava para ser contida (*CCA*, p. 451).

A ruína da Chácara dos Meneses é pressentida por todos os moradores de Vila Velha, que aproveitam a oportunidade trazida pela doença e pelo falecimento de Nina para visitar e adentrar os limites da propriedade. Para Demétrio, essa situação é um ultraje, pois a casa aberta aos olhos curiosos de estranhos é uma violência contra a tradição secular do nome de sua família. De acordo com Ana, seu marido: [...] *irritava-se, queria as janelas fechadas, afirmando que não havia motivo para escancarar assim a Chácara aos olhares curiosos* (*CCA*, p. 425). Ele não aceitara as circunstâncias da doença da cunhada como justificativa para que a casa estivesse com todas as janelas abertas de par em par.

²⁵⁰ COSTA. Op. cit., 2003, p. 24.

O féretro e sepultamento da protagonista não são abordados pelos depoentes, com exceção das conjecturas de Valdo a partir de suas lembranças dos mexericos produzidos pelos grupos de pessoas em volta do caixão de sua esposa. Essa personagem alude da seguinte forma o carro fúnebre que conduziu o esquife mortuário:

[...] Era um coche mais do que vulgar, pintado de preto e cujo único enfeite eram alguns bambolins de ouro desbotado. Rangia pesadamente sobre a areia do caminho e, quando passou junto a mim, observei que era conduzido por Mestre Quincas, artesão carpinteiro de Vila Velha, que construía os caixões, dirigia o coche e, às vezes, na ausência do coveiro oficial, também enterrava os mortos (*CCA*, p. 493).

Os convivas, sendo conhecedores que o enterro somente seria realizado à tarde, em voz baixa, comentam a ausência no velório de algumas figuras de destaque na cidade de Vila Velha, como o Pe. Justino, além de lançarem suposições: [...] *se a morta iria ou não para o jazigo da família. Imaginei a procissão formada, carregando o corpo ao longo da estrada poeirenta, ainda batida do sol, a caminho do cemitério de nossa cidade, tão distante, com seus muros de cal e suas sepulturas esbarrondadas* (*CCA*, p. 470).

Em outro fragmento, Ana idealiza a cena na qual colocaria flores no que fora a sepultura da sua rival. Essa cova se caracterizaria, segundo suas conjecturas, pela rusticidade e aridez, uma vez que nenhuma pessoa incumbiu-se de cuidar e realizar a manutenção das indicações que marcam a localização do túmulo de Nina.

[...] irei tocar com o pé um monte de terra encimado por algumas flores secas. Em torno não haverá cerca, nem muro, nem nada — um jequitibá apenas, não muito longe, cobrirá com suas folhas negras um terço daquela área do cemitério mineiro, onde os bois e os cavalos pastam livremente. Direi comigo: “É aqui que ela descansa. Ou, quem sabe, remói a memória dos seus crimes.” (*CCA*, p. 416).

A sepultura de Nina não possui qualquer inscrição demarcatória ou uma lápide que registre alguns dados pessoais sobre a morta. De acordo com Ariès (2003), as lápides são substitutos do corpo. Entretanto, no romance, as lembranças de Ana sobre a rival assumem o contorno e o lugar da pedra sepulcral, que deveria ter sido colocada aos pés da cova para marcar a sepultura da personagem.

Durante o velório de Nina, os segredos, as falhas e as fraquezas dos Meneses emergem a vista de todos. Nesse episódio revelam-se as verdadeiras faces de todas as personagens que compunham esse mundo de representações, escondidas, até então, por máscaras de retidão e falsidade. Segundo o depoimento de Valdo, os acontecimentos que se desenrolam foram, por muito tempo, motivos de falatórios e mexericos na cidade de Vila Velha. Esses fatos, para ele: [...] *concorreram singularmente para que se desmantelasse naquela comarca o prestígio da família Meneses, já tão abalado por sucessivos escândalos* (CCA, p. 469).

No velório da protagonista, ocorrem situações bizarras e carnavalescas, nas quais o escritor mineiro expõe a falta de elegância e compostura, por parte daqueles indivíduos que, por sua origem, deveriam oferecer as melhores performances aos olhos dos concidadãos, como é notado na insensibilidade de Angélica, filha do Barão. Esse, por sua vez, empapuca-se com empadas e outras gulodices, cujos farelos e sobras despencam a todo o momento pela própria roupa.

Além disso, a incapacidade desse indivíduo de encostar seus pés no assoalho da casa revela a pequenez tanto da sua estatura como do seu caráter. Essas situações exploradas pelo autor são claramente críticas à individualização e à massificação dos sentimentos humanos, diante do sofrimento alheio. A inumação da protagonista é motivo de escárnio e deboche frente à miséria e degradação da família Meneses, que se encontra num processo irreversível de decadência e de empobrecimento.

O primeiro absurdo se dá por intermédio da conversa entre Angélica,²⁵¹ a filha do Barão de Santo Tirso, e Valdo Meneses. Nesse episódio, a personagem solicita ao viúvo os vestidos de Nina que Demétrio jogara fora como peças infectadas para doar ao orfanato de meninas pobres. Ao ouvir essas palavras, Valdo sentira-se estupefato, não acreditando que fosse real tal evento, mas sim

²⁵¹ De acordo com o depoimento de Valdo, Angélica era uma mulher de meia-idade, alta, com cabelos ainda pretos, mas trajava-se, na ocasião com um traje pomposo, como se estivesse preparada para uma recepção festiva e não para um velório. Segundo o mesmo, as peças do *toilette*, da sua interlocutora, eram ricas, mas fora de moda, num tom pretensioso de luxo comum às roupas provincianas.

um delírio como resultado dos acontecimentos que envolveram a doença da esposa.

Outro acontecimento que atrai a atenção dos convivas e de Valdo, ocorre com a chegada do Barão de Santo Tirso e sua comitiva. Essa visita, há muito tempo acalentada e aguardada por Demétrio, é a oportunidade utilizada por ele para prestar rapapés e mesuras ao visitante, além de buscar uma intimidade entre ambos que não existia. A figura do Barão é descrita através de traços caricaturais e burlescos: pequeno, gordo, carregando um embornal contendo empadas e outros petiscos, que lhe atrapalhava os movimentos. Ao se sentar na poltrona de veludo, disposta especialmente para o seu conforto, os pés do Barão, calçados com botina de couro alto, ficam suspensos no ar, balançando. Essa criatura bufônica, ajuda a carnavalizar, ainda mais, o velório da protagonista, ao degustar as guloseimas trazidas no embornal, na presença de todos.

