



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ROMILDO BIAR MONTEIRO

**RUÍNAS DE UMA CASA ASSASSINADA: A POÉTICA DO MAL DE LÚCIO
CARDOSO**

FORTALEZA
2019

ROMILDO BIAR MONTEIRO

RUÍNAS DE UMA CASA ASSASSINADA: A POÉTICA DO MAL DE LÚCIO CARDOSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M779r Monteiro, Romildo Biar.
Ruínas de uma casa assassinada : a poética do Mal de Lúcio Cardoso / Romildo Biar Monteiro. – 2019.
217 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.

Orientação: Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva.

1. Mal. 2. Desejo. 3. Interdição. 4. Transgressão . 5. Crônica da casa assassinada. I. Título.

CDD 400

ROMILDO BIAR MONTEIRO

RUÍNAS DE UMA CASA ASSASSINADA: A POÉTICA DO MAL DE LÚCIO CARDOSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 27 / 06 / 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Ana Márcia Alves Siqueira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ulisses Infante
Universidade Estadual de São Paulo (UNESP)

À Maria Ivonilde Biar, minha mãe, que se sentou no chão e, com amor, apresentou-me as primeiras letras em papéis de embrulhar pão.

A Raimundo Monteiro, meu pai, por se fazer presente na minha formação e por sempre me dizer que as coisas dariam certo.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva, que, ao aceitar orientar esta pesquisa, em vários momentos, proporcionou o florescimento e o renascimento de desejos, fez brotar força e poeticidade em um espírito atravancado pelas vicissitudes da vida e, sobremaneira, porque cultivou violetas em meio a ruínas. Caríssimo orientador, amante fervoroso da língua de Eros, muito obrigado!

Ao Prof. Dr. Douglas Carlos de Paula Moreira, que participou da Banca do Exame de Qualificação desta Dissertação e forneceu inestimáveis contribuições para minha reflexão acerca do objeto de estudo e para a realização final do texto.

À Prof.^a Dr.^a Ana Márcia Alves Siqueira, que integrou as Bancas de Qualificação e Defesa desta Dissertação, pelo diálogo crítico e sensível, eivado de observações e sugestões indispensáveis à concretização deste estudo.

Ao Prof. Dr. Ulisses Infante, ilustríssimo rosiano, por ter participado da Banca de Defesa e, particularmente, por ter contribuído para minha trajetória acadêmica.

Às queridas amigas Mary Nascimento, Cássia Alves, Renata Aline e Yorranna da Silva, companhias nas horas incertas e nos dias tempestuosos, pelo convívio intenso e carinho fraterno, pelas discussões a respeito dos mais distintos assuntos e pela paixão que nos é comum, indiscutivelmente, a literatura.

À Patrícia Elaine, querida amiga, pelo apoio sincero e pela doação de livros.

À Rosemeire Biar, minha amadíssima irmã, ouvinte paciente de todas as minhas ideias e pessoa presente em todos os momentos cruciais deste trabalho.

Aos amigos cultivados ao longo da minha vida acadêmica.

Aos professores do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

Aos funcionários técnico-administrativos do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – particularmente a Diego Ribeiro e a Victor Matos, pelo apoio nos procedimentos acadêmicos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. (ROSA, 2001, p. 32).

RESUMO

Esta dissertação analisa a temática do Mal no romance *Crônica da casa assassinada* (1959), do mineiro Lúcio Cardoso, considerando a presença do discurso forjado pela tradição cristã para interditar e cercear o desejo, anulando qualquer caminho direcionado ao prazer e ao conhecimento de si. Apesar de castrador, esse discurso não extingue a flamejante chama do desejo, ao contrário, transforma-se em esteio à germinação da semente da rebeldia, geradora de personagens transgressoras de preceitos morais e religiosos. Logo, constata-se a condição humana insatisfeita – eis o sustentáculo imprescindível à difusão do Mal. Na ficção em causa, o interdito das relações, as situações conflituosas, a tragicidade governadora do destino das personagens e as pulsões de vida e de morte geram criaturas atingidas pelo inconformismo e pela revolta, carentes de evasão em suas múltiplas formas: abandono do lar, alcoolismo, loucura e morte. Todos esses temas, circunscritos pelo ambiente agônico da Chácara dos Meneses, em contínuo processo de enclausuramento e demonização, tornam-se relevantes para auscultar a conduta de membros de uma família aristocrata do sul de Minas Gerais, que vive em um permanente estágio de crise emocional, na qual se vislumbram o declínio moral e a ruína financeira. Partiu-se da leitura e anotação dos textos teóricos referentes aos diversos estudos sobre o Mal e da revisão bibliográfica sobre a *Crônica da casa assassinada* e seu autor. Por fim, comparado o material existente, demonstra-se que o discurso acerca do Mal assume feições antidogmáticas no romance cardosiano.

Palavras-chave: Mal. Desejo. Interdição. Transgressão. *Crônica da casa assassinada*.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the theme of Evil in the novel *Chronicle of the murdered house* (1959), by Lúcio Cardoso, considering the presence of the discourse forged by the Christian tradition to interdict and curb desire, nullifying any path directed to pleasure and knowledge of oneself. Although castrating, this discourse does not extinguish the flaming flame of desire, on the contrary, it becomes the mainstay for the germination of the seed of rebellion, which generates characters who are transgressors of moral and religious precepts. Soon, the dissatisfied human condition is verified — this is the essential support for the spread of Evil. In the fiction in question, the interdiction of relationships, conflicting situations, the tragic ruling of the fate of the characters and the pulsions of life and death generate creatures affected by nonconformity and revolt, lacking in evasion in its multiple forms: abandonment of the home, alcoholism, madness and death. All of these themes, circumscribed by the agonizing environment of the Meneses' Chácara, in a continuous process of confinement and demonization, become relevant for listening to the conduct of members of an aristocratic family in the south of Minas Gerais, which lives in a permanent stage of emotional crisis, in which moral decline and financial ruin are glimpsed. It started with the reading and annotation of the theoretical texts referring to the various studies on Evil and the bibliographic review on the *Chronicle of the murdered house* and its author. Finally, comparing the existing material, it is shown that the discourse about Evil takes on anti-dogmatic features in the cardosian novel.

Keywords: Evil. Desire. Interdiction. Transgression. *Chronicle of the murdered house*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Uma cabeça de mulher.....	102
Figura 2 – Planta da Chácara dos Meneses.....	152

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO – SOBRE OS CAMINHOS DA EXPEDIÇÃO.....	11
2	DIÁRIO DE BORDO I – O “CORCEL DE FOGO” NO ROMANCE DE 30...	18
2.1	O homem, o escritor e a geração de 30: romance social <i>versus</i> romance intimista?.....	18
2.2	O arcanjo da rebeldia no romance de 30.....	28
2.3	Espiritualismo dogmático ou crítico libertário?.....	42
3	DIÁRIO DE BORDO II – ENTRE MONSTROS, SOMBRAS E DEMÔNIOS	59
3.1	Da máscara ao corpo monstruoso: o (des)vestir do (ul)traje.....	59
3.2	O reflexo do Eu no espelho do Outro: jogo de luz e sombra.....	74
3.3	Eros interiorizado ou O Diabo escondido sob a máscara de Eros?	89
4	DIÁRIO DE BORDO III – DIALÉTICAS DA TRANSGRESSÃO, ERRÂNCIAS DE EROS.....	101
4.1	O matrimônio do desejo é transgressão: adultério ou libertação?.....	101
4.2	A carne do Pai no corpo do Filho: os (des)caminhos do desejo.....	113
4.3	Sexo <i>in hora mortis</i> : entre o gozo e o aniquilamento.....	136
5	DIÁRIO DE BORDO IV – CARTOGRAFIAS DO MAL: DA CLAUSURA À LIBERTAÇÃO DO DESEJO.....	147
5.1	O destelhamento da casa: uma arqueologia da varanda ao porão.....	147
5.2	O jardim dos prazeres é um canteiro de violetas.....	177
5.3	O pavilhão sacro-profano: o desejo é uma construção à margem?.....	186
6	CONCLUSÃO – FECHANDO O DIÁRIO DE BORDO.....	195
	REFERÊNCIAS.....	202

1 INTRODUÇÃO – SOBRE OS CAMINHOS DA EXPEDIÇÃO

Jamais pude viver toda a minha vida sensatamente; sempre senti forças poderosas se digladiarem no meu íntimo, e acredito que, se Deus me deu a possibilidade de encontrar o caminho da salvação, é também porque me permitiu que costeasse livremente os caminhos do abismo. O mal, para mim, não foi uma entidade literária, ou uma sombra apenas entrevista no horizonte humano. Soube com pungente intensidade o que ele significa em nossas vidas, e muitas vezes, toquei seu corpo ardente com meus dedos queimados. (CARDOSO, 2012, p. 357-358).

Esta é uma poética do Mal. Ou de maus. Uma dissertação que trata de interdito, transgressão, de desejo e prazer, de Eros e Tânatos. Fala de vida e, a um só tempo, muito mais de morte. É um trabalho que toca desviantes e desviados, seus achaques e seus medos, seus amores e suas traições. É uma arquitetura de sonho e permanência, orquestra repleta de ritmos e dissonâncias, congregação de fragmentos e ruínas, de angustiadas vozes que gritam por liberdade. É, em última instância, *uma gigantesca espiral colorida*¹, da qual aflora, em mil faces distintas, o drama que é o homem.

Esta dissertação procura refletir sobre as manifestações e as representações com as quais Lúcio Cardoso escreveu sua poética do Mal: *Crônica da casa assassinada*². Uma prosa-poética, caleidoscópica, de arrojada elaboração formal e de riqueza psicológica incontestável, mas, sobremaneira, um romance profundamente instigante, de cujo interior afloram os mais complexos e recorrentes problemas que afligem a cultura do Ocidente. Publicado em 1959, o romance trata de uma sinfonia de paixões reprimidas e vozes amordaçadas, delineadora da perturbadora história sobre a decadência de uma família aristocrata instalada em uma Chácara no sul de Minas Gerais, em meados do século XX, onde acontecem casos de adultério, mortes e relações incestuosas. A força de seu conteúdo, a singularidade de sua estrutura, formada por cartas, confissões, diários, depoimentos, narrativas e memórias, e a personalidade polemista de seu autor fizeram a *Crônica* sacudir o ambiente literário da época, instaurando um clima entusiástico propício ao florescimento de discussões em torno da obra, assim como do próprio fazer literário. As vozes narradoras, uma vez que criam discursos analépticos e prolépticos, interseccionam as dimensões temporais (ROSA E SILVA, 2009), procedimento que, aliado à construção de um *autor implícito* (BOOTH, 1980), responsável pelo resgate dos relatos das personagens, destrói qualquer tentativa de estabelecimento de conclusão categórica quanto ao narrado, o que endossa o princípio da incerteza, transformando a verdade em algo fugidio.

¹ Expressão tomada de empréstimo do prefácio da edição comemorativa de 40 anos da primeira publicação da *Crônica da casa assassinada*. Cf. SEFFRIN, André. Uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 7.

² Doravante o título do romance poderá ser citado de forma abreviada como *Crônica*.

Indivíduos incomunicáveis, as personagens praticamente não conversam entre si; todavia, escrevem. Enquanto a fragmentação desses escritos reflete a própria cisão interior das personagens, a supressão de trechos cria não apenas lacunas, mas contribui para a manutenção da estrutura polifônica do romance, coadunando-se aos desígnios do narrador extradiegético, que colige, planeja e organiza os documentos dos Meneses e de testemunhas representativas de Vila Velha. Isto posto, entendemos que a inserção dessas lacunas impõe à *Crônica* uma aura de mistério porque obnubila a visão do narrado, a um só tempo, o revela e o escamoteia. Aventada a hipótese de uma intriga policial (CARELLI, 1988), compreende-se a presença coercitiva dessa personagem incógnita como um mecanismo “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” (BRAYNER, 1996, p. 719). Resta ao leitor esquadriñar os diferentes discursos, entrelaçando-os e reconstruindo a história dessa “família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles estão secos, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito” (CARDOSO, 2000, p. 63).

Há 60 anos de sua edição original, e após ter sido traduzido para o francês e o inglês, recebendo no decorrer desse tempo apreciações e análises as mais diversas, o romance de Lúcio Cardoso chega aos nossos dias considerado, pela crítica especializada, uma das maiores obras da literatura brasileira, constituindo, hoje, leitura imprescindível à nossa formação humanística. Não obstante, é ainda um romance pouco lido até mesmo nos espaços institucionais e acadêmicos, fazendo-se necessário oportunizar a leitura e a discussão dessa obra reveladora da instabilidade material e espiritual não apenas do homem do século XX, mas, também, do homem contemporâneo.