De acordo com Valdo, o comportamento do convidado [...] *lhe emprestava um aspecto tão repugnante, de presunto untado, como se por todos os poros filtrasse a essência dos alimentos que ingeria laboriosa e constantemente* (CCA, p. 472). Entretanto, o auge do grotesco e do escândalo é alcançado no momento em que seu irmão Timóteo adentra a câmara funerária, carregado por três negros da casa em uma rede, e travestido com as roupas e as jóias herdadas de sua mãe. A personagem, até então reclusa e isolada no seu quarto, acredita ser esse o momento propício e altaneiro para afrontar a moral dos Meneses e desarticular definitivamente o “espírito” da família, expondo aos olhos de todos a farsa, a mentira e a mediocridade representada por esse grupo. A figura disforme, pela gordura e pelo álcool, acentua o excesso da maquiagem, o que lhe empresta uma aparência ignóbil e cômica, ao mesmo tempo. O peso do corpo dificulta os seus movimentos, os cabelos estão dispostos em duas tranças duras e amarfanhadas. Porém, diante dessa situação bizarra, Valdo tem a seguinte constatação:

[...] naquela figura espetacular, que parecia aglomerar em si todo o esforço da inatividade, do ócio e do abandono, havia qualquer coisa marinha, secreta, como se escorresse sobre ele o embate invisível das águas, rolando a esmo a massa amorfa que o compunha, e onde repousava, mortal e silenciosa, a palidez de distantes solidões lunares (CCA, p. 474).

O impacto dessa entrada é tamanho que capta a atenção de todos, fazendo com que um silêncio sepulcral recaia sobre toda a sala. Um único grunhido, de dor e de ódio, que quebra a atmosfera, é dado por Demétrio, como se [...] *acabasse de ser mortalmente ferido* (CCA, p. 474). Com essa aparição, a personagem tem seus sonhos de grandeza destruídos, além de ter consciência que a tradição e o respeito gerado pelo nome dos Meneses estão definitivamente enxovalhados e mortos. Além disso, a figura translúcida de Timóteo revela [...] *a falência fálica dos Meneses*.²⁵² Entretanto, para Valdo, o insulto e a vergonha sentidos, inicialmente, pela presença do irmão caçula, no velório de sua esposa, transformam-se num estranho sentimento de júbilo e de euforia:

[...] Quando a mim, confesso: o sentimento inicial, que foi o de uma extrema surpresa, e onde se misturavam resquícios de repulsa, cedeu lugar a um movimento soterrado de orgulho, indefinido ainda, mas que mergulhava suas raízes no mais fundo meu ser: ah, porque eu também sentia que era Demétrio o fundamentalmente atingido com aquele gesto, e era ele quem pagaria mais caro, com o preço total da sua demissão e da sua vergonha (CCA, p. 475).

A entrada da personagem rompe, de modo radical, as falsidades que nortearam, até então, o vazio existencial da família Meneses. Ele é um *dinamo* escuro *em movimento* voltado para a morte, ou melhor, para a ausência de vida, cujo ato extremo é uma maneira de [...] *penetrar neste mundo talhado em pontas agressivas* (CCA, p. 479). Para Valdo, a força de Timóteo reside no fato de que seu irmão, [...] *mais portentoso do que a morte, porque ainda vivo e já morto, mais alto e mais solene* (CCA, p. 475), transmite aos vivos uma mensagem que vem de outro mundo, anunciando a punição dos desviantes e a condenação das transgressões. Para ambas as personagens, mais nada lhe importam, uma vez que a morte de Nina descerrara as cortinas sobre uma comédia a muito finalizada, é a crença que os Meneses não existem mais. Esses eventos encerram os fatos e as lembranças relacionadas à morte e ao velório de Nina.

Depois desses incidentes, Valdo, desiludido com as relações familiares e com os rumos tomados pela sua própria vida, que não se configurara em

²⁵² BRANDÃO. Op. cit., 2006, p. 174.

nenhum ato de grandiosidade ou de sublimação em prol da salvaguarda do prestígio da família, também abandona a Chácara. Ele nunca mais retorna ao lar de seus ancestrais, sendo que o itinerário escolhido para a sua fuga é o Estado de São Paulo ou do Rio Grande. Nesses locais [...] *pretendia recomeçar uma nova vida* (CCA, p. 469). Já a personagem Ana permanecera na propriedade até o fim dos dias e, na sua última confissão, relata ao Padre Justino (no *Pós-escrito*) que André é seu verdadeiro filho, fruto do relacionamento adúltero com o jardineiro Alberto. Ela afirma que o filho de Nina havia permanecido no hospital abandonado pela própria mãe.²⁵³

Conforme o exposto, constata-se que Lúcio Cardoso tematiza e explora o sentido e o processo de morte através de diferentes imagens e circunstâncias. Nesse sentido, percebe-se que no romance *Crônica da casa assassinada* o escritor associara a morte de Nina com a deterioração da casa e da ordem social que os Meneses insistem em representar. A pesquisadora Ruth Silviano Brandão (2006), faz a seguinte assertiva a respeito da similitude entre o corpo de Nina e o solar dos Meneses:

No romance, a associação entre o corpo de Nina e o corpo da casa, a morte a destruição, a putrefação e a corrosão são constantes no discurso de todas as personagens. Com eles, os habitantes de Vila Velha têm uma curiosidade devoradora em relação à casa dos Meneses. Essa curiosidade é congruente com a que ocorre em relação a Nina, de quem nada se sabe e tudo se fantasia. À falta de uma certeza, contrapõe-se o excesso de ficções a propósito do que ocorre *dentro* desse grande corpo, que é a casa dos Meneses, uma “entidade viva” para Ana e Demétrio ou um “corpo vivo” para Betty, a governanta inglesa.²⁵⁴

Para Lúcio Cardoso, não-somente as personagens são levadas à morte mas também o ambiente e a residência em que habitam, pois comungam do mesmo processo de transformação e de desmoronamento. Ele faz uma analogia entre a decomposição da protagonista e a ruína e o desmoronamento da Chácara. O processo antropomórfico da casa é pressentido por todos, conforme pode ser observado, no depoimento de Ana:

²⁵³ No aspecto cronológico, a última a morrer é Ana, a que leva junto de si a extinção real e definitiva do nome Meneses e o que a família representava. A morte da personagem coloca uma pá de cal sobre a história dessa estirpe mineira.

²⁵⁴ BRANDÃO. Op. cit., 2006, p. 161.

[...] No crepúsculo que já inteiro se difundia na atmosfera, a Chácara sobressaía com extraordinária nitidez: olhei-a de longe, com todas as janelas abertas e as 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. No entanto, na metamorfose que a alterava, e isto desde o cimo até sua mais secreta estrutura, havia um silêncio, uma espera que lhe emprestava um dignificante tom humano. Vendo-a, era impossível não reconhecer a importância do momento: como que em sua estática atenção, ela aguardava que a rajada passasse. Por cima, nos altos espaços que o céu azulava, percebia-se o estrondar da correnteza invisível, o vento, e era decerto a essa refrega que ela prestava atenção, com seus ouvidos de pedra, seus nervos de pedra, sua alma de pedra, silente e evocadora, como um instrumento de música morto na vastidão do campo (CCA, p. 414).