Este estudo de *Crônica da casa assassinada* pretende mostrar, de modo global, os diferentes matizes da poética do Mal, uma das grandes questões com que se ocupam tanto a literatura quanto a filosofia no século XX, que se traduz, muitas vezes, na dúvida existencial do indivíduo agônico que, afligido por crises econômicas e sociais, percebe-se envolto por complexos dilemas transcendentais. Especificamente, procura explicar o uso que o romancista Lúcio Cardoso faz do Mal para subverter a tradição cristã ao propor, em sua obra, uma íntima ligação entre as faces da interdição do desejo e a conduta transgressora das personagens, em especial, dos perfis femininos. Para tanto, revelam-se o interdito das relações, as situações conflituosas, a tragicidade governadora do destino das personagens e, no sentido freudiano, as pulsões de vida e de morte que geram criaturas atingidas pelo inconformismo e pela revolta, carentes de evasão em suas múltiplas formas: abandono do lar, alcoolismo, loucura e morte.

Logo, consta-se, no romance em análise, a condição humana insatisfeita, indubitavelmente, o alicerce fundamental para o desenvolvimento do Mal. Essa é a questão fundamental com que as personagens cardosianas se defrontam na sua angustiante aventura de viver, da qual não podem eximir-se, pois terão de conviver com o sentimento trágico e incômodo da cisão e da perpétua incompletude.

Abordar a temática do Mal, atentando para seus matizes, implica ingressar numa seara de enorme inventividade literária e, ao mesmo tempo, admitir uma difícil empreitada no plano da teologia e da filosofia (RICOEUR, 1988). Mas o que é o mal? Essa é uma indagação tão antiga quanto os fundamentos do mundo e provém do mais recôndito do espírito humano. Até o momento, inexistente resposta verdadeiramente satisfatória a esse problema, pois, mesmo alvo de infindáveis discussões que conduzem escritores, historiadores, sociólogos, teólogos e filósofos a buscarem uma explicação para a sua existência, o Mal ainda “é uma questão que parece não só se recusar a respostas, mas até mesmo furta-se ao próprio questionamento” (GESCHÉ, 2003, p. 13). Essa perquirição infinda gira em torno de si mesma e pode ser considerada uma exímia pedra de Sísifo no percurso do pensamento filosófico e teológico.

Devido à inexistência de univocidade na caracterização do Mal, os modos de dizê-lo se mostram variados, regidos, todavia, sempre pelas gramáticas às quais pertence, consoante ao asseverado pelo filósofo Denis L. Rosenfield, em *Retratos do Mal* (2003). Multifacetado e sentido, em diferentes graus, por todos os indivíduos, o Mal é um enigma. É uma Esfinge que há milênios devora a humanidade. A doença, a dor e a morte são exemplos de experiências diárias, nas quais é possível perceber a realidade do Mal, elemento, portanto, constitutivo da existência. Mas existe ainda o Mal sentido como algo avassalador e incompreensível, que, inesperadamente, pode acometer um inocente e o destruir; o Mal pode avolumar-se após surgir repentinamente, pode aparecer de modo explícito ou silencioso, devorando os alicerces da casa ou destilando doses maciças de veneno no coração humano.

Na compreensão de John A. Sanford (1988), analista junguiano e presbítero episcopaliano, é preciso fazer a distinção entre o Mal natural e o Mal moral. O primeiro pode ser representado por agentes desprovidos de razão, são estados da natureza, manifestados por fenômenos como os terremotos e as enchentes de proporções catastróficas, além dos surtos epidêmicos. O segundo provém de atitudes desviantes dentro de uma ordem estabelecida, da ruptura de um estado, que resultam no sofrimento do outro e no qual podemos assumir a posição de agentes ativos; está relacionado, portanto, às nossas condutas. Acrescenta-se a essa categorização o Mal físico, correlato às doenças e ao próprio padecimento do corpo. Em síntese, existe o Mal que sofremos e aquele que causamos quer seja de modo consciente, seja

de modo inconsciente. Neste último, a concepção de Mal é intrínseca à questão da liberdade do sujeito que o pratica, das escolhas feitas diante de ações aceitáveis ou reprováveis dentro do contexto relacional humano.

As complicações conexas ao estudo do Mal já aparecem quando da tentativa de delimitação daquilo que pode ser compreendido como tal, considerando-se a correspondência do Mal com fenômenos complexos e multifacetados. No texto de abertura da obra *As artes do Mal* (2018), Ana Paula Araújo e Júlio França pontuam que existem, pelo menos, oito atributos caracterizadores tanto das ações quanto dos indivíduos vistos como maus, a saber: a gravidade da transgressão cometida, a intencionalidade, o prazer auferido pelo agente, a intensidade do dano e/ou do sofrimento infligido, a imputabilidade do agente, a debilidade da motivação, a frequência com que o agente perpetra tais atos e a consistência do caráter do agente. Devido à quantidade de elementos correlatos ao problema do Mal, é demasiadamente complicado, para não dizermos impossível, “a produção de reflexões consensuais” (ARAÚJO; FRANÇA, 2018, p. 16). Nessa perspectiva, quando lidamos com a aporia do Mal, “a primeira coisa com a qual nos defrontamos é que, de um ponto de vista humano, sua conceituação depende sempre do ângulo onde está o observador” (SANFORD, 1988, p. 14), ou seja, o que é compreendido como bom para um indivíduo pode perfeitamente ser sentido como mau para outro.

Percebida por outro ângulo, a questão do Mal está intimamente correlacionada à existência de Deus e à liberdade humana. A esse respeito, é necessário levar em consideração que a filosofia que refletiu sobre a liberdade como seu princípio norteador é a mesma que colocou “a origem do mal na essência inteligível do homem, independentemente dos relatos bíblicos da criação, ou de uma natureza animal do homem ou mesmo de uma causa temporal” (ROSENFELD, 1988, p. 19). É fato que, quase todas as sociedades têm proposto solucionar o problema do Mal, contudo, não havendo chegado a uma resolução, talvez escritores “sejam capazes de tornar o indizível visível” (JEHA, 2007, p. 18). Por isso, além do fascínio pessoal, toma-se a *Crônica da casa assassinada* como objeto para análise das manifestações do Mal.

Conceito moldado nas castradoras forjas do cristianismo, o discurso sobre o Mal é compreendido no romance cardosiano como libelo revelador da interdição do desejo. Apesar de cercear as liberdades e de constranger o prazer, a moralidade reinante no sistema de vida dos Meneses não consegue anular plenamente as individualidades, ao contrário, transforma-se em esteio à germinação da rebeldia, geradora de seres demoníacos, que insatisfeitos com a condição humana, almejam romper os limites impostos por uma divindade ou por outra forma de autoridade, de modo que suas ações e projetos tendem à transgressão de preceitos morais e religiosos. Em outras palavras, o homem demoníaco é aquele que se rebela contra uma ordem,

seja ela das leis divinas, morais ou constitucionais – eis porque a revolta encontra-se no epicentro da matéria demoníaca. Ao indivíduo demoníaco não interessa o rebuliço causado por suas atitudes, apenas interessa a plena consciência da revolta, originada do “espetáculo da desrazão defronte de uma condição injusta e incompreensível” (CAMUS, 2010, p. 21). Em suma, a preocupação desse indivíduo é transformar. Porque invoca temas inerentes ao âmbito do Mal, o escritor se mantém em diálogo, ainda que subversivo, com a robusta tradição cristã, explorando de forma proveitosa as dúvidas e as angústias que ele impunha às próprias raízes católicas, transportando essas questões temáticas para o nível da linguagem artístico-literária. Suas personagens são vozes fáusticas, que não se furtam ao “desassombro em assumir o Mal, em face da torturante impossibilidade de encontro com Deus” (COELHO, 1996, p. 777).

Conduzindo-nos pelos meandros da casa assassinada, Lúcio Cardoso nos mostra a inquietante história dos Meneses, uma família mineira malsucedida financeira e afetivamente, que, devido às paixões reprimidas e ao ódio renitente, é atingida pela força avassaladora dos acontecimentos geradores da degradação moral e pecuniária, que a aproxima das diferentes formas de maldade. Por intermédio da transgressão, o romance cardosiano, descrevendo um ambiente em franco processo de esfacelamento moral e financeiro, perscruta, dentre outros temas, a solidão, a fragmentação do Eu, o pecado, os casos adúlteros, incestuosos e necrófilos, o duplo e a morte. Desse modo, baseado nos conceitos provenientes da Literatura Comparada (NITRINI, 1997), tenciona-se escrutinar as variadas formas de manifestação e representação do Mal na prosa cardosiana, considerando-se a estreita relação entre o desejo interdito e a insatisfação como força motriz da revolta existencial das personagens. Com efeito, o discurso sobre a temática do Mal é analisado na condição de elemento configurador do catolicismo antidogmático cardosiano, percebido por intermédio das transgressões de preceitos morais e religiosos, da conduta desviante do feminino, da cisão interior das personagens e dos espaços enclausuradores da casa, aspectos intrínsecos à ruína dos Meneses, seres que constituem “uma aristocracia estetizante da decadência” (LOPES, 1999, p. 72).

Na intenção de dinamizar o processo de escrita e, conseqüentemente, o de leitura da pesquisa, esta dissertação foi concebida em quatro capítulos independentes e interligados. Isto é, cada parte possui luminescência própria e, ainda que integrada a um conjunto, pode ser lida isoladamente, sem prejuízos ao entendimento dos diferentes pontos abordados. Lida na sua integralidade, o leitor consegue perceber a coerência e a progressão da análise.

O capítulo intitulado Diário de Bordo I – O Corcel de fogo no romance de 30 aborda as tensões entre as linhas mestras do movimento estético concebido a partir de 1930, a fim de melhor esclarecer a inserção do escritor Lúcio Cardoso no panorama da Literatura

Brasileira. Recorre-se aqui, sobretudo, a Antonio Candido (1989), Afrânio Coutinho (2004), Alfredo Bosi (2003), Cássia dos Santos (2001) e Luís Bueno (2015). Delineia-se, ainda, uma breve contextualização a respeito da recepção crítica e das polêmicas criadas em torno das obras publicadas pelo escritor na década de 30, na tentativa de situar o caráter espiritualista transgressor de Lúcio, visto na condição de escritor fronteiro, não marginal, mas também não central, porque não se vincula ao regionalismo, nem segue a cartilha de um espiritualismo dogmático. Nesse momento, utiliza-se, dentre outros estudos, os de Adonias Filho (1969), Álvaro Lins (1963), Enaura Quixabeira Rosa e Silva (2004), Marcelo Schincariol (2009), Maria Terezinha Martins (1997), Mario Carelli (1988), Ruth Silviano Brandão (1998), Teresa de Almeida (2009) e Waldir Ayala (2004), assim como das obras do próprio Lúcio Cardoso, com atenção especial para os *Diários* (2012).

O capítulo denominado Diário de Bordo II – Entre monstros, sombras e demônios propõe-se a analisar as metáforas do Mal na *Crônica da casa assassinada*, a partir de três concepções: a do monstro, entendido por Julio Jeha (2007) como uma criatura calcada na transgressão das leis sociais; a da sombra, identificada por John A. Sanford (1988) como o lado sombrio da personalidade que tende a ser reprimido por causa dos padrões sociais e religiosos, mas que continua a existir; e a do demônio interior, que se assemelha à concepção anterior, por revelar, de acordo com Muchembled (2001), o homem em profunda e angustiante luta consigo, em que o demônio é sua própria natureza, mas, além disso, aqui se explora a interiorização do desejo, também visto sob a máscara do demoníaco. Além dos estudiosos mencionados, outros autores são importantes à discussão proposta, tais como Albert Camus (2010), Camille Dumoulié (2005), Edward Whitmont (1994), Georges Bataille (2017a; 2017b), Jeffrey Cohen (2000), Jeffrey Richards (1993), Luiz Nazário (1998), Louis Lavelle (2014), Luigi Pareyson (2012), Noël Carroll (1999) e Paul Ricoeur (1988; 2013).

Em Diário de Bordo III – Dialéticas da transgressão, errâncias de Eros aborda-se os motivos que levam as mulheres cardosianas a serem consideradas o principal agente de proliferação do Mal. Nesse capítulo, reflete-se a respeito da visão histórica que tem atrelado a sexualidade feminina ao motivo demoníaco, traçando, na ficção em causa, os acontecimentos e atitudes que fazem as personagens femininas assumirem perfis ligados à insatisfação, que as tornam desviantes, praticantes de atos sexuais vistos como interditos, tais como o adultério e o incesto. Intenta-se, pois, comprovar que, na relação com o feminino, o Mal está a serviço da mudança, operando contra a resignação e a estagnação social, elementos que se ligam ao Mal por meio do modo transgressivo como se processam. Para a elaboração desse percurso, utilizou-se, com maior ênfase, as pesquisas de Camille Dumoulié (2005), Elizabeth Cardoso

(2013), Georges Bataille (2017a; 2017b), Kierkegaard (2010), Michel Foucault (2015), Paul Ricoeur (2013), Pierre Bourdieu (2015), René Girard (2008), Ruth Silviano Brandão (1993), Sigmund Freud (2013) e Simone de Beauvoir (1980).