As imagens registradas nesse trecho demonstram que a ruína da propriedade da família é concomitante à morte da protagonista, descrita anteriormente, pois ambas são vítimas da hipocrisia e da incapacidade dos Meneses de gerirem seus problemas e fraquezas, tanto morais quanto afetivos, assim como os financeiros e psicológicos. Conforme as anotações pessoais do romancista, a vida humana é constituída de situações insólitas e de atitudes efêmeras. Ele crê que tudo é passageiro e finito, a morte é a única certeza. Com o seu romance ele procura expressar que as criaturas mais belas e radiantes não estão inunes às vicissitudes do tempo e de suas próprias ações. Assinala, também, que a ascensão da raça humana deve ser alcançada através dos extremos, do sofrimento e dos sentimentos limites. De acordo com Costa (2003), para isso, Lucio Cardoso opta em desenvolver uma ficção permeada [...] *por uma vida mais turbulenta e menos ortodoxa que incluía o pecado e a fúria.*²⁵⁵

Portanto, a morte e os mortos e o sentido do morrer presentes nos meandros da Chácara são fenômenos importantes para o desenvolvimento do romance *Crônica da casa assassinada*, uma vez que Lúcio Cardoso os elege como temas para destacar a corrupção da alma humana diante da insegurança e da dúvida de sentimentos e de valores. Na cosmologia ficcional construída pelo romancista e imposta às suas personagens, acredita-se que os seres “ingênuos”, tímidos e de natureza essencialmente tosca e primal, como o jardineiro Alberto, são conduzidos à morte pela insensibilidade e pelo egoísmo dos indivíduos. Os pecadores são castigados pelos crimes, que talvez não

²⁵⁵ COSTA. Op. cit., 2003, p. 111.

tenham cometido, mas são, muitas vezes, desconhecedores dos fatos reais, como pode ser caracterizado na desolação e raiva de André. Outros têm a honra desmedida e seus valores arcaicos destronados e lançados ao escárnio do populacho, conforme faz Timóteo ao adentrar a sala da casa. O silêncio, a retidão e a austeridade são elmos que escondem a inveja, o ódio e a avareza guardados nos corações, como pode ser observado no comportamento e nas atitudes de Demétrio. Os seres indecisos e fracos moralmente se deixam levar pela aparência e pelos discursos inflexíveis que revelam nada mais do que uma ética rançosa e demagógica, como é o caso de Valdo. A cobiça, o rancor e a amargura são os verdadeiros sentimentos que espessas camadas de resignação tentam esconder, características de Ana. E, finalmente, a luxúria e a vulgaridade de Nina são artifícios dos dúbios e mesquinhos que acreditam unicamente nas suas próprias verdades e no seu individualismo pragmático.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.
[Fernando Pessoa]

O poeta português tem razão. Não há conclusões definitivas e totalizantes, mas sim fechamentos necessários acerca de temas complexos e polêmicos. Nesse sentido, propõe-se, ao término deste estudo sobre a morte, os mortos e o morrer no romance *Crônica da casa assassinada* (1959), retomar algumas idéias elencadas nos capítulos que compõem o *corpus* da presente investigação, e que são consideradas pertinentes neste encerramento. Desse modo, ao fim das visitas ao solar dos Meneses, atam-se as intenções e o produto, revelando-se, assim, que neste estão aquelas.

No que tange à trajetória do ficcionista em foco, aspectos *sui generis* envolvem a estilística cardosiana. Lúcio Cardoso (1912-1968) estreara nas letras nacionais nos fogos trazidos pelo *Romance de 30*, cuja polarização originara dois grupos: os engajados na denúncia das misérias nacionais e os preocupados em perscrutar o espírito humano desse mesmo homem miserável e comum, mas sem expor as cores de sua desgraça. Nas primeiras luzes desse movimento, Cardoso publica dois romances com lavra temática social-regional (*Maleita* – 1934; *Salgueiro* – 1935), para logo em seguida se engajar, em definitivo, numa poética narrativa de cunho psicológico, introspectivo e ontológico, cujo marco inicial é o romance *A luz no subsolo* (1936).

A partir dessa obra, o romancista objetiva sondar e perscrutar, cada vez mais, a alma em busca de suas incoerências, medos, frustrações e culpas, para que, dessa forma, consiga entender os planos e desígnios divinos destinados ao homem. Para o escritor, a literatura não é espelho da sociedade, isto é, não

reflete as agruras do povo e nem as improbidades administrativas dos agentes governamentais, mas constitui-se num modo de as obras de arte explorarem e revelarem as contradições, as dicotomias e os paradoxos do espírito, colocando, nessa realização, o ser humano em situações limites.

As obras ficcionais do romancista mineiro são publicadas, na sua maioria, entre os decênios de 1930-1940. Esse período, efervescente e singular para a literatura nacional, congrega o momento em que a sociedade brasileira presencia a Revolução de Trinta, a eclosão e término da II Guerra Mundial, a bipolarização do mundo entre os blocos capitalista e comunista, além de outras subversões políticas, culturais e econômicas. A mentalidade, os valores, os costumes e as perspectivas individuais sofrem, nesses tempos, mudanças drásticas, quando comparadas às décadas anteriores.

Nessas águas revoltas, o interesse do autor recai nos recônditos da alma humana, assim como tenta revelar e emergir os sentimentos viscerais e os pensamentos enervantes do homem contemporâneo que a sociedade tradicional e conservadora procura, hipocritamente, esconder e escamotear sob um verniz de religiosidade, de silêncio, de negação e de cordialidade. O romance introspectivo, desenvolvido por Lúcio Cardoso, fixa o foco interrogativo na pessoa sob o viés de sua individualidade, de suas transgressões e de sua solidão, sem que esses fenômenos tenham qualquer atribuição social-documentária. Em resumo, o homem cardosiano vivencia o eterno conflito entre o Bem e o Mal, entre o Pecado e a Graça, entre a Carne e o Espírito.

Por esses motivos, parte da crítica especializada recebera as obras do artista de forma reticente e cautelosa, sendo que uma parcela significativa considerara a produção cardosiana desvinculada da realidade nacional e incapaz de revelar a face e traduzir a “real” natureza do povo brasileiro. Esses fatores tornaram prejudicada a receptividade dos títulos produzidos pelo escritor, pois, em razão de valores éticos, morais e religiosos imperantes, pôs-se em detrimento os aspectos formais e os propósitos artísticos do produto final. Ao longo das décadas de 1930-1940, essa postura, em relação às manifestações literárias do autor, manter-se-á menos cáustica ou mais amena, conforme a diégese explorada no enredo da obra.

No percurso do questionamento e da análise da essência do homem, o romancista mineiro constrói um conjunto ficcional expressivo, cujo píncaro, na forma e no estilo, é alcançado com a *Crônica da casa assassinada*. A trama desse romance é construída a partir da orquestração de trechos de diários, de confissões, de narrativas, de depoimentos, de passagens de cartas e capítulos do livro de memórias. No texto não existe uma “verdade” unívoca e permanente, ao contrário, a dúvida e o questionamento não só persistem e se mantêm, como também, são fortalecidos com a intenção do narrador em organizar esses fragmentos epistolares numa ordem, em que os acontecimentos necessitam ser interpretados e ordenados pelo leitor.

A obra causara furor e calorosos debates na imprensa nacional, na época de sua publicação, em vista da sua temática. Nesse período, algumas vezes, como a dos críticos Olívio Montenegro e Sésimo de Miranda, tentam rechaçar o texto como um produto imoral e defeituoso, incapaz de ocupar qualquer registro nos anais da literatura brasileira. Entretanto, um contingente maior rebate as acusações desses críticos, considerando a *Crônica* como a produção mais bem acabada de Lúcio Cardoso e um dos livros de maior fôlego e apurmo das letras nacionais. Esse grupo incluía nomes como Walmir Ayala, Octavio de Faria, Aníbal Machado, Manuel Bandeira, Adonias Filhos, entre outros.