Diário de Bordo IV – Cartografias do Mal: da clausura à libertação do desejo, último capítulo desta dissertação, mapeia os ambientes da Chácara dos Meneses, desvelando os espaços de cerceamento do prazer e os lugares onde reina o erotismo dos corpos. Em outras palavras, pretende esquadrihar a propriedade dos Meneses para desenhar os caminhos do desejo e, por conseguinte, traçar as pilastras da poética do Mal. Parte-se do pressuposto de que a Chácara avulta-se como uma personagem, não apenas porque simbioticamente funde seus espaços ao estado emocional das personagens, deteriorando-se em conformidade com o avanço da ruína da família Meneses, mas, também, porque oprime os moradores, presos à sua atmosfera claustrofóbica, sobrecarregada de uma força maligna e perversa. Aproveita-se aqui, a planta da Chácara dos Meneses, desenhada pelo próprio autor, que serve de abertura do romance. Vê-se que, diante disso, ao apresentar uma representação pictórica da propriedade, concomitantemente, vista a partir de uma tridimensionalidade, o escritor esboça a pretensão de orientar o leitor nesse espaço de entrecruzamento de amores e interdições. Nesse sentido, recorre-se aos estudos de Antônio Dimas (1994), Luís A. Brandão (2013), Gaston Bachelard (2003), Gilberto Freyre (2000), José Américo Barros (1987), Marta Cavalcante de Barros (2002), Michel Foucault (2008), Oziris Borges Filho (2007), Rita das Graças Félix Fortes (2010) e Roberto Damatta (1997a; 1997b).

Por fim, chega-se à conclusão, na qual é retomada, em linhas gerais, a discussão apresentada na dissertação, em uma sucinta apresentação dos resultados alcançados. Afora isso, aqui, prepara-se o leitor e o pesquisador para dizerem adeus às ruínas da casa assassinada e à sua poética do Mal, convictos de que já não são mais os mesmos e nem conseguirão ver o mundo com os mesmos olhos.

2 DIÁRIO DE BORDO I – O “CORCEL DE FOGO” NO ROMANCE DE 30³

Gostaria que meus leitores se transportassem a um estado de tão alta emoção passional, que isto lhes destruísse o equilíbrio e eles se sentissem fisicamente doentes. As grandes emoções interiores sacodem até o âmago 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 aceitasse como um mal irremediável, o que seria um sinal da minha profundidade. (CARDOSO, 2012, p. 521).

2.1 O homem, o escritor e a geração de 30: romance social *versus* romance intimista?

Um artista caleidoscópico, escritor combativo, polêmico, aguerrido na defesa de seus ideais, mas, sobretudo, um homem atormentado por questões como o mal, o pecado, a monstrosidade, o desespero e os sentidos da vida. Lúcio Cardoso, ou Joaquim Lúcio Cardoso Filho, que viveu na primeira metade do século XX, foi, segundo Bosi (2003, p. 414), “um inventor de totalidades existenciais”. Exegeta das paixões humanas, o “andarilho do beira-abismo” (BARROSO, 1969, p. 12) esteve entre os raríssimos escritores que tiveram o arrojo de abraçar a literatura como condição de vida, a fim de salvar-se, conforme confessou outrora: “o que escrevo liberta-me da morte” (CARDOSO, 2012, p. 475). Lúcio Cardoso percorreu os tormentosos caminhos do artista que, identificado com sua obra, sentia-se personagem de si mesmo, arrebatado pela escrita proveniente “do que é mais chagado”, dos recônditos que “produz tudo o que é sofrimento e sensibilidade” (CARDOSO, 2012, p. 242).

Artista multifacetado, Lúcio Cardoso foi “antes de tudo um criador, fascinado pela obra de arte sob todas as suas formas” (CARELLI, 1988, p. 75), construindo, ao longo da vida, uma diversificada obra artística: foi poeta, romancista, contista, dramaturgo, cineasta, roteirista, jornalista, ensaísta, tradutor e artista plástico. Em 1966, Lúcio Cardoso chegou a ser laureado pela Academia Brasileira de Letras com o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra. Lúcio Cardoso, contudo, não era afeito aos espaços institucionais como os da ABL. De certo modo, o fato de ser arredo a participar de confrarias e porque divulgou isso na imprensa, tornou-se um não-candidato à Academia. Em entrevista à jornalista Ismênia Dantas, do *Diário Carioca*, o escritor afirmou preferir ser reconhecido como um boêmio a ser visto

³A expressão “corcel de fogo”, em destaque no título do presente capítulo, foi tomada de empréstimo de uma crônica escrita por Clarice Lispector e publicada no *Jornal do Brasil*, em 11 de janeiro de 1969. Dezenove anos após a publicação da crônica de Clarice Lispector, o eminente crítico francês Mario Carelli adotou a referida expressão como parte do título de seu famoso estudo sobre a obra cardosiana, a saber: *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)* (1988).

como um imortal: “sou um lírico que prefere ser citado como frequentador do Bar Veloso do que como candidato à Academia de Letras” (DANTAS, 1959, p. 2).

De criatividade poligráfica, Lúcio Cardoso era um profundo conhecedor da arte nas suas mais variadas formas, possuindo aptidão para as artes plásticas, dedicara-se à pintura e ao desenho, que funcionavam como exercício laborativo de criação plástica dos cenários de suas composições teatrais, do delineamento fisionômico de suas personagens e da paisagística na qual se desenovelavam os enredos de sua ficção. Faz-se necessário ressaltar que, de fato, sem poder se expressar por via da escrita, devido ao derrame cerebral sofrido em 1962, que o deixou hemiplégico e afásico, o romancista se tornou um pintor profissional (DAMASCENO, 2012). Todavia, como destacou o poeta Carlos Drummond de Andrade (1965, p. 6):

No caso de Lúcio, o pintor não irrompeu de uma situação de crise assim como uma planta absurda que nascesse do ar, da semente jogada ao acaso pelo voo de um pássaro. O pintor estava dentro dele, vigiando e esperando a sua hora, que poderia não vir, e veio, como ousou dizer que o músico está dentro dele, sugerido em certas soluções plásticas, na riqueza de dons que o fizeram, de nascença, fatalizado, um artista.

Escritor introspectivo, homossexual e polemista, Lúcio Cardoso permaneceu por muito tempo no ostracismo. Felizmente, nos últimos vinte anos, tem existido, por parte da crítica literária especializada e dos meios editoriais, um movimento de valorização das obras desse mineiro de Curvelo. Na passagem dos 30 anos da morte do escritor, em 1998, muito se comentou acerca de sua obra, fato constatado pela publicação do livro *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*, organizado pela Prof.^a Dra. Ruth Silviano Brandão, fruto do trabalho da organizadora, ao lado de seus bolsistas e alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais. Os eventos em homenagem ao escritor seguiram-se até o ano seguinte, quando veio a lume a edição comemorativa dos 40 anos da *Crônica da casa assassinada*, vista como “uma das mais impressionantes obras da literatura brasileira, que pode estar ao lado dos melhores textos da literatura ocidental” (BRANDÃO, 1998, p. 33).

Da vasta produção artística de Lúcio Cardoso, interessa-nos de perto a *Crônica da casa assassinada*, romance que conta uma história perturbadora sobre a decadência da família Meneses, no interior de Minas Gerais, em meados do século XX, em que acontecem casos extramatrimoniais, mortes e incesto. É um romance característico de seu tempo, tanto pela pluralidade de enfoques nele registrados, quanto pela manifestação de elementos culturais do período em que está inserido. Nele encontramos, entre outros aspectos, a temática do Mal, decorrente da instabilidade material e espiritual humana, que se traduz, muitas vezes, na

revolta existencial.

A História da humanidade poderia se chamar História das oscilações, porque certos períodos dela são marcados por uma aparente atmosfera de paz e estabilidade, outros são marcados por aflições e turbulências geradoras de questionamentos metafísicos. Dentre estes períodos, podemos enquadrar a primeira metade do século XX, marcada por crises de ordem tanto econômica quanto política e ética criadoras de “formas monstruosas, formas que nos obrigam a repensar o conceito de homem” (ROSENFELD, 1988, p. 10).

O Brasil não passou incólume aos efeitos das transformações sofridas ao redor do mundo. Entre o fim do século XIX e o início do século XX, o país assistiu à cessação do regime escravocrata, ao surgimento da República, nascida de um golpe militar que teve como base a questão da Abolição, que “indispôs os fazendeiros contra o regime, levando-os a aderir em massa às ideias republicanas” (COSTA, 1999, p. 447), à ascensão do coronelismo e das oligarquias. No advento da nova era que foi o Pós-guerra de 1918, “três espécies de revolução se operaram no Brasil” (LIMA, 2004, p. 620), a chamada “tríplice revolução”: a política (fundação do Partido Comunista e, no âmbito militar, a eclosão da Revolta dos 18 do Forte de Copacabana), a estética (Semana de Arte Moderna) e a espiritual (fundação do Centro Dom Vital). A ordem republicana começou a enfrentar críticas provenientes de vários setores da sociedade, entre os quais dos intelectuais e da mídia oficialidade do Exército, para os quais as instituições da República eram artificiosas. De um lado, inflamavam-se os discursos; do outro, atacava-se com armas. Setores pertencentes à chamada baixa oficialidade do Exército fizeram uso de armas, em um movimento que ficou conhecido como tenentismo, cuja primeira revolta foi a do Forte de Copacabana, Rio de Janeiro, em 1922. Dentro desse contexto, despontou a Revolução Paulista de 1924 e a Coluna Prestes.

O interregno entre as décadas de 1930 e 1940 corresponde a um período dissoluto na historiografia nacional. Em virtude de transformações no cenário político-econômico como o declínio da cultura cafeeira, a Revolução de 30, a Intentona Comunista (1935), e a consolidação do poder de Getúlio Vargas com a instauração do Estado Novo (1937-1945), e da renovação nas artes e na educação, esse período de aspecto irrequieto recebeu lufadas de esperança que percorreram o país, em um clima de introjeção renovadora das ideias. Na visão de Candido e Castello (1997), as expressões de arte e as literaturas modernas, anteriormente colocadas à margem, consideradas como desvarios de iconoclastas irresponsáveis, passaram a ser reconhecidas como formas legítimas da sensibilidade e da mentalidade brasileira. Desse modo, Candido e Castello (1997, p. 10) constatam que aconteceu “uma intensa radicalização política, tanto para a esquerda quanto para a direita; e a comoção das velhas estruturas sociais

favorece o desejo de descrever e esquadriñar a realidade social e espiritual do País”.

Atrelado a essa conjuntura social, e a par das pesquisas estéticas e do espírito de renovação, ocorreu a ampliação do repertório temático, e os artistas nacionais revelaram-se preocupados com a condição humana e o seu “estar no mundo”. Sob essa conformação, na literatura do período, concorde a Eduardo Portella (1983, p. 23), “a realidade irromperia com as suas mil faces”. Em sentido congênere, José Hildebrando Dacanal (2001, p. 17) assevera:

Então parece claro: que o romance de 30 é integrante, produto e reflexo dos primórdios do Brasil moderno, que se superpunha ao Brasil arcaico/agrário da costa e de suas imediações. E moderno quer dizer marcado pelas estruturas urbano-industriais de um capitalismo cujos centros situavam-se e situam-se no exterior. Nesta fase dos primórdios, as elites dissidentes modernizadoras e os grupos a elas ligados descobriram, de repente, o Brasil.

Dentro desse contexto, “nunca antes em período de tempo tão curto tantos autores haviam escrito tantas obras temática e estruturalmente tão próximas entre si” (DACANAL, 2001, p. 13). Não é à toa que a década de 1930 foi considerada “a era do romance brasileiro” (BOSI, 2003, p. 388). Destarte, o conjunto dessas obras criadas a partir de 1928, cujo marco foi a publicação de *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, passou a ser denominado, pela crítica especializada, Romance de 30 ou Geração de 30.

O ensaísta Pedro Montenegro (1983), no artigo “O romance de 30 no Nordeste”, abordando questões ligadas aos elementos de conformação da prosa de ficção do período, afirma que as obras dos romancistas inseridas nessa linhagem intentavam abalar as estruturas do *status quo* vigente, trazendo “inovações na ordem estrutural, na arte de contar e descrever, no estilo, nos artifícios retóricos e estilísticos que seus antecessores não adotaram, porque outros princípios estéticos e de filosofia de vida os norteavam” (MONTENEGRO, 1983, p. 14). Esse momento da literatura brasileira, quando assume uma posição militante, pode ser entendido na perspectiva de uma atitude do artista em face do mundo, cujo resultado foi a construção de uma literatura do “proletariado”, isto é, uma tendência literária engajada, voltada para os problemas concretos do país. Luís Bueno (2015, p. 15), em *Uma história do romance de 30*, afirma que a década de 30, de fato, foi “a época do romance social, de cunho neorrealista, preocupado em representar, quase sem intermediação, aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a reportagem ou o estudo sociológico”.

Os escritores compreendiam a necessidade de contribuir para a conscientização nacional, mediante a representação dos problemas encrustados nas estruturas econômicas, políticas e sociais. Segundo Montenegro (1983, p. 14), o romance dessa época quer perscrutar

os problemas sociais, empreendendo, para tanto, uma descida até as camadas mais pobres e, com isso, “o povo encontra seu lugar como personagem de romances”. É proveniente deste contexto a representação focada nos indivíduos marginalizados, desde trabalhadores rurais, passando por retirantes, prostitutas, malandros, homossexuais, mendigos até o operário:

A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala. Junto com os “proletários”, outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança, nos contos de Marques Rabelo; o adolescente, em Octávio de Faria; o homossexual, em *Mundos Mortos*, do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilíbrio mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna; a mulher nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. (BUENO, 2015, p. 23).

A partir das obras citadas no excerto, é oportuno lembrar que, embora tenham sido enquadradas dentro do movimento literário e estético de Trinta, elas não caracterizam um conjunto coeso, quer seja no matiz estilístico, quer seja no conteudístico. Na compreensão de Bueno (2015), o caráter disperso e a recusa a um comportamento “de escola” fazem com que o romance de 30 seja visto como a reunião mais ou menos confusa de autores, a um só tempo, próximos e dissonantes. Desse modo, se verificarmos os expoentes dessa geração, veremos duas linhas programáticas aparentemente distintas: a regionalista e a intimista.

A linhagem regionalista é marcada pelo discurso engajado, reverberante na prosa de escritores do quilate de Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego. Nessa ficção foram desenvolvidas obras cuja manifestação temática apresenta-se como “documento, mas *documento estético*, revelando problemas especiais do homem” (MONTENEGRO, 1983, p. 15), cumprindo, afinal, a função de voz denunciadora das mazelas e das contradições sociais. Nesse sentido, a crítica brasileira, a respeito do romance de 30, tendeu a agrupar as obras do período de acordo com aproximações geográficas, temáticas e cronológicas. Essa tentativa de agrupamento, contudo, evidencia um problema de ordem terminológica, uma vez que cada crítico adota a designação que lhe parece mais conveniente. Cria-se, desse modo, segundo Gilberto de Mendonça Teles (1983, p. 45), uma sinonímia inexpressiva e desnecessária, a ponto de existirem “mais de cinquenta expressões que obedecem ou a um referencial geográfico (a maioria) ou a um referencial temporal, ou, ainda, a referências estilísticas”. Por seu turno, a linhagem intimista firma-se na perscrutação da interioridade e da psicologia

humana, por via da auscultação e estetização de aspectos da subjetividade, dos sentimentos e das crenças individuais. Dessa linhagem, destacam-se Dyonélio Machado, Cyro dos Anjos, Cornélio Penna, Octávio de Faria e Lúcio Cardoso. Estes três últimos, conforme podemos verificar nos estudos de Alfredo Bosi (2003), Afrânio Coutinho (2004) e Luís Bueno (2015), são apontados como pertencentes a uma tradição espiritualista católica.

Em discussão da tradicional celeuma estética do romance de 30, Luís Bueno (2015) indica em nossa literatura a existência de uma “tradição da divisão”, mormente ao romance psicológico e ao romance social. Para o ensaísta, “se é possível que muita gente tenha apontado essa divisão como marca do nosso romance desde o século XIX, foi nos anos 30 que o ambiente literário brasileiro mais claramente se conformou a ela” (BUENO, 2015, p. 31). Todavia, o ensaísta reconhece que, mesmo cindidos, tanto o romance social quanto o romance psicológico estão impregnados de brasilidade.

Em *A literatura no Brasil* (2004), Afrânio Coutinho também reconhece essa cisão. Para o crítico literário, quando faleceu Machado de Assis, a prosa ficcional brasileira, tanto no romance quanto no conto, havia alcançado alto grau de maturidade e personalidade. Além de reforçar a importância de Machado de Assis no quadro das letras nacionais, Coutinho (2004) indica a existência de duas linhagens estéticas de feições bem definidas desde o Romantismo:

De um lado, o homem em relação com o quadro em que se situa, a terra, o meio; é a corrente regionalista ou regional, na qual, em sua maioria, o homem é visto em conflito ou tragado pela terra e seus elementos, uma terra hostil, violenta, superior às suas forças. Esse meio tanto pode ser as áreas rurais e campestres, como as cidades, grandes centros urbanos, zonas suburbanas ou pequenos aglomerados, as primeiras manipulando os tipismos locais, as últimas os cenários urbanos, ambas ressaltando a pequenez do homem em relação aos problemas que o ambiente lhe opõe. Neste sentido, pode-se afirmar que a maior parte da ficção brasileira é de fundo regional. Do outro lado, o homem diante de si mesmo e dos outros homens, constituindo a corrente psicológica e de análise de costumes, preocupada com problemas de conduta, dramas de consciência, meditações sobre o destino, indagações acerca dos atos e suas motivações, em busca de uma personalidade e da vida humana. (COUTINHO, 2004, p. 264).

Em direção contrária ao que tem sido apregoado ao longo de 90 anos, o romance de linhagem introspectiva, intimista ou psicológica, como se tornou lugar-comum explicitar, não se revela uma exceção dentro da heterogênea Geração de 30. Ao discorrer sobre a suposta superioridade da linhagem social sobre a intimista, Luís Bueno (2015) indica que essa posição instaura uma árdua discussão a respeito do historicismo e esteticismo. O ensaísta entende que a constatação do caráter militante pulsante no âmago da nossa tradição literária não significa precisamente exaltar a suposta superioridade da literatura engajada sobre a introspectiva, mas,

ressalta: “é claro que, no decorrer do século XX, os regimes políticos fechados de direita levaram a uma reação por parte da intelectualidade esquerda, muitas vezes hegemônica, cuja tendência foi a de sobrevalorizar a literatura empenhada” (BUENO, 2015, p. 17).

Para Bueno (2015), outro aspecto que vem muito a propósito da discussão é o fato dessa divisão não implicar intocabilidade das linhagens referidas anteriormente, na medida em que não existe obra puramente social ou de auscultação psicológica, “até porque mesmo o alcance social de uma obra não se separa do problema da fatura do texto em si” (BUENO, 2015, p. 17). Concordamos com o ensaísta, pois, em nosso entendimento, um romance como *A luz no subsolo*, embora explicitamente de cunho introspectivo, também aglutina aspectos sociais. Para confirmarmos essa ilação, basta considerarmos, conforme o fez Santos (2001), a ruína financeira da aristocracia mineira, a partir da representação de como as personagens Pedro e Madalena são afetadas por essa crise, instauradora de um perene estado de desordem emocional e de um declínio moral cuja raiz é a conduta transgressiva das personagens. Nossa percepção encontra respaldo em Bosi (2003), quando este confirma a íntima relação entre a decadência financeira e a ruína moral assente na produção literária cardosiana:

Lúcio Cardoso e Cornélio Penna foram talvez os únicos narradores brasileiros da década de 30 capazes de aproveitar sugestões do surrealismo sem perder de vista a paisagem moral da província que entra como clima nos seus romances. A decadência das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos compõem atmosferas imóveis e pesadas onde se movem aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações que o destino afinal consumará em atos imediatamente gratuitos, mas necessários dentro da lógica poética da trama. (BOSI, 2003, p. 414).

Casas assassinadas pela ação do tempo, abandonadas ao ermo, com suas paredes decaídas, as janelas a pender fora dos caixilhos, a vegetação hostil a invadir todos os espaços, afora tematizarem a decadência, um dos principais temas abordados pelos romancistas de 30, constituem quase uma obsessão na produção literária de Lúcio Cardoso. Na *Crônica da casa assassinada*, último romance publicado em vida pelo autor, essas referências avultam-se em diferentes momentos, seja para alegorizar o colapso do sistema econômico da segunda metade do século XIX e das décadas iniciais do século XX, seja para metaforizar a degradação moral dos indivíduos arrolados nesse contexto. No caso específico da *Crônica*, torna-se difícil não perceber, na descrição dos objetos da Chácara dos Meneses, a clara alusão à agônica morte do poderio da aristocracia mineira (ROSA E SILVA, 2009). Se, por um lado, a qualidade dos móveis de vinhático e jacarandá são indícios de riqueza e nobreza, por outro lado, os cristais, as opalinas e os marfins empoeirados e jacentes à penumbra na sala da Chácara denunciam a decadência dessa família.

Ainda nos dias atuais, quando o assunto é Geração de 30, somos levados a pensar apenas no surgimento de uma literatura de engajamento social. Todavia, estudos como *Uma história do romance de 30* comprovam que existiu, na primeira metade do século XX, uma literatura profundamente ligada à interioridade humana, preocupada com os questionamentos existenciais dos indivíduos, com o seu estar no mundo, trazendo à baila a representação do homem fáustico, prenhe de contradições, que termina por manifestar, em sua interioridade, uma profunda avidez pelo sagrado.

A literatura intimista toca no corpo chagado de uma sociedade alicerçada sob o prisma do patriarcado e do clientelismo, cujo Estado esteve sempre irmanado à Igreja Católica. Ao abordar temas ligados à sexualidade, a procedimentos desviantes, às experiências cambiantes da fé, ao preconceito racial e às relações entre a casa grande e a senzala, o romance psicológico, “na contramão do realismo esquerdizante” (GIMENEZ, 2012, p. 57), revelou o “nervo exposto” da tradição conservadora brasileira. Em vista desse contexto, pode-se dizer que a ficção cardosiana encontra no terreno da introspecção o impulso à transgressão da norma burguesa que, ao prescrever as suas leis aleivasas, subjuga os indivíduos e torna a vida insuportável. Transgressoras das leis divinas e sociais, as personagens de Lúcio Cardoso são seres rebeldes que, dilaceradas pelas amarras sociais, empreendem uma caminhada errante pelo subterrâneo da degradação humana. Estamos diante de um escritor afrontoso, de alguém que lança as mais lancinantes verdades na face de uma sociedade hipócrita. *Crônica da casa assassinada*, por exemplo, constitui o relato incontestado do desmascaramento da vida de uma família decadente do interior mineiro – uma galeria, podemos assim dizer, de personagens a descobrirem as agruras de um mundo opressor, como Timóteo, cuja sexualidade não pode ser exercida em plenitude; Ana, cujo casamento é mero arranjo social; ou Nina, que, insubmissa aos padrões aprisionadores do feminino, vê-se constantemente atacada.

Em clara tentativa de silenciamento e cerceamento, os romances intimistas foram alvos das mais ferrenhas críticas reacionárias e infundadas, a ponto de serem considerados frutos de alienação. Um dos efeitos dessa postura de rechaçamento foi o apagamento a que estiveram submetidos os autores de concepção intimista surgidos naquela época. Para Bueno (2015, p. 17), “esse tipo de distorção – se é que cabe o termo – deve ser creditado muito mais aos efeitos de uma crítica empenhada – que faz o papel de leitor benévolo nuns casos e exigentes noutros – do que à literatura empenhada propriamente dita”.

Durante a leitura do material crítico referente à obra cardosiana, percebemos que essa “crítica empenhada” foi justamente uma das causas que fez o nome do mineiro Lúcio Cardoso permanecer por muitos anos no ostracismo, seja devido à complexidade de obras

como *A luz no subsolo* (1936) e *Mãos vazias* (1938), seja devido ao mutismo da crítica tradicional. Segundo Ruth Silviano Brandão (1998), contrariamente à aclamação recebida com *Maleita*, a partir da publicação do romance *A luz no Subsolo*, a crítica literária à época, apreciadora da prosa documental e de denúncia social, interpretou o intimismo cardosiano como “alienação, num equívoco de quem não percebe que é pela linguagem que o sujeito se constrói e se inscreve na cultura, no social e no político” (BRANDÃO, 1998, p. 31).

A corrente intimista não representou uma exceção na produção literária da década de 30 e, portanto, não deveria ser posta à margem nos estudos sobre o romance brasileiro. Dentro desse quadro, Lúcio Cardoso não é um escritor isolado, conforme pontua Luís Bueno (2015, p. 22): “Insistindo na já consagrada divisão do romance de 30 em — ‘social’ e ‘intimista’, Lúcio Cardoso e, depois, Clarice Lispector, integram-se a um sistema, ‘intimista’, que é bem mais numeroso e significativo do que tem sido registrado”.

Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi (2003) afirma que, a despeito da linhagem introspectiva ter ficado na penumbra, porque seus escritores foram considerados menores, na atualidade eles estão deixando o título de “ilustres desconhecidos” para se tornarem “clássicos da literatura contemporânea, tanto é verdade que já conhecem discípulos e epígonos. E já estão situados quando não analisados até pela crítica universitária” (BOSI, 2003, p. 386). A revalorização desses escritores e suas obras ocorre porque todas as vertentes da ficção modernista contribuíram para o florescimento de uma consciência social e “mesmo a tendência psicológica reflete, em muitos aspectos, preocupações ou impregnações do ambiente brasileiro” (COUTINHO, 2004, p. 301).