As opiniões contrárias ao romance são geradas pela pretensa relação incestuosa entre Nina e André, porém, ao final da história, no *Pós-escrito do Pe. Justino*, considerado o último capítulo, é revelada a inexistência desse “pecado”, fato que não suplanta a intenção da transgressão e nem a quebra dos interditos. Além desses aspectos, o escritor manipula e expõe imagens, sensações e sentimentos que são antagônicos aos valores e às crenças da família tradicional brasileira, tais como o adultério, a traição e o travestismo.

É na região da Zona da Mata mineira, nos rincões do Estado de Minas Gerais, que o romancista insere e desenrola os dramas da família Meneses. O processo de empobrecimento vivenciado por esse grupo é um fator importante para o desgaste das relações familiares, mas não o único, uma vez que o esgarçamento dos sentimentos e da afetividade deve-se muito mais à incapacidade dos indivíduos de perceberem suas mazelas pessoais, frustrações

e rancores. As personagens fogem da realidade, escolhendo permanecer num círculo de intransponibilidade. Os Meneses são “cegos” porque não enxergam os problemas dos outros, nem os seus próprios, pois são inábeis em reconhecerem a verdade, a qual encontra-se resguardada sobre inúmeras camadas de hipocrisia, de inoperância e de ressentimento.

Ao lado desse processo, o desmoronamento moral dos moradores da Chácara colabora para que haja uma sexualidade extraviada dos padrões burgueses, ditos de respeito e aceitos pela Igreja. Nesse ambiente, percebe-se, ainda, uma acentuada sucessão de metástases nas relações afetivas e emocionais entre os membros da família, uma ação que estimula a emersão do adultério, do incesto e da necrofilia. Assim, as personagens convivem de forma ambígua e paradoxal com os estados de graça, de salvação, de pecado e de danação, e paralelamente a essas instâncias, a solidão dos indivíduos os leva ao isolamento, o que, por sua vez, ocasiona o deserto de suas almas.

Entre os Meneses, as palavras de ordem são: esconder, dissimular e emudecer. A família procura ocultar suas falhas, fraquezas, medos e taras. Eles disfarçam diante das adversidades, dos sentimentos lancinantes, das verdades e dos segredos. O caráter tangível desse grupo é a capacidade de calar e resguardar para si os pensamentos e os sentimentos. Em síntese, eles depositam e escondem nos lugares mais ermos, afastados, sombrios e silenciosos da alma, as amarguras e os prazeres que trazem em seus espíritos. Segundo a protagonista, isso ocorre [...] *porque os Meneses são parcos de gestos, e inauguram poucas situações no decorrer do tempo* (CCA, p. 36).

Esse é o modo particular adotado pelo grupo para entender e vivenciar as emoções, a afetividade, o amor, o ódio, a vida e a morte, em suma, é essa a maneira de os membros da família apreciarem os sabores e os dissabores que envolvem as relações humanas. Todavia, o recolhimento de sentimentos, de atitudes, de ódios e de paixões não significa indiferença, nem mansidão, mas uma falsa estagnação de sentimentos e de ânimo, cujas águas submersas borbulham em espessas e volumosas torrentes de contradição, de sofrimento, de frustração, de rancor e de volúpia. Os indivíduos criam invólucros, para si, de distinção, de comedimento e de sisudez como subterfúgios artificiais para

esconder e dissimular seus pensamentos e reais intenções. Aparentar e representar um tipo ideal é a meta almejada pelos Meneses.

Igualmente, constata-se que as transgressões sexuais e os interditos também são catalisadores do esfacelamento da família Meneses. Os indivíduos desse grupo geram as causas que desencadeiam seu próprio fim: morrem para as alegrias da vida, recolhem-se aos seus fracassos, não lutam pela liberdade que anseiam, castigam os faltosos e são, por isso, condenados. A morte e a falta de esperança são companheiras e conselheiras das personagens do romance, haja vista que os sonhos não existem e nem são promovidos na Chácara. Ademais, percebe-se que o reconhecimento da morte por parte de alguns dos moradores da propriedade não impede que a mesma sejam tratada como um fato desconfortante e um flagelo enviado por Deus para castigar os pecadores.

No romance *Crônica da casa assassinada*, a morte segue o caminho de devastação palmado pela decadência financeira e moral da família Meneses, recolhendo os indivíduos que teimam em continuar habitando o solar, há muito condenado pelo tempo e pelas ações de seus moradores. Para entender esses fenômenos, também faz-se necessário averiguar tanto a incidência das transgressões levadas a cabo pelas personagens, como, também, percorrer o itinerário da morte e do morrer nessa obra ficcional.

Assim, as estadas de Nina na Chácara da família do marido são simplesmente um vento morno e asfíxiante sobre um deserto sufocantemente árido e inóspito. A personagem não oferece nem vida e nem vigor para os Meneses, mesmo sendo jovem, bela e destemida, a sua presença descerra as sombras que há muito pairam no horizonte dos mesmos. As atitudes e os comportamentos da protagonista deixam visíveis para todos a debilidade, o anacronismo e a incompetência dos remanescentes masculinos dessa família, que não se mostram capazes de reverter o processo de empobrecimento em que se encontram. A trama encenada pelos Meneses é finalizada com o óbito de Nina. O falecimento desta confirma o esfacelamento e a morte dos moradores da casa, haja vista que, se uma pessoa estranha ao ambiente e ao clima da propriedade não tem força nem vitalidade para sobreviver e vencer esse mundo aterrador, tem-se uma circunstância que comprova que a família se encaminha

para a extinção. Essa exposição demonstra que a personagem não os condenou, pois os Meneses já estão fadados ao fim. Dessa forma, a agonia em torno da morte da protagonista apenas acelera o inevitável.

Portanto, no cenário construído por Lúcio Cardoso, a decadência financeira, a solidão dos indivíduos, a sensação de culpa e a noção de pecado são forças desencadeadoras para a desagregação dos membros da família Meneses. O equacionamento desses fatores, por sua vez, promove a extinção desse grupo e da ordem socioeconômica que representavam. É nessa organização que as percepções do homem diante da morte, a presença dos mortos e o sentido do morrer no romance *Crônica da casa assassinada* são buscados, em prol de entender qual a intenção do escritor ao imprimir tal tema ao longo das páginas da obra aqui analisada.

A morte se instalara na casa dos Meneses, penetrando no coração e nas esperanças de seus moradores. Essa visitante indesejada é visualizada claramente no início e no final da *Crônica* através da morte de suas mulheres: Nina e Ana, respectivamente, rivais no amor e inimigas ferozes, cada uma travando uma batalha pessoal por atenção, por carinho e por liberdade, ou seja, destinos que se entrelaçam e se afastam. As personagens se envolvem com o mesmo homem (o jardineiro Alberto), mas, para Nina, o resultado desse envolvimento é a expulsão da casa do marido e a permanência no Rio de Janeiro por quinze anos, desfrutando os sabores e dissabores da cidade grande. Enquanto que, para Ana, incapaz de aplacar ou amenizar a própria frustração e infelicidade, sobra participar indiretamente do suicídio do serviçal, por se mostrar desinteressada em demover o jovem de suas intenções mortais. Depois desse fato, a personagem passa o mesmo período de tempo que sua rival, na Chácara, remoendo seu arrependimento, sua solidão, sua amargura e, principalmente, o rancor e o ódio contra a concunhada.