O posicionamento do crítico Antonio Candido, em *A educação pela noite e outros ensaios* (1989), é semelhante ao de Afrânio Coutinho (2004). Segundo Candido (1989), no que se refere ao engajamento social e espiritual dos intelectuais católicos, ocorreu nos anos 30 uma íntima relação entre a literatura e as ideologias religiosas e políticas. O sociólogo aponta ainda a existência da preocupação social nos romances de introspecção do período: “houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos, como viria a ocorrer de novo nos nossos dias em termos diversos e maior intensidade” (CANDIDO, 1989, p. 188).

Acerca das tendências do romance social-regional e do romance psicológico, Bosi (2003, p. 390) critica essa classificação que, embora didática, somente é viável ao historiador literário até certo ponto, pois “acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romances situados em uma mesma faixa”. A fim de definir essas diferenças, Alfredo Bosi (2003) se apoia no modelo do estruturalismo genético de Lucien Goldman (1971), cujas linhas afinam-se ao pensamento de *A teoria do romance* (1962), de Georges

Lukács, e ao de René Girard em *A violência e o sagrado* (2008):

Em face da sociedade burguesa, fundo comum da literatura ocidental nos últimos dois séculos, o romancista tende a engendrar a figura do ‘herói problemático’, em tensão com as estruturas ‘degradadas’ vigentes, isto é, estruturas incapazes de atuar os valores que a mesma sociedade prega: liberdade, justiça, amor... Sempre conforme Goldman, a tensão dos protagonistas não transpõe o limiar da ruptura absoluta: caso o fizesse, o gênero *romance* deixaria de existir, dando lugar à tragédia e ou à lírica. Há, portanto, uma oposição ego/sociedade que funda a forma romanesca e a mantém enquanto tal. (BOSI, 2003, p. 391).

Alfredo Bosi (2003) propôs a categorização dos romances brasileiros produzidos a partir dos idos de 1930 em quatro tendências: “de tensão mínima”, “de tensão crítica”, “de tensão interiorizada” e “tensão transfigurada”. Para tanto, o crítico considerou a gradação crescente da tensão estabelecida entre o “herói” e o seu mundo (BOSI, 2003, p. 392). Desse modo, no romance de tensão mínima, no qual o crítico toma, por exemplo, as histórias populistas de Jorge Amado, embora exista o conflito, “as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam” (BOSI, 2003, p. 392); no romance de tensão crítica, classificação na qual podemos encontrar os romances de 30 do Nordeste, a personagem do “herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule, ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente” (BOSI, 2003, p. 392); no romance de tensão interiorizada, em que Bosi (2003) aponta como exemplos os romances de linhagem psicológica, tais como os de Octávio de Faria, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, enquadram-se os romances no qual o “herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito” (BOSI, 2003, p. 392); e no romance de tensão transfigurada, representado pela prosa de João Guimarães Rosa e Clarice Lispector, o “herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade” (BOSI, 2003, p. 392).

Ainda sobre a polarização que marcou a segunda fase do Modernismo brasileiro, Bueno (2015) atenta-se para a proximidade das noções que, em último caso, são vistas sob a denominação de “romance social”. De certo modo, naquele período as discussões em torno do que era o romance foram colocadas de lado, pois o importante era colocar em evidência o romance social. Mas, como os processos estéticos não são processados em virtude de grupos, cada escritor cria uma forma de interpretar o mundo. Dentro desse contexto, os romances de Lúcio Cardoso, publicados na década de 1930, apresentam caráter fronteiro porque, a um só tempo, lidam com a matéria regional e com os aspectos socioeconômicas, aprofundando-se na interioridade humana, através do mergulho nas águas caudalosas da introspecção.

2.2 O arcanjo da rebeldia no romance de 30

Na década de 1930, Lúcio Cardoso “era um jovem arcanjo rebelde muito bonito nesse tempo, embora de pequena estatura, mas era um homem muito bonito e muito louco, e já inteiramente mergulhado na obra dele” (QUEIROZ, 1993)⁴. A expressão “jovem arcanjo rebelde”, utilizada no depoimento de Rachel de Queiroz, parece-nos bastante significativa para tratarmos da personalidade de Lúcio Cardoso, visto que é sob o signo da rebeldia que lemos a obra desse escritor, cuja estreia no circuito literário brasileiro ocorreu em 1934 com o romance *Maleita*, publicado pela Editora de Augusto Frederico Schmidt no Rio de Janeiro. Apesar de ser, atualmente, um dos livros menos conhecidos do escritor, esta obra é a segunda mais reeditada, tendo recebido, até o momento, seis edições. Em *Maleita*, Lúcio Cardoso entrelaça memória, história e literatura ao reconstruir, nas palavras do francês Mario Carelli (1988, p. 150), uma “epopeia trágica e lamentável da fundação, em 1893, da cidade mineira de Pirapora”, localizada no médio São Francisco. Esse romance, ainda que tido como regionalista, possui inspiração na história de Joaquim Lúcio Cardoso, pai do escritor. Lúcio buscou nas fontes familiares o argumento para criar sua obra de estreia, ficcionalizando a figura do pai ausente, imagem retomada mais tarde no autobiográfico *Dias perdidos* (1943).

Narrado em primeira pessoa, composto de períodos curtos e de uma linguagem que tenta imitar a fala dos indivíduos representados, o romance revela influências herdadas dos modernistas de 1922 (MARTINS, 1997). O título do romance é proveniente da malária, uma doença infecciosa, popularmente conhecida como maleita ou mal de São Guido, doença com a qual as personagens têm contato antes mesmo da chegada dos funcionários da fábrica têxtil da Companhia de Cedro e Cachoeira da Fiação e Tecidos. Comandando uma pequena comitiva, o aventureiro Joaquim rumava, há oito dias, de Curvelo à Pirapora, quando um dos integrantes da comitiva contrai a maleita:

Os lábios apertados, contraídos, denunciavam a luta; uma onda amarela espalhava-se rapidamente pelas suas faces, enquanto um tremor sacudia o queixo negro de barba. Súbito tombou para frente e entregou-se, arquejando de febre, sacudido como se o atacasse o mal de São Guido. O tremor subia e pela camisa aberta via-se o corpo escuro, molhado de suor. (CARDOSO, 2005, p. 7-8).

Apesar de marcada pela matéria regional, a pesquisadora Maria Terezinha Martins (1997, p. 29) assevera que “sua temática situa-se entre o aspecto social e o transcendente,

⁴ Cf. QUEIROZ, Rachel de. Depoimento. In: LÚCIO CARDOSO. Direção e roteiro de Eliane Terra e Karla Holanda. Produção: Karla Holanda, André Seffrin, Fátima Leal e Eliane Terra. Rio de Janeiro: Foco Multimídia, 1993.

entre o colorido regionalista e o lusco-fusco sobrenatural”. Conquanto diversos críticos tenham notado certa singularidade no trato da matéria romanesca, o conjunto formado pela temática regionalista, a escrita modernista e o tom documentário, aliado à leitura apressada por parte dos contemporâneos do escritor, levaram à redução de *Maleita* ao rótulo de obra de inspiração regionalista. Em *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso* (2001), a ensaísta Cássia dos Santos considera que esses aspectos garantiram a Lúcio Cardoso uma calorosa aceitação, tornando-o sucesso de vendas. O romancista foi saudado por importantes nomes da crítica daquela época como Jayme de Barros, Eloy Pontes e Agrippino Grieco. Este foi visto como um dos mais respeitáveis críticos do Modernismo.

Grieco era temido e respeitado nos meios literários pelo seu rigor e pelos comentários irônicos, que o celebrizaram. Na análise de *Maleita*, porém, a ironia cedeu lugar ao elogio: ressaltando as qualidades do romance, em que detectou um caráter épico, o crítico ainda mostrou-se impressionado com o talento precoce de seu autor. (SANTOS, 2001, p. 23).

Em coleta e análise de diversos periódicos, Cássia dos Santos (2001) conclui que ao aproximar os romancistas Lúcio Cardoso de Julien Green, Agrippino foi também um dos poucos a destacar, já neste primeiro livro, os traços da espiritualidade do escritor mineiro. Contudo, como destacou a ensaísta, os comentários do crítico sobre a subjetividade do escritor passaram despercebidos, fato compreensível diante do momento vivido pela literatura.

Os estudos de Carelli (1988), Santos (2001) e Bueno (2015) indicam que a crítica literária dos idos de 1930 entreviu dois importantes temas em *Maleita*: a luta do homem contra as intempéries da natureza e a metaforização da doença. Esses aspectos são apontados por Adonias Filho (1939), quando analisa o romance:

De *Maleita* (1934), logo neste romance de estreia, travamos conhecimento com um conflito que continuaria sendo o ponto mais estável na obra do romancista. O choque do corpo humano com forças exteriores, sempre a desfiguração corporal pelas doenças. [...] Os personagens de Lúcio Cardoso [...] nascem marcados pelo destino, são tipos representativos de pessoas excepcionais. O homem mediano, esse homem que encontramos a cada passo, tipo por excelência do romance de costumes, não, esse homem não está nos livros de Lúcio Cardoso. (ADONIAS FILHO, 1939, p. 72-73).

Na quase totalidade da ficção cardosiana, esses temas vistos por Adonias Filho (1939) se amalgamam a ponto de a doença metaforizar as lutas internas do homem, em um universo de crime, de paixões e de doenças. Assim, a dor gerada pelas enfermidades físicas torna-se marca e testemunha do Mal (LAVELLE, 2014). Em *Maleita*, assim como nas obras

posteriores, em especial, na *Crônica da casa assassinada*, com o câncer de Nina, a doença é compreendida como resultado de uma transgressão, pois, para Lúcio Cardoso, “somente a prática de uma falta grave desencadeia as tremendas forças de remorsos requeridos pela verdadeira conversão religiosa” (CARDOSO, 2012, p. 78). Nesse sentido, a dor assume a possibilidade de elevação espiritual, isto é, de redenção, ao passo que “só quando a culpa engendra a dor, só quando o pecado é sentido como sofrimento, só então começa a obra da redenção e o nascimento do homem novo” (PAREYSON, 2012, p. 117). Mas nem sempre o sofrimento transmuta-se em conversão religiosa; às vezes, torna-se inútil, seja “pelo excesso da dor ou pela incapacidade do paciente, não pode transformar-se em via para a purificação e para a redenção, nem em meio de maturação interior” (PAREYSON, 2012, p. 185), como aconteceu com Nina, que até o último momento se manteve fiel à sua rebeldia.

Na literatura cardosiana, a doença também serve para representar a modernidade que não se concretiza ou se revela carcomida, corroendo um projeto de nação que surge a partir da Proclamação da República, conforme mostra a recente pesquisa de Carlos Roberto da Silva intitulada *A estetização da doença na ficção de Lúcio Cardoso* (2016). Em *Maleita*, a malária estetiza a falta de perspectiva de indivíduos votados ao esquecimento, que jogados à própria sorte, não recebem amparo governamental: “os corpos eram atirados no mato. Cada vez em maior número, os urubus desciam sombrios, sobre a carniça” (CARDOSO, 2005, p. 154). Com esse retrato da miséria humana, o escritor mineiro amplia o olhar sobre a realidade brasileira, revelando os problemas humanos e o drama dos doentes e dos desprezados, alçando os leitores ao patamar da consciência crítica, sem descartar o aspecto espiritual intrínseco ao universo das personagens representadas.

De certa forma, na ficção cardosiana, a doença pode ser compreendida como metáfora do Mal, porque se transforma em um elemento desagregador e desestabilizante tanto do enfermo quanto dos seus cuidadores. Com efeito, das doenças presentes no universo da ficção cardosiana, talvez seja o câncer a que possua a maior capacidade de metaforizar a ideia de Mal, justamente porque se configura algo enigmático ao conhecimento científico, cujas causas e formas são tão várias quanto a maldade humana, e, em diferentes graus, evoca um imaginário punitivo, algo que acontece na *Crônica da casa assassinada*, porque, dentro do enredo, é possível perceber a “doença não como castigo, mas como sinal do mal, algo que se deve punir” (SONTAG, 2007, p. 73).

Mas nem todas as vozes se ergueram em louvação ao romance de Lúcio Cardoso. Entre os jovens intelectuais que estavam firmemente envolvidos na disputa ideológica ligada à crítica literária, “os elogios se misturaram a restrições” (BUENO, 2015, p. 204). Entre as

vozes contrárias, destacam-se a de Marques Rebelo, que, ironicamente, chamou Lúcio de “narrativista”, e Jorge Amado. Segundo o entendimento de Bueno (2015), Jorge Amado percebe que, embora a matéria de *Maleita* seja regional, a denúncia social havia ficado à margem, o que transformou *Maleita* em “simples literatura”. Contrariamente aos seus contemporâneos, Jorge Amado percebeu que o romance não deveria ser caracterizado como romance social, pelo simples fato de ser de base regionalista. Ainda acerca dos comentários desfavoráveis ao livro de estreia, Luís Bueno (2015) aponta que, curiosamente, Octávio de Faria, amigo de Lúcio Cardoso, indicou no romance um problema também detectado em *Cacau*, de Jorge Amado: “o fato de o livro não dar conta da psicologia individual das personagens, restringindo-se a uma sucessão de ações externas e, por isso, não merecendo a qualificação de romance, constituindo-se em ‘mera narração’” (BUENO, 2015, p. 205).

Concernente ao romance de estreia, o crítico francês Mario Carelli (1988) considera que, não obstante o tom materialista empregado encubra o matiz espiritual, ou, ainda, não tenha uma psicologia profunda, *Maleita* é um romance cardosiano, “mesmo que não seja perfeitamente realizado, na medida em que contêm as principais obsessões do autor – o medo, a angústia, a violência, o ódio, a visão do sangue, a presença do demônio, a convivência com o pecado e a morte” (CARELLI, 1988, p. 154).

Para muitos, conforme asseveram Dilma Diniz e Haydée Coelho (2005, p. 416-417), a arte regionalista busca exprimir sua “substância do local, enfatizando os elementos diferenciais que a caracterizam enquanto regional”, de modo a direcionar o olhar para as peculiaridades de uma região, por meio de um plano natural – clima, flora, fauna, topografia, etc. – e, sobretudo, para a percepção de como os aparatos culturais distinguem uma região. Todavia, este pensamento encontra um fosso abissal quando lemos um romance como *Maleita*, pois, nele percebemos não apenas o *genius loci*, mas também matéria de ressonância universal, ao trazer o homem e seus dramas existenciais como centro de suas preocupações.

Na visão de Maria Terezinha Martins (1997, p. 28), em *Maleita*, “Lúcio Cardoso quer uma linguagem que devolva o homem a si próprio”. Nesse sentido, quando vemos o drama dos sertanejos refletidos na imagem humanizada do Rio São Francisco, percebemos a síntese entre o regional e o universal. Essa simbiose perpassa toda a literatura cardosiana, fazendo com que obras como *Maleita* e *Crônica da casa assassinada*, apesar de esteticamente diferentes, sejam construídas mediante um projeto no qual se evidencia o conflito entre Deus e o homem. No bojo dessa problemática, encontra-se a reverberante presença da família patriarcal atingida pela decadência. De tal modo, na ficção de Lúcio Cardoso, regionalismo e introspecção se complementam, pois, se o elemento regional revela os aspectos sociológicos e

econômicos, a matéria introspectiva manifesta o drama da busca pelo divino e a consciência da voragem dos desejos da carne. Curiosamente, os Meneses abrem e encerram a travessia da escrita de Lúcio Cardoso; o escritor ata a trajetória da família mineira, revelando a unidade de sua criação estético-literária, conforme antecipou Alfredo Bosi (1996, p. XXIII):

Os Meneses desse romance juvenil de Lúcio Cardoso, fundadores de uma cidade sertaneja, a Pirapora queimada pela febre da malária, voltam, e não por acaso, para a evocação da sua agonia. Uma longa história de três gerações já se cumpriu, e agora é o momento de deixar que fale o destino, isto é, a impotência do mundo patriarcal para impedir a sua catástrofe e soffrear o instinto de morte que o devora por dentro.

Em 1935, segundo Erwin Gimenez (2012), coadunado ao acirramento ideológico entre conservadores e revolucionários, propício ao florescimento do Estado Novo, surge na cena literária nacional a recusa à pesquisa de caráter localista, na medida em que, “no plano estético, recrudescer o espiritualismo com o romance introspectivo” (GIMENEZ, 2012, p. 57). Cabe, pois, destacar que, de modo insubmisso, Lúcio Cardoso não se deixou ludibriar por essa literatura apenas preocupada com os problemas sociais, inserindo, na sua escrita, a dimensão do humano, ao colocar em destaque sua inquietação interior por meio da evocação da face angustiante da vida e de suas paixões. Daí reside o fato de haver se declarado um realista:

Há muita gente que pensa que só há dignidade para o artista, quando ele “não foge da vida” e milita ativamente nas arraias das doutrinas políticas. Quero reafirmar que nunca existiu coisa alguma da vida que não me interessasse. Não sou, apesar dos rótulos que sempre me pregaram, um criador de fantasmas, um levantador de áreas imaginárias e problemas inexistentes. Considero-me um escritor realista e se não faço da minha obra um veículo de propaganda política, não é porque sob muitos aspectos a política não me interesse, mas porque, pelo menos no momento, quando todo mundo cuida de política, encontro problemas que me parecem de colocação mais premente. (CARDOSO, 1944, p. 65).

Rebatendo as críticas recebidas de Álvaro Gonçalves (1944), por ocasião do artigo “Confissões de um homem fora do tempo”, o escritor mostra não estar alheio ao desespero de um mundo atingido e mutilado pela violência da guerra, não deixando de refletir sobre os descaminhos pelos quais o homem do seu tempo foi conduzido. Entretanto, Lúcio rechaça a tentativa de transformar a literatura em instrumento a serviço de uma ideologia e/ou programa político-partidário, porque entende que isso seria apenas uma forma de escamotear a realidade concreta. Contrário ao posicionamento de muitos de seus contemporâneos, o escritor preferiu navegar pelos mares do humano, com o auxílio da bússola da introspecção na tentativa de decifrar os abismos e os absurdos da vida.

Lúcio Cardoso, abandonando temporariamente as paisagens mineiras, publica pela Editora José Olympio, o romance *Salgueiro* (1935). Essa obra aparentemente adere ao projeto de denúncia social em voga naquele período. Todavia, nela se avultam os aspectos ligados à espiritualidade. Ambientado no Morro do Salgueiro, subúrbio do Rio de Janeiro, o romance trata do cotidiano dos moradores desse morro. Vivendo em estado degradante, amontoam-se em sujos barracos, improvisados com latas e folhas de zinco, onde convivem com toda sorte de privações, tendo de respirar o ar poluído pelo óleo das frituras e da queima de querosene. O romance traz à baila a representação dos indivíduos envoltos na mais terrível precariedade, tanto financeira quanto espiritual. Analisando o romance, Adonias Filho (1939) defende que, em *Salgueiro*, diferente do que acontece em *Maleita*, o inimigo não é mais a natureza hostil, senão o Eu e o Outro, vistos em relação ao indivíduo corroído pelo ódio:

Mesmo ambiente de desolação, da miséria mais cruciante. Ali, o desespero da cidade que se formava. Aqui, o desespero do morro que se extingue. E, como maldição andando entre estes cenários, o homem mais rude, e grosseiro, e violento. No entanto, apesar da dramaticidade total que está em *Maleita*, *Salgueiro* o supera. Este romance, que provocou da crítica, tantas injustiças e tantos exageros, em seu conjunto, vale além do mais, como elemento unificador da obra do romancista. Tuberculosos, paralíticos, loucos, assassinos, marafonas, vagabundos – sim, é a putrefação mais sórdida, o mofo, a lama, a fome – sim, o morro do Salgueiro é inferno de corpos condenados em vida (ADONIAS FILHO, 1939, p. 75).

Em *Salgueiro*, não existe somente aspectos mormente ao romance social, como a condição miserável do proletariado, a prostituição e a violência; existem, também, os tipos sociais e, ainda mais, a representação do indivíduo perdido em um mundo destituído de Deus, caminhando de acordo com a própria sorte. Esses indivíduos procuram abandonar suas vidas desgraçadas por meio de ações também desgraçadas, porém, caracterizadoras da não aceitação passiva das mazelas e privações a eles impostas. Em *Salgueiro*, o morro, além de ser tomado como palco de inúmeros dramas sociais, metaforiza o Mal, porque, comparado ao Inferno, é visto pelas personagens como “uma terra condenada, uma terra de exílio, sem culpa, é ali que eles pagavam a pena de não serem lembrados por Deus” (CARDOSO, 2007, p. 2004).

Espaço de insulamento, o morro é visto como a região dos condenados, daqueles que vivem à margem da sociedade; são fracassados, indivíduos esmagados pelo sofrimento e pelo destino, que se sentem privados do amor divino. Em síntese, é o espaço dantesco dos excluídos: “O Salgueiro se erguia à parte de tudo, sozinho no seu silêncio e no seu abandono como uma determinada espécie de inferno. Os que ali viviam eram seres exilados, culpados de algum tremendo crime, e que jamais sairiam de seus sombrios limites” (CARDOSO, 2007,

p. 181). Luís Bueno (2015) caracteriza *Salgueiro* como um romance psicológico fiado sob as linhas do romance social, apontando aspectos típicos dos romances proletários, a exemplo do ambiente refletor da degradação dos indivíduos:

Menos ambíguo para os padrões da época foi *Salgueiro*, publicado em 1935, em que mais uma vez Lúcio Cardoso se serve de uma ambientação típica dos romances proletários – um morro do Rio de Janeiro – para, aí mais claramente, tratar daquele que seria seu grande tema: a figuração de um mundo sobre o qual agissem criaturas sem Deus. Enfim, romance psicológico num arcabouço que poderia ser de romance social. (BUENO, 2015, p. 205).

Nesse romance, as personagens são símbolos da condição degradante do homem, sobretudo, do mais pobre. Ao apresentar personagens característicos do romance social, como o pobre, o mulato senhoreado, a prostituta, o mendigo, o vendeiro, o cafetão, a lavadeira, dentre tantos outros, o escritor não se satisfaz em apenas descrever a condição humana, foi além. Cardoso, ao sondar os corações amargurados e as almas atormentadas dos moradores do Salgueiro, espiritualizou o drama social, porque, no fundo, “o proletário de Lúcio Cardoso se debate em uma movimentada vida interior que tende a eclipsar as causas sociais de sua pobreza” (BUENO, 2015, p. 281). Desejando desvendar as fortes raízes do desespero de seres flagrados em situação de miséria e abandono, o romancista curvelano mostra as personagens na sua interioridade, não apenas de modo psicológico, mas por meio da sondagem daquilo que os problemas sociais acarretam na orientação da essência dessas criaturas. A posição de Lúcio Cardoso não apequena em nada a sua literatura. Ao contrário, torna inviável qualquer tipo de leitura que desconsidere o cerne que a norteia: a indagação sobre o homem e, por conseguinte, a interrogação sobre o Mal.

Em uma leitura atenta desse romance cardosiano, poder-se-ia desvendar em meio ao aspecto documentativo, o fortalecimento da questão espiritualista, pois nele já se fazem “presentes a inquietação religiosa, o questionamento e a ânsia por Deus que caracterizariam outros seres criados pelo autor posteriormente” (SANTOS, 2001, p. 26). Luís Bueno (2015) aponta que, por não exercer precisamente um catolicismo dogmático, o *Salgueiro* de Lúcio Cardoso não possui igrejas, nem padres, o que prova que “para Lúcio Cardoso a fé não pode ser libertadora num universo de opressão e de convencionalismos – essa afinal, é a falsa fé de Vicente” (BUENO, 2015, p. 282). Embora devamos nos afastar de biografismos, é impossível não perceber que a distância do catolicismo e dos seus dogmas na qual vivem as personagens cardosianas são ecos dos dilemas espirituais vividos pelo escritor.

Para averiguar a justeza do argumento, bastaria ler os *Diários* de Lúcio Cardoso e

perceberíamos neles a figura de um inadaptado, daquilo que Tristão de Athayde (1996, p. 771) denominou de um indivíduo “esfolado”, “um homem com os músculos e os nervos à mostra. Ferido por tudo e por todos”. Na condição de homossexual, Lúcio Cardoso vivia um clima de fé angustiada, não se sentia digno de participar dos sacramentos da Igreja, especialmente, da eucaristia. Somadas a isso, as diversas críticas direcionadas à instituição religiosa faziam-no distante, frequentador esporádico das missas. O distanciamento da fé católica é uma realidade na prosa cardosiana, sobretudo, naquela publicada entre as décadas de 40 e 50.

Nesse período, o escritor lançou as novelas *Inácio* (1944) e *O enfeitado* (1954), obras pertencentes à chamada trilogia *O mundo sem Deus*⁵, cujo fecho se daria com *Baltazar* (inconclusa), na qual o autor revela o submundo carioca, a partir de uma atmosfera *nonsense* e agônica, com personagens que transitam por ruas e avenidas repletas de drogados, alcoólatras e prostitutas. É também desse período a sua obra-prima *Crônica da casa assassinada* (1959), que narra a ruína dos Meneses, seres que não frequentam a Igreja e vivem “sem o auxílio dos sacramentos” (CARDOSO, 2000, p. 280). A exceção é Ana, que frequenta as missas; porém, até mesmo ela, depois do contato com Nina e após o suicídio do jardineiro Alberto, afasta-se da religião, conforme esclarece na sua segunda confissão: “ultimamente me afasto da Igreja e dos sacramentos, e talvez nem mesmo saiba ficar novamente de joelhos diante de um padre” (CARDOSO, 2000, p. 154).