Os indivíduos que transitam no romance se mostram nada mais nada menos do que seres humanos dotados de defeitos e de atributos, ao exporem suas faltas, seus desvios e seus predicados. Em outras palavras, as personagens apresentam qualidades tortas à moda Lúcio Cardoso. O escritor, ao adotar essa perspectiva, causara amargor e desconforto a uma crítica

tendenciosa e comprometida. Esses fatores podem, em certa medida, justificar o silêncio que recaiu sobre o nome do romancista, após a sua morte em 1968.

As causas desse fenômeno são determinadas por várias circunstâncias, tais como a falta de compreensão da crítica e dos consumidores da literatura produzida pelo autor numa época em que as ideologias e os posicionamentos políticos são fatores determinantes à carreira dos artistas. Há ainda, como agravantes dessa situação, o comportamento e as idéias controvertidas e polêmicas do escritor, que não aceitava e não se sujeitava ao regramento social, e, também, o caráter “diletante” construído pelo próprio romancista aos olhos de seus contemporâneos e correligionários de ofício. Dessa forma, a presença do artista na literatura brasileira é obliterada com o passar dos anos.

Esses dados comprovam a pertinência do presente estudo, ao dirigir o foco de análise sobre o romance *Crônica da casa assassinada*, obra considerada o ápice da produção cardosiana. É oportuno destacar que Lúcio Cardoso, ao equacionar a crítica social com a investigação existencial e psicológica em torno do tema morte ao longo da *Crônica*, possibilita ao pesquisador se debruçar sobre um assunto do qual a humanidade, desde a aurora dos tempos, procura uma resposta que a satisfaça plenamente, haja vista que a morte, como objeto e matéria, interfere no ritmo e no sentido dos diálogos e dos debates.

Na sociedade ocidental contemporânea, a morte e os mortos estão cercados por uma variável gama de tabus, de preconceitos, de medos, de preocupações, em suma, por restrições e interditos de diferentes ordens e naturezas. Esses fenômenos ocorrem porque o homem percebe a morte como um evento inesperado e injusto, mas o óbito não pode ser evitado e é inerente a todo ser vivo sobre a terra. Entretanto, continuamente, o ser humano luta incessantemente contra o fato que morrerá, em algum momento da aventura que é o viver. O resultado dessa equação, sempre desfavorável para o homem, é a garantia, na maioria das situações, de um sofrimento e de uma ilusão ainda maiores. Persistem nuances ao redor do assunto morte, e abordá-lo é diferente de falar da pessoa morta.

Para suportar e suavizar a dor gerada pela perda de um ente querido, o ser humano desenvolveu, ao longo do tempo, uma imensa e intrincada teia de

atitudes, de pensamentos e de ritos diante da morte e dos mortos. Ele objetiva com isso controlar e se apoderar, mesmo que de forma aparente e efêmera, de um fenômeno natural e irreversível que está fora dos seus domínios. A morte provoca sensações, sentimentos e atitudes antagônicas, como também extremas no homem contemporâneo, pois, ao mesmo tempo em que podem surgir laços de solidariedade, de amizade e de compaixão diante da perda, há o medo do contágio e da doença revelada pelo trespasse do moribundo.

Pensar e discutir o tema morte não é se fixar em uma matéria estática, inoperante ou inconcebível, mas sim um exercício de reflexão e conjectura sobre a vida, os acontecimentos cotidianos e os paradigmas humanos, tanto morais e religiosos como os filosóficos e os culturais. Dos eventos universais, relacionados à existência do homem, a única certeza é a morte, e dessa consciência a sociedade modela e condiciona os referenciais, os modelos e as atitudes individuais e coletivas. Entretanto, as “convicções” e “verdades” em torno dessa temática não furtam o homem de temê-la e desejar ausentar-se, ou querer estar o mais longe possível quando a morte se aproxima. A presença e a visão de um cadáver desagrada os indivíduos, pois os fazem lembrar que eles podem ser os próximos.

A morte não deve ser temida nem exaltada, mas compreendida e usada como mote para reflexões acerca da vida, da civilização e dos valores pessoais. É importante entender que todos são elos de uma mesma corrente interminável e invisível, cuja continuidade é alcançada na manutenção das relações. O aforismo roseano, localizado na epígrafe deste trabalho, está correto: as pessoas não morrem, ficam encantadas, habitando o mundo das lembranças, dos sonhos e das saudades. Os mortos são eternos enquanto seus nomes, seus (de)feitos, suas idiossincrasias, suas paixões e obras continuarem a ser recordados e servirem de inspiração para os indivíduos na época hodierna ou para as gerações futuras.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

• Do autor:

CARDOSO, Lúcio. **Salgueiro**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1935.

_____. **Histórias da Lagoa Grande**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939.

_____. **Poesias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1941.

_____. Inácio. **10 Romancistas falam de seus personagens**. Rio de Janeiro: Conde, p. 55-58, 1946.

_____. **Diário I**. Rio de Janeiro: Elos, 1960.

_____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. **O viajante (romance)**: obra póstuma. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973.

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

_____. **Poemas inéditos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, 1997.

_____. **Novelas: O desconhecido e Mãos vazias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Novelas: Inácio, O enfeitado e Baltazar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **A luz no subsolo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

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

_____. **Maleita**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

• **Sobre o autor:**

ALBERGARIA Consuelo. Diário de Lúcio: o itinerário de um escritor. **II Congresso da ABRALIC**. Belo Horizonte, v. 3, p. 207-212, 1990.

_____. Espaço e transgressão. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, p. 681-688, 1997.

ALMEIDA, Teresa de. A metrópole expressionista. **Cult**. São Paulo: Lemos, ano II, n. 14, p. 54-59, set. 1998.

AYALA, Walmir. Lúcio Cardoso. In: COUTINHO, Afrânio. (dir.). **A literatura no Brasil**: era modernista. 7. ed. São Paulo: Global, 2004, v. 5, p. 445-457.

BANDEIRA, Manuel. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, 1997, p. 768.

BARROS, José Américo de Miranda. **A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso**. Belo Horizonte, 1987. Dissertação [Mestrado em Literatura Brasileira] – Universidade Federal de Minas Gerais. 218 p.

BARROS, Marta Cavalcante de. **Espaços de memória**: uma leitura da Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BARROS, Fernando Monteiro de. **A poética de Lúcio Cardoso**: o catolicismo da transgressão. Disponível: <<http://www.filologia.org.br/soletras/8/02.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2006.

_____. **Baudelaire, Byron e Lúcio Cardoso a flânerie e o dandismo do vampiro**. Disponível: <<http://www.filologia.org.br/soletras/5e6/04.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2006.

_____. **Parceiros da noite**: gays e vampiros na literatura. Disponível: <<http://www.filologia.org.br/soletras/2/13.htm>>. Acesso em: 10 maio 2007.

BARROSO, Maria Alice. A casa assassinada de Lúcio. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte, ano III, n. 118, 30 nov. 1968.