Se Octávio de Faria criticara o romance *Maleita* porque o considerava uma obra desprovida de aprofundamento psicológico das personagens, com *Salgueiro*, de acordo com Luís Bueno (2015, p. 206), “Octávio de Faria já identificaria no segundo romance de Lúcio Cardoso o toque de perfeição que, para ele, como se viu, é o aprofundamento psicológico”. Sem dúvidas, nesse romance encontramos uma maior tensão psicológica, que ocorre devido às reflexões das personagens acerca do próprio estar no mundo. Nesse sentido, avulta-se o aspecto religioso, no qual encontramos os questionamentos acerca de Deus, da fé e do pecado, sobremaneira, na terceira parte do romance, correspondente aos acontecimentos na vida do protagonista Geraldo. Para o crítico Luís Bueno (2015), a denúncia das mazelas sociais e da condição degradante do homem se fazem presentes em *Salgueiro*, revelando os mais sórdidos sistemas de exploração. Contudo, as ações das personagens não são delineadas em virtude do drama social, mas, sim, do espiritual, do afastamento de Deus:

A pobreza dos barracos, a condição ainda pior daqueles que moram na parte superior do morro, o recrutamento de mulheres para a prostituição, o sistema de exploração

⁵ Cf. CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

dos alugueiros, o desamparo dos operários que adoecem: tudo isso tem função relevante no desenvolvimento do enredo. No entanto, os motivadores das ações das personagens são muito remotamente sociais e mesmo a pobreza aparece menos como resultado das forças econômicas e sociais e mais como decorrência de um afastamento de Deus. (BUENO, 2015, p. 275).

Embora o romance de Lúcio Cardoso apresente denúncia social, se sobressaem os conflitos individuais das personagens, seja a partir dos questionamentos quanto a situação de miséria na qual se encontram, nos quais afloram os problemas que envolvem situações precárias de trabalho, as péssimas condições das casas, a violência e a prostituição; seja por intermédio das reflexões de ordem teológica, em especial, aquelas acerca da fé e da representação de um Deus ausente. *Salgueiro*, articulando o drama social com o humano, avança tanto no terreno da realidade da sociedade brasileira quanto no domínio do psicológico e do espiritual.

Em relação à recepção de *Salgueiro*, podemos depreender dos estudos de Carelli (1988), Santos (2001) e Bueno (2015), que, de modo geral, o segundo romance de Lúcio Cardoso foi bastante elogiado pela crítica da época. Mas não houve unanimidade. Algumas vozes críticas desclassificaram o romance, como a de Temístocles Linhares (1987, p. 53), para quem *Salgueiro* representava uma experiência desastrosa porque “as personagens eram meros esboços”. Contrariamente, em *Os mortos de sobrecasaca*, Álvaro Lins (1963, p. 109) afirma que “o romance já apresenta, como construção formal, como caracterização de personagens, como estilo literário, um passo adiante do primeiro”.

Em uma breve revisão da literatura cardosiana, o poeta e ensaísta Walmir Ayala (2004) assevera que *Salgueiro* constituía um marco na produção de Lúcio Cardoso, porque, já em 1935, definiria o romancista. Segundo Ayala (2004, p. 448), “Octávio de Faria, que a respeito de *Maleita* se pronunciara discretamente e com restrições, abre para *Salgueiro* o mais indiscutível crédito de confiança, reconhecendo que se enganara quanto à envergadura de romancista de Lúcio Cardoso”.

Adonias Filho (1969) aponta em *Salgueiro* um espaço configurado como oposto ao clima nativista de *Maleita*, pois os dramas existenciais do homem entram em cena, ainda que presos às teias sociais. O crítico chama a atenção para a profundidade do psicológico das personagens: “A densidade psicológica, em parte anulada pela violência do lirismo noturno, poderá sugerir o clima dostoievskiano, é verdade, mas a face dos problemas se abrirá logo depois no estranho romance de *A Luz no Subsolo*” (ADONIAS FILHO, 1969, p. 128). Mesmo ainda preso ao elemento social, Lúcio Cardoso avançou em direção à sondagem do coração humano. Destarte, isso apenas foi plenamente alcançado no ano seguinte, em 1936, com *A luz*

no subsolo: “aí poderá explorar o abismo das paixões e o poder devastador do Mal, as forças irracionais e, para além do Mal, partir em busca do Deus ausente” (CARELLI, 1988, p. 163).

A luz no subsolo, o terceiro romance de Lúcio Cardoso, foi publicado pela José Olympio. Neste livro, o escritor traz a representação do processo de dissolução de uma família pertencente a uma pequena aristocracia rural nos recônditos de uma província mineira. Composto por um prólogo e três partes, respectivamente, intituladas “Os laços invisíveis”, “Noturno” e “Os evadidos”, em resumo, o romance trata do esfacelamento das relações de um casal da pequena aristocracia rural mineira, que resultaria em um crime passional. Madalena casara-se com Pedro por amor, mas sabia que ele não a amava. Por sua vez, Pedro se unira à Madalena na tentativa de rememorar os sentimentos um dia nutridos por Isabel, a quem tentou afogar; esta veio a óbito devido a uma pneumonia decorrente da tentativa de afogamento.

Da impossibilidade de resgate desses sentimentos, as relações com Madalena se enfraquecem, o marido praticamente a ignora: vive a ler e a ela não dispensa atenção ou cuidados. Madalena sente-se abandonada e em estado de clausura, sua única companhia era a jovem empregada, que, sem motivos aparentes, fora embora, mas, na verdade, Pedro a havia violentado. Despedido da escola na qual lecionava, por causa da influência nefasta exercida sobre os alunos – um dos quais tentara assassinar o próprio pai. Pedro passa a dedicar-se aos seus desejos pessoais, como o de escrever um livro e liquidar as dívidas; sente-se, porém, arrastado por estranhas forças. Decidido a retirar Madalena de sua vida, solicita à própria mãe, Adélia, que envenene a esposa, e Bernardo, cunhado de Madalena, participada da trama. Madalena desvenda o plano e, após descobrir onde era guardada a droga, esconde-a. Ao final, cansada do desprezo do marido e revoltada com toda a situação, Madalena despeja a droga na bebida de Pedro. Agônico, Pedro encontra Bernardo no jardim da casa, onde falam de Deus.

Lúcio Cardoso apresenta um enredo, no mínimo, peculiar ao período, pois os acontecimentos narrados são reflexos da subversão interior das personagens. Instaure-se no percurso vivencial das personagens Pedro e de Madalena arroubos de tragicidade, ao brotar-lhes na interioridade a intumescência do desejo, algo sentido como estranho e paradoxal, a um só tempo, acolhido e repudiado. Entre ambos aflora as intempéries da vida cotidiana sob a forma do desamor e da violência, tornam-se indivíduos atormentados, que, cindidos em sua humanidade, deixam revelar suas faces perversas e sádicas, ansiando a morte do Outro. Dito isso, consideramos que *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada* apresentam traços em comum; um deles é que, inconformadas com suas vidas e movidas pelo ardente desejo da completude, as personagens questionam a própria condição humana, assim como as normas socialmente aceitas, ao passo que assumem a *transgressão* como condição de vida, a exemplo

de Nina. Ainda que as trilhas percorridas por elas sejam aparentemente diferentes, convergem para a representação da insatisfação e do desejo de libertação das amarras sociais.

Em *A luz no subsolo*, as personagens transitam entre a angústia e o desespero, à medida que são atingidas pela ruína, acreditam no poder do Mal. Lúcio Cardoso, no intuito de sustentar a atmosfera de clausura e opressão, de mistério e alucinação, adotou “uma estrutura romanesca caótica, em que o leitor tem de recompor a trama dos acontecimentos, reconstruir os fragmentos de histórias para desmascarar os diversos protagonistas que incessantemente ocultam seus rostos” (CARELLI, 1988, p. 164). Nota-se, assim, conforme asseverou Álvaro Lins (1963), que o terceiro romance de Lúcio Cardoso constitui o marco para uma nova fase da ficção cardosiana:

A Luz no Subsolo, porém, não significa só um processo, 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 a voz dos outros do que a sua; um escritor que procura as suas formas de expressão, mantendo-se na superfície dos acontecimentos, das ideias, 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. (LINS, 1963, p. 109).

Muitas foram as expectativas em torno dessa obra, afinal, o autor vinha de uma sucessão de boas críticas, além de estar publicando pela José Olympio, à época uma das editoras de renome no Brasil, o que representava o devido reconhecimento do escritor no meio crítico e literário. Entretanto, o novo romance em nada se compara aos anteriores. E a crítica, após se deparar com *A luz no subsolo*, converteu os elogios feitos a Lúcio Cardoso, por ocasião dos livros de teor regionalista e de denúncia social, em críticas negativas, achincalhe e mutismo. Apesar das críticas desfavoráveis, não é possível negar a importância desse escritor, havendo mesmo quem tenha comparado Lúcio Cardoso a Dostoiévski, o que, para alguns críticos, a exemplo de Adonias Filho (1939), é uma atitude quase pueril, visto que o escritor mineiro não é um epígono do escritor russo, mas, sim, um confrade.

Segundo o crítico Mario Carelli (1988), Lúcio Cardoso, em seu terceiro romance, rompe definitivamente com o neorrealismo no intuito de dar feição ao seu universo visionário. Essa ruptura pode ser percebida na atmosfera sombria, propícia à investigação da vida interior das personagens, que é instauradora do sentimento trágico, “criado pela utilização do espaço e

predominância da sombra, em cujo reino o romancista reatualiza o mito platônico da caverna” (CARELLI, 1996, p. 628). Em determinados momentos, congênera ao que ocorre na *Crônica da casa assassinada*, o quarto que, de acordo com Bachelard (2003), é caracterizado por uma profunda intimidade, torna-se espaço de refúgio, denunciador do estado de crise existencial como sucede à personagem Madalena: “Entretanto, permaneceria trancada naquele quarto até que as coisas se resolvessem. Era singular, apesar de tudo, o encanto que havia naquele refúgio... Lembrava-se de que estava encerrada num quarto, separada de todos e que ninguém poderia penetrar nesse quarto” (CARDOSO, 2003, p. 239).

A impressão que tivemos em um primeiro contato com *A luz no subsolo* foi, sem dúvida, de estranhamento, devido à atmosfera terrificante que se impõe às personagens, as quais vivem em estado de angústia, desorientadas pelo drama da existência. A temática do Mal desvenda a máscara espúria dos homens, revelando as vilezas e as deformidades existentes na interioridade humana. Por meio de ações desmedidas, cruéis e criminosas, tais como estupros, assassinatos e envenenamentos, as personagens cardosianas metaforizam os aspectos mais sombrios da realidade (SANFORD, 1988). Nessa mesma perspectiva, coadjuva a ambientação enclausuradora e, conseqüentemente, sufocante e opressiva, espaços profundamente sedentos de luz. O ambiente externo à casa, a exemplo do jardim, igualmente exerce profunda sensação de opressão, fazendo Madalena desejar a reforma da propriedade:

Uma vez, sentada à sombra fria da folhagem, falara ao marido em mandar cortar tudo aquilo, transformar o jardim, a casa, arrancar-lhe aquele aspecto hostil e envelhecido. Pedro estava de pé e brincava com um galho; ao ouvir as suas palavras, tinha se voltado, e um sorriso frio sulcava-lhe o rosto. – Não, não dissera – poderia um dia mandar buscar a sua mãe e sabia que ela havia de amar os passeios naquela penumbral. [...] No fundo não podia tolerar que a possibilidade da vinda de alguém pudesse se opor como uma razão determinante à sua vontade de rejuvenescer o lugar onde morava. [...] não se sentia com direito de coisa alguma, nem sequer o de cortar o bambual, nem sequer o de viver bem na sua própria casa. (CARDOSO, 2003, p. 68).

Adonias Filho identificou na ficção cardosiana a figura do herói trágico, delineado dentro do espaço ficcional de *A luz no subsolo*, por intermédio de sentimentos como a cólera, o medo e a paixão, uma vez que se apresenta “a criatura humana oscilando no fundo de si mesma com base na própria consciência. Dispondo da ficção como veículo, percebendo a obscuridade nos rumos, explica-se o poder imaginativo” (ADONIAS FILHO, 1969, p. 129). Lúcio Cardoso lida com o reinado das paixões que corroem o coração do homem e o conduz à destruição: “Falo do coração devorado pelas paixões... daquele que não possui coragem para recuar e que avança até a morte, envenenado por desejos criminosos até o fundo do seu

próprio desespero, por dinheiro... ou por amor...” (CARDOSO, 2003, p. 90).

Com esse romance, Lúcio Cardoso voltou-se para o terreno da introspecção e da análise dos problemas ontológicos do homem e foi bastante criticado. Segundo Luís Bueno (2015), decorrido dois anos da publicação de *A luz no subsolo*, Lúcio Cardoso concedeu entrevista a Brito Broca, gerando grandes polêmicas e desafetos. Segundo o que foi apurado, após uma semana da publicação da entrevista, Lúcio acusou Brito Broca de ter emitido conceitos em seu nome. Este por sua vez, aborrecido, nega haver feito qualquer manipulação no que foi dito pelo escritor. No fim, Lúcio Cardoso teve de emitir uma retificação, “da maneira mais honrosa possível, negando-se sem se negar” (BUENO, 2015, p. 420).