BEDRAN, Ângela Maria. **Nacos do real** – a paixão da escrita em Lúcio Cardoso e Clarice Lispector. Belo Horizonte, 2000. Dissertação [Mestrado em Letras] – Universidade Federal de Minas Gerais. 125 p.

BESANÇON, Guy. Notas clínicas e psicopatológicas. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, p. 689-695, 1997.

BOSI, Alfredo. Um folhetim tumultuosamente filosófico. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, p. XXI-XXIII, 1997.

BOUÇAS, Luiz Edmundo. **Idéias e provocações no Diário Completo de Lúcio Cardoso**. Disponível em: <<http://acd.ufrj.br/~confrariadovento/numero6/ensio03.htm>>. Acesso em: 14 abr. 2007.

BRANDÃO, Ruth Silviano. O corpo dilacerado da memória em Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso. **II Congresso da ABRALIC**. Belo Horizonte, v. 2, p. 14-20, 1990.

_____. (Org.). **Lúcio Cardoso**: a travessia da escrita. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

_____. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRASIL, Assis. Crônica da casa assassinada – Um romance imoral? (II). **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 20 jun. 1959, s/p.

BRAYNER, Sonia. A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione, p. 717-722, 1997.

CARDOSO, Maria Helena. **Por onde andou meu coração**: memórias. Rio de Janeiro: Livraria Jose Olympio, 1967.

CARDOSO, Rafael. Uma harmonia difícil: Lúcio Cardoso e o cinema. **Cult**. São Paulo: Lemos, ano II, n. 14, p. 60-63, set. 1998.

CARELLI, Mario. **Corcel de fogo**: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

_____. O resgate de um escrito maldito. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, p. XXV-XXVI, 1997a.

_____. Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, p. 625-369, 1997b.

_____. A recepção crítica. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, p. 641-644, 1997c.

_____. A música do sangue. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, p. 723-729, 1997d.

COELHO, Nelly Novaes. Lúcio Cardoso e a inquietude existencial. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, p. 776-783, 1997.

CORCI, Danilo. **Maleita e a teoria das sombras**. Disponível: <http://www.carcasse.com/revista/ninhada_de_coppelius/lucio_cardoso/index.php>. Acesso em: 17 abr. 2007.

CORREA, Roberto Alvim. **O mito de Prometeu**: ensaios literários. Rio de Janeiro: Livraria Agir, p. 1951.

COSTA, Leda Maria da. **O invisível refletido**: a representação da morte e dos mortos nas Memórias Póstumas de Brás Cubas e Crônica da casa assassinada. Rio de Janeiro, 2003, Dissertação [Mestrado em Letras] – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 153 p.

DOCUMENTÁRIO Lúcio Cardoso. Direção e roteiro: Eliane Terra e Karla Holanda. Produção: Karla Holanda, André Seffrin, Fátima Leal, Eliane Terra. Fotografia e edição: Eliane Terra. Consultoria literária: André Seffrin. Rio de Janeiro: jun. 1993. 1 fita de vídeo (19 min), VHSm son., preto-branco.

FARIA, Octavio de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, p. 659-680, 1997.

FILHO, Adonias. Crônica da casa assassinada. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, p. 769-770, 1997.

FORTES, Rita das Graças Felix. **Tempo, espaço e decadência**: uma leitura de *O som e a fúria*, *Angústia*, *Fogo morto* e *Crônica da casa assassinada*. Porto Alegre, 2001. Tese [Doutorado em Letras] – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 344 p.

FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa. **Arquivo Lúcio Cardoso**. Disponível: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/amlb/lucio_cardoso/main_lucio_cardoso.html>. Acesso em: 5 out. 2005.

GIRON, Luís Antônio. **Primeiras pinceladas de Lúcio Cardoso**. Disponível: <<http://www.giron.blogspot.com/2005/07/primeiras-pinceladas-de-lcio-cardoso.html>>. Acesso em: 9 set. 2007.

GUIMARÃES, Adriana Saldanha. **Passeio literário pelo território das escrituras de mim**: as cartas de Clarice Lispector e Lúcio Cardoso. Rio de

Janeiro, 1998. Dissertação [Mestrado em Letras] – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 114 p.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Alguns procedimentos na produção do texto. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, p. 645-655, 1997.

HERBOLD, Hildegard. **O sagrado e o profano na literatura intimista dos anos 1930/40 no Brasil**: o exemplo de Lúcio Cardoso e Cornélio Pena. São Paulo, 1993. Dissertação [Mestrado em História Social] – Universidade de São Paulo. 116 p.

JÚNIOR, Antonio. **Prosa de temática GLS**: a persistência do desejo – uma síntese da literatura gay brasileira. Disponível em: <www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/gls/gls001.htm>. Acesso em: 28 abr. 2006.

LACERDA, Nilma Gonçalves. Caixas chinesas em minas: túmulo e cova (Crônica da casa assassinada: a outra cena). **II Congresso da ABRALIC**. Belo Horizonte, v. 3, p. 228-232, 1990.

LAMEGO, Valéria. **A febre maldita**. Disponível em: <www.p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2620,1.sh1>. Acesso em: 7 jul. 2006.

LINS, Álvaro. No subsolo da natureza humana. **Os mortos de sobrecasaca**: obras, autores e problemas da literatura brasileira. Ensaios e Estudos: 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 107-122, 1963.

LOPES, Denílson. **Nós os mortos** (sensibilidades melancólicas, imagens neo-barrocas). Brasília, 1997. Tese [Doutorado em Sociologia] – Universidade de Brasília. 283 p.

_____. **A volta da casa na literatura brasileira contemporânea**. Disponível: <http://www.geminaliteratura.com.br/literaturadl_agosto2006.html>. Acesso em: 8 maio 2007.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. Recordações da casa dos mortos. **Cult**: Revista Brasileira de Literatura. São Paulo: Lemos, ano II, n. 14, p. 48-53, set. 1998.

MARTINS, Maria Teresinha. **Luz e sombra em Lúcio Cardoso**. Goiânia: UCG/CEGRAF/Editora da UFG, 1997.

MARTINS, Vitor Hugo Fernandes. **O impressionismo literário em Crônica da casa assassinada**. São José do Rio Preto, 2003. Tese [Doutorado em Letras] – Universidade Estadual Paulista. 321 p.

MARTINS, Wilson. Um romance brasileiro. **O Estado de São Paulo: Suplemento Literário**. São Paulo, 1º ago. 1959.

MERTEN, Luiz Carlos. De um romance difícil, um filme com muitos defeitos. **Um sonho de cinema**. Porto Alegre: EDUNISC, Secretaria Municipal da Cultura, p. 108-109, 2004.

MOISÉS, Massaud. Lúcio Cardoso. **História da literatura brasileira: modernismo**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, v. 5, p. 308-318, 1993.

MONTENEGRO, Olívio. Um romance imoral. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, Caderno de Letras e Artes, 17 maio 1959.

MOREIRA, Douglas Carlos de Paula. **O sentimento trágico em Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso**. Fortaleza, 2003. Dissertação [Mestrado em Letras] – Universidade Federal do Ceará. 139 p.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. A tragédia espiritual de Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, p. 711-716, 1997.

NEVES, Júnia Nogueira. **Dramas da clausura**: a literatura dramática de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, 2006. Tese [Doutorado em Teoria Literária] – Universidade Federal do Rio de Janeiro. 176 p.

OLIVEIRA, José Carlos. Um romancista de Minas. **Jornal do Brasil: Suplemento Dominical**. Rio de Janeiro, 13 jun. 1959.

PELLEGRINO, Helio. Um indomável coração de poeta. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 6 out. 1968.

PEREZ, Renard. Lúcio Cardoso. **Escritores brasileiros contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 2, p. 227-235, 1971.

PÓLVORA, Hélio. **Febre, angústia e ultraje**. Disponível: <<http://www.secrel.com.br/JPOESIA/polvora8.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2006.

PONTES, Mário. **A presença do mal**. Disponível: <<http://www.secrel.com.br/JPOESIA/mario2.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2006.

PORTELLA, Eduardo. A linguagem prometida. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione, p. XIX-XX, 1997.

PRADA, Cecília. **Quem foi Lúcio Cardoso?** Disponível em: <www.sescsp.org.br/sesc/revistas_ses/pb/artigo>. Acesso em: 7 jul. 2006.

RAYMUNDO, Marie Louise Hurel. **Desejo e perversão:** ou os atalhos da loucura (a propósito do romance *A Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso). Rio de Janeiro, 1974, Dissertação [Mestrado em Literatura Brasileira] – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 186 p.

REDMOND, William Valentine. The intertext of fact and fiction in the prose of Lúcio Cardoso. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 39, n. 2, p. 113-122, 2004.

REIS, Nelson Ricardo dos. **A estética expressionista na obra de Lúcio Cardoso:** uma luz no subsolo da casa assassinada. Belo Horizonte, 2002. Dissertação [Mestrado em Letras] – Universidade Federal de Minas Gerais. 221 p.

RIBEIRO, Ésio Macedo. **O riso escuro, ou, O pavão de luto:** um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso. São Paulo, 2001, Dissertação [Mestrado em Letras] – Universidade de São Paulo. 284 p.

_____. **O riso escuro, ou, O pavão de luto:** um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso, Bibliografia anotada (1934-2005). São Paulo: Nankin, EDUSP, 2006.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Lúcio Cardoso:** paixão e morte na literatura brasileira. Maceió: EDUFAL, 2004.

SANTOS, Cássia dos. Romance (a)político e crítica literária nos anos 30 e 40. **Revista Letras**. Curitiba: Editora UFPR, n. 49, p. 107-124, 1998.

_____. Polêmica e controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de *Maleita* a *O enfeitado*. **Sínteses**. Campinas: UNICAMP, IEL, v. 3, p. 271-282, 1998b.

_____. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. São Paulo: Fapesp, Mercado de Letras, 2001.

_____. Equívoco e controvérsia na repercussão da *Crônica da casa assassinada*. **Congresso Abralic – Terras & Gentes**. n. 7, 2000, Salvador. Anais... Salvador: Abralic, 2002. CD Room – via e-mail.

_____. **Uma paisagem apocalíptica e sem remissão:** a criação de Vila Velha e da *Crônica da casa assassinada*. Campinas, 2005. Tese [Doutorado em Teoria e História Literária] – Universidade Estadual de Campinas. 282 p.

_____. Criando Vila Velha e destruindo Minas Gerais: Lúcio Cardoso e a série iniciada com a *Crônica da casa assassinada*. **Sínteses**. Campinas: UNICAMP, IEL, v. 11, p. 463-474, 2006.

SANTOS, Hamilton dos. **Lúcio Cardoso:** nem leviano nem grave. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTOS, Odirlei Costa dos. **Lúcio Cardoso – A flor e a ruína**: a infância de um posseso. Disponível: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa12/odirleicosta_aflo_ruina_coloquio.html>. Acesso em: 9 set. 2007.

SEFRRIN, André. Câncer e violetas. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, p. 790-793, 1997.

_____. Uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 7-12, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. Lucio Cardoso. **Orientações do pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Vecchi, p. 168-183, 1942.

SOLEDADE, Juliana. **Lúcio Cardoso**: um ser para a morte ou a leitura de um diário filosófico. Disponível: <<http://www.verbo21.com.br/arquivo/81tx3htm>>. Acessado em: 28 abr. 2006.

SUT, Helena. **Crônica da casa assassinada – Lúcio Cardoso**. Disponível: <<http://www.recantodasletras.com.br/resenhadelivros/41731>>. Acesso em: 28 abr. 2006.

VILELA, Andréa de Paula Xavier. **Olhar sobre uma casa escrita** (a poética de Lúcio Cardoso no romance “Crônica da casa assassinada”). Belo Horizonte, 2002. Dissertação [Mestrado em Letras] – Universidade Federal de Minas Gerais. 108 p.

TOMAZ, Jerzuí. **Trilhamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

• **Geral:**

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte:** um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALVES, Rubem Azevedo. **Variações sobre a vida e a morte:** o feitiço erótico-herético da teologia. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 1985.

_____. A morte como conselheira. In: CASSORLA, Roosevelt M. S. (Coord.). **Da morte:** estudos brasileiros. Campinas: Papyrus, 1991, p. 11-15.

ANGERAMI-CAMON, Valdemar Augusto. **Suicídio, fragmentos de psicoterapia existencial.** São Paulo: Pioneira, 1997.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, v. I.

_____. **O homem diante da morte.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, v. II.

_____. **História da morte no ocidente:** da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

AUGRAS, Monique. **O que é tabu.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

AUGUSTO, Maria Helena Oliva. O moderno e o contemporâneo: reflexões sobre os conceitos de indivíduo, tempo e morte. **Tempo social.** São Paulo, USP, v. 6, p. 91-105, 1994.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** São Paulo: Arx, 2004.

BAUDRIALLARD, Jean. **Da sedução.** 2. ed. Campinas: Papyrus, 1992.

BERTOLLI FILHO, Cláudio; José Carlos Sebe Bom. Morte e sociedade em Lima Barreto. In: MARTINS, José de Souza. (Org.). **A morte e os mortos na sociedade brasileira.** São Paulo: Hucitec, 1983, p. 142-169.

BIBLIA Sagrada. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, Casa Publicadora Batista, s/d.

BOEMER, Magali Roseira. **A morte e o morrer.** São Paulo: Cortez, 1986.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BUENO, Luís. Nação, nações: os modernistas e a Geração de 30. **Via Atlântica.** São Paulo, USP, n. 7, p. 83-97, out. 2004.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula):** histórias de deuses e heróis. 12. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. **A personagem de ficção.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000a.

_____. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 2000b.

CASSORLA, Roosevelt M. S. (Coord.). **Da Morte:** estudos brasileiros. Campinas: Papirus, 1991.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **Compêndio do Catecismo da Igreja Católica.** São Paulo: Loyola, 2005.

COPPE, Antônio A. F. Morte: uma questão em vida. **Cadernos de Psicologia.** Belo Horizonte, PUCMG, v. 3, n. 4, p. 37-39, dez. 1995.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil:** introdução. 7. ed. São Paulo: Global, 2004, v. 1.

_____. **A literatura no Brasil:** era modernista. 7. ed. São Paulo: Global, 2004, v. 5.

DACANAL, José Hildebrando. **O romance de 30.** 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

DA MATTA, Roberto. **A casa e a rua:** espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

_____. **O que faz o Brasil, Brasil?** 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DOSTOIÉVSKI, Feódor Mikhailóvitch. **Recordações da casa dos mortos.** 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1952.