Na década de 30, havia um ambiente de polarização política que, inevitavelmente, encrustou-se à literatura do período, na qual se tem a reação católica contrária ao materialismo que influenciou importantes intelectuais e escritores do período. O grau de acirramento da década de 1930 era tão forte que a influente crítica e ensaísta Lúcia Miguel Pereira (2005, p. 42) afirmou: “É preciso escolher, dizem, ninguém pode ficar neutro. Quem não for de um lado será forçosamente de outro, quer queira quer não”.

No caso de Lúcio Cardoso, não ser um intelectual engajado – e, principalmente, não escrever romances panfletários – não significava isolar-se numa torre de marfim a fazer *arte pela arte* (PEREIRA, 2005). Em “A propósito de um inquérito”, Lúcio Cardoso afirma que “os meios de se fazer um romance não estão sujeitos a uma receita, mas unicamente à natureza de cada romancista” (CARDOSO, 1996, p. 759). Lúcio não acreditava no romance sociológico, por isso manteve-se afastado de uma literatura marcadamente cingida com as ideologias políticas vigentes em seu tempo. Mas, ainda nos mais introspectivos de seus livros, naqueles que elevam ao grau máximo os questionamentos sobre a existência e, por isso, consequentemente, sobre a espiritualidade humana, podemos vislumbrar a situação histórica. Nesse sentido, vemos que o mineiro Lúcio Cardoso, ao longo de sua ficção, adotou o seguinte entendimento:

Para se fazer romance, portanto, em primeiro lugar é preciso que o autor tenha talento para isto – e depois que tenha sentimentos, experiência, tudo enfim o que puder completar a sua visão das coisas e dos homens, a fim de não transformar o seu romance numa coisa inútil e gelada. (CARDOSO, 1996, p. 760).

Voltemos ao romance *A luz no subsolo*. As críticas negativas e o silêncio da crítica em torno dessa obra, certamente foram sentidos pelo jovem romancista como um duro golpe, sentindo-se desalentado, duvidando, inclusive, de sua capacidade artística. Habitado aos

elogios, as críticas negativas que então lhe dirigiam deixavam-no desanimado e depressivo, sentimentos que transpareciam em cartas destinadas a Octávio de Faria, o qual já havia se tornado seu amigo. “Desalentado, incerto a respeito de sua própria capacidade, abalava-se por perceber que não havia mais em torno de si o mesmo apoio que sentira até então” (SANTOS, 2001, p. 29).

Quando enveredou pela introspecção e pela sondagem dos dramas íntimos das personagens, Lúcio Cardoso assinalou “para o meio literário, a sua adesão ao movimento espiritualista ao evidenciar uma reação ao regionalismo social dos escritores nordestinos” (SANTOS, 2001, p. 48). Em “O outro homem crucificado”, Bernard Emery, pesquisador do Centro de Estudos Lusófonos da Universidade de Grenoble, na França, afirma que Lúcio Cardoso revisita, “no âmbito da decadência anunciada do latifúndio e do patriarcalismo, as fibras da mais alta espiritualidade cristã, a estranha beleza do drama barroco, em contraponto de um modernismo absurdo e existencial” (EMERY, 2004, p. 13).

De acordo com Flávia Trocoli da Silva (2000), a partir de *A luz no subsolo*, Lúcio Cardoso se insere dentro do romance católico, marcado “pela vida da alma ou o ‘eu real’ identificados como perturbação e sofrimentos contínuos, a vida terrena metaforizada em prisão e em sombra, a busca sôfrega do martírio” (SILVA, 2000, p. 59). A escolha de Lúcio Cardoso por um caminho de questionamentos sobre a condição humana e, conseqüentemente, sobre Deus, não foi um acontecimento isolado na literatura brasileira, pois estava intimamente ligada à corrente espiritualista efervescente na primeira metade do século XX.

É forçoso compreender a poética de Lúcio Cardoso a partir do entrelugar, espaço fronteiro situado entre a linha de inovação e tradição, percebê-lo como centro e periferia, pois, publicando no Rio de Janeiro, por vezes, versava sobre Minas. Enfim, faz-se necessário perceber que a prosa cardosiana “insere-se na órbita dos escritores incompreendidos, porque, ao escapar da temática social, ele imprime ao seu estilo uma imagem melancólica, trágica, que revê a turbulência do ser” (MARTINS, 1997, p. 27). Afinal, face à complexidade do humano e aos dramas manifestados na ficção de Lúcio Cardoso, consideramos que o escritor adota uma postura inconformada, insubmissa e rebelde antinômica aos valores cultivados, quer pela decadente sociedade oligárquica das Minas Gerais, quer pelos elementos de uma literatura tida como engajada. Esta postura, a qual consideramos um traço notável nas obras desse autor, corresponde ao “punhal erguido” contra tudo o que pode ser visto como convencionalismo e patenteia a feição rebelde de sua literatura. Lúcio Cardoso dedica-se a conhecer os abismos da alma humana.

2.3 Espiritualismo dogmático ou crítico libertário?

Em nossas letras, o movimento espiritualista, especialmente o de base católica, estendeu-se de meados de 1890 até os decênios iniciais do século XX. Em “A reação espiritualista”, o crítico Alceu Amoroso Lima (2004, p. 610) assevera que esse movimento se caracterizou como uma espécie de “renovação da primazia dos valores espirituais, tanto na poesia quanto na prosa e tanto na prosa de ficção como na prosa de ideias”, que se processou contra o espírito naturalista e antiespiritualista.

Consoante às pesquisas de Antonio Carlos Villaça, em *O pensamento católico no Brasil* (2006), no decurso dos anos 1920 ocorreu efervescente difusão do pensamento católico em nosso país, o qual foi disseminado no meio das classes abastadas, por meio de instituições de ensinos que deram origem às universidades católicas, e entre os menos favorecidos, por intermédio da Ação Católica. Prova dessa difusão é a fundação do Centro Dom Vital, em 1922, presidido por Jackson Figueiredo, simpatizante das ideias da *Action Française*, defensora do princípio de que a Arte, para ser considerada Arte, deveria ser católica. Tem-se ainda a circulação da revista *A ordem*, cujo intuito era reestabelecer os laços com a Igreja, reagindo contra o cientificismo e o materialismo dialético de Karl Marx. Colaboraram n’ *A ordem* Alceu Amoroso Lima, Andrade Murici e Augusto Frederico Schmidt. Para Villaça (2006, p. 20), “o pensamento católico no Brasil tem na figura singular de Amoroso Lima, mais presença do que obra, o seu instante decisivo”.

Fundador do Centro Dom Vital, dedicado ao ensino dos dogmas do catolicismo, e da revista *A ordem*, direcionada à veiculação da doutrina católica, Jackson de Figueiredo é considerado o renovador do movimento católico brasileiro do século XX, tendo em vista a enorme influência exercida por ele na esfera intelectual. Figueiredo teria sido uma espécie de agitador e epicentro da restauração cristã desse período, causador do esfacelamento do naturalismo da Escola do Recife de Sílvio Romero e Tobias Barreto. Jackson de Figueiredo constituiu uma força congregadora da reação espiritualista, objetivando reafirmar o lugar de prestígio da Igreja Católica na sociedade brasileira. De acordo com Cássia dos Santos (2001, p. 45), Figueiredo buscou fortalecer a organização de uma militância religiosa, composta pela elite, capaz de promover a recristianização do Brasil, por intermédio da “defesa de posições políticas conservadoras”.

Em *Imagens de Ordem: a doutrina católica sobre autoridade no Brasil (1922-1933)*, o pesquisador Romualdo Dias (1996, p. 75) considera que, entre o final do século XIX e início do XX, “percebe-se uma consciência de urgência em organizar a Igreja internamente

na busca da vitalidade necessária à ação”. Essa organização das forças religiosas teve como alicerce a criação do periódico *A ordem*, em 1921. Segundo Dias (1996, p. 77), o periódico se inseriu num contexto repressivo, de amor à ordem e horror à revolução, pois, “em tempos de acirrada polêmica, os católicos deveriam constituir uma imprensa com forças suficientes para realizar suas tarefas de reprimir as modas imorais, de ser protesto cristão contra os desmandos de toda a espécie e de sustentar o culto tradicional”.

Em *A ordem: uma revista de intelectuais católicos (1934-1945)*, Cândido Moreira Rodrigues (2005) busca entender como o periódico aderiu ao ideário conservador do período. Para o pesquisador, ocorreu uma reaproximação entre o Estado e a Igreja, na medida em que “a crise do liberalismo e a ascendência do socialismo na Europa obrigam a classe dominante brasileira a forjar um novo instrumento ideológico que fosse capaz de dar sustentação às mudanças pelas quais o país teria de passar” (RODRIGUES, 2005, p. 15). Aqueles que negam a tese do “contra-ataque ideológico” como atuação do periódico, definem-no como “órgão de difusão das propostas de reordenação do País nos moldes cristãos, agregando intelectuais que se consideravam o único segmento da sociedade capaz de oferecer respostas aos problemas nacionais e imprimir novos rumos ao País” (RODRIGUES, 2005, p. 16).

Alceu Amoroso Lima foi outro importante nome do movimento espiritual católico brasileiro. De acordo com o estudioso João Luís Lafetá (2000, p. 10), Amoroso Lima tornou-se “católico ardente e empenhado, depois de convertido por influência de Jackson de Figueiredo”. Quando Figueiredo faleceu, em 1928, Amoroso Lima passou a presidir o Centro Dom Vital. Para Cássia dos Santos (2001, p. 46), o fato “evidencia o prestígio e a força que o catolicismo atingira entre os intelectuais”. A pesquisadora destaca, ainda, que houve uma espécie de conduta militante por parte de alguns intelectuais católicos, muitos dos quais se comportaram “na prática como membros de um partido” (SANTOS, 2001, p. 46).

Torna-se pertinente que mencionemos o surgimento de dois movimentos políticos que a partir da década de 1930, estendendo-se até 1940, desdobraram-se em ideias espiritualistas e estéticas. O primeiro movimento era chamado integralista, aparentemente de origem portuguesa. Em nosso país, foi capitaneado por Jackson de Figueiredo e Manuel Lubambo e fazia “apologia das ideias reacionárias, da contrarrevolução” (LIMA, 2004, p. 634). De viés espiritualista, influenciado pela reação anticomunista do fascismo, na Itália, e do franquismo, na Espanha, um grupo de escritores modernistas integrou esse movimento de extrema-direita. O segundo movimento, denominado democrata-cristão, surgiu na década de 1940, “em face dos desastrosos resultados do totalitarismo direitista da Europa e da separação dos extremismos” (LIMA, 2004, p. 634).

No entendimento de Alceu Amoroso Lima (2004, p. 634), o movimento católico, no Brasil, também “procurou mostrar a necessidade de defender a Liberdade, como o valor mais ameaçado pelo surto dos modernos totalitarismos, tanto na direita como da esquerda”. Referindo-se ao nosso espiritualismo, Antonio Candido (1989, p. 188) o caracteriza como “busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor”. Em outro texto, ao identificar as modalidades do romance psicologizante, Candido (2006) destaca o nome da tríade de escritores católicos responsável pela divisão de águas do romance brasileiro após o decênio de 1930:

O decênio de 30 é com efeito, no Brasil, sobretudo em seus últimos anos, de intensa fermentação espiritualista. Do Simbolismo, da pregação católica de Jackson Figueiredo, do nacionalismo, resultarão várias tendências ideológicas e estéticas. O romance introspectivo de Cornélio Penna (*Fronteira*) e Lúcio Cardoso (*A Luz no Subsolo*, *Mãos Vazias*), dramático de Octávio de Faria (*Mundos Mortos*, *Caminhos da Vida*). (CANDIDO, 2006, p. 132).

Para a pesquisadora Teresa de Almeida (2009), em *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*, a evocação, quase sempre em conjunto, dos escritores Cornélio Penna, Octávio de Faria e Lúcio Cardoso indica a convergência para uma mesma linhagem literária: o romance católico. Trata-se, deveras, de escritores associados “por afinidades ideológicas – marcou-os o cristianismo existencial – como também estéticas, embora entre si se distingam, obviamente pelos respectivos temas e composições, diversos na realização de uma narrativa de introspeção, ou de sondagem interior” (ALMEIDA, 2009, p. 25). Em semelhante direção, Marcelo Schincariol (2009), em sua tese de doutoramento direcionada ao estudo da ficção de Cornélio Penna, considera que o conceito de romance católico, a despeito de ainda se mostrar pouco claro, é cada vez mais utilizado por ensaístas que “reconhecem em determinadas obras temas caros ao catolicismo, como o pecado, o perdão, a reincidência, a culpa, a Queda, enfim, os percursos sinuosos da Graça” (SCHINCARIOL, 2009, p. 24). Esses temas