DURAND, Gilbert. **O imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ECO, Humberto. **Sobre a literatura:** ensaios. São Paulo: Record, 2003.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FAUSTO, Boris. **A revolução de 30**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **História do Brasil**. 6. ed. São Paulo: Editora da USP, 1998.

FRIEDMAN, Normam. El punto de vista. In: SULLÁ, Enric. (Org.). **Teoria de la novela**: antologia de textos de siglo XX. Barcelona: Grijelbo Mordadorin, 1996.

GIL, Fernando Cerisara. O romance da urbanização. **Sínteses**: Revista dos cursos de pós-graduação. Campinas: UNICAMP-IEL, v. 3, p. 149-157, 1998.

GOLDERG, Jacob Pinheiro; D'AMBROSIO, Oscar. **A clave da morte**. São Paulo: Maltese, s/d.

GOMES, Renato Cordeiro. A saga das cidades na literatura dos anos 30. **Literatura e sociedade**. São Paulo: USP-FFLCH-DTLLC, n. 7, p. 166-177, 2003-2004.

HARRIS, Wendel V. La canonicidad. In: SULLÁ, Enric. (Org.). **El canon literario**. Madrid: Arco/Libros, 1998, p. 37-60, n.p. (Mimeo).

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.

JAFFÉ, Aníela; FREY-ROHN, Liliane; FRANZ, Marie-Louise von. **A morte à luz da Psicologia**. São Paulo: Cultrix, 1989.

JORGE, Salomão. **A estética da morte**. 4. ed. São Paulo: Resenha Tributária, 3 v., 1946.

KAMAL, Tariq Ahmed. A morte, o sobrenatural e a continuação da vida. In: MARTINS, José de Souza. (Org.). **A morte e os mortos na sociedade brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1983, p. 201-210.

KASTENBAUM, Robert; AISENBERG, Ruth. **Psicologia da morte**. São Paulo: Pioneira, 1983.

KLAFKE, Teresinha Eduardes Klafke. O médico lidando com a morte: aspectos da relação médico-paciente terminal em cancerologia. In: CASSORLA, Roosevelt M. S. (Coord.). **Da Morte**: estudos brasileiros. Campinas: Papyrus, 1991, p. 25-49.

KOVÁSCS, Maria Júlia. Pensando a morte e a formação de profissionais de saúde. In: CASSORLA, Roosevelt M. S. (Coord.). **Da Morte:** estudos brasileiros. Campinas: Papyrus, 1991, p. 79-103.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer:** o que os doentes têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **A roda da vida:** memórias do viver e do morrer. Rio de Janeiro: GMT, 1998.

LEPARGNEUR, Hubert. **O doente, a doença e a morte:** implicações sócio-culturais da enfermidade. Campinas: Papyrus, 1987.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte.** 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

MARCÍLIO, Maria Luiza Marcílio. A morte de nossos ancestrais. In: MARTINS, José de Souza. (Org.). **A morte e os mortos na sociedade brasileira.** São Paulo: Hucitec, 1983, p. 61-75.

MARTINS, José de Souza. (Org.). **A morte e os mortos na sociedade brasileira.** São Paulo: Hucitec, 1983.

MELLO, Elizabeth Christina Costa. Estudo diferencial de eros, amor e paixão. **Águila.** Rio de Janeiro, Universidade Veiga de Almeida, v. 4, n. 7, p. 106-120, jan.-jun. 2000.

OROPEZA, Renato Prada. O narrador e o narratário: elemento pragmáticos no discurso narrativo literário. In: **La narratologia hoy.** Havana: Arte y Literatura, 1986, s/p. [Tradução de Liset Pinho – FURG: Letras Espanhol].

PAGELS, Elaine. **Adão, Eva e a serpente.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

PESSOA, Carlos Alberto. **Mortalis:** ensaio sobre a morte. São Paulo: Cone Sul, 1997.

POPLADE, Mário Diógenes. A morte nossa de casa dia e à hora da nossa morte. **Psicologia Argumento.** Curitiba, PUCPR, ano XI, n. III, p. 25-43, jun. 1993.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura.** 3. ed. São Paulo: Pontes, 2001.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

_____. **Tabu do corpo.** 4. ed. Rio de Janeiro: Dois Pontos, 1986.

RUFFIÉ, Jacques. **O sexo e a morte.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SANTO AGOSTINHO, José Maria de. **A verdadeira religião; O cuidado devido aos mortos**. São Paulo: Paulus, 2002.

SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. Catolicismo, romance católico e crítica literária no contexto da revista A Ordem. *Rever: Revista de Estudos da Religião*. N. 4. São Paulo, 2006, p. 96-124. Disponível: <http://www.pucsp.br/rever/rv4_2006/p_schincariol.pdf>. Acesso em: 8 maio 2007.

SILVERSTEIN, Alvin. **Conquista da morte**. São Paulo: Difel, 1981.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.

STEGAGNO-PICCHIO. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. A história e a longa duração. In: LE GOFF, Jacques. **A história nova**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, p. 65-96, 1993.

_____. **Imagens e imaginário na história: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX**. São Paulo: Ática, 1997.

ZIEGLER, Jean. **Os vivos e a morte: uma “sociologia da morte” no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

• **De referência:**

AMORA, Antonio Soares. **História da literatura brasileira (séculos XVI-XIX)**. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 1963.

AYALA, Walmir. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Leitura, [1965?].

BANDEIRA, Manuel; AYALA, Walmir. **Antologia dos poetas brasileiros: fase modernista**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.

COUTINHO, Afrânio. Lúcio Cardoso. **Antologia brasileira de literatura**. Rio de Janeiro: Livros Escolares, 1967, v. III.

DUTRA, Waltensir; CUNHA, Fausto. **Biografia crítica das letras nacionais**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956.

EDIPE. **Enciclopédia didática de informação e pesquisa educacional**. 7. ed. São Paulo: Livraria Iracema, 1990, v. 3.

ENCICLOPÉDIA de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: MEC/FAE, 1990, v. 1.

MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira: o modernismo (1916-1945)**. São Paulo: Cultrix, 1965, v. VI.

_____. **História da inteligência brasileira (1933-1960)**. São Paulo: Cultrix, 1979, v. VII.

_____. **A crítica literária no Brasil (1940-1981)**. 2. ed. Rio de Janeiro: F.Alves, 1983, v. 2.

MENEZES, Raimundo de. **Dicionário literário brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

MERTEN, Luiz Carlos. De um romance difícil, um filme com muitos defeitos. **Um sonho de cinema**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultural, EUNISC, p. 108-109, 2004.

PLACER, Xavier. (org.). **Modernismo brasileiro: bibliografia (1918-1971)**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1972.

SANTOS, Volnyr; CARVALHO, Adão E. **Literatura brasileira**: teoria, textos, testes. Porto Alegre: Sulina, 1974.

RANGEL, Rosângela Florido; LEITÃO, Eliane Vasconcelos. **Inventário do arquivo Lúcio Cardoso**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Centro de Literatura Brasileira, 1989.

RONÁI, Paulo. **Dicionário universal de citações**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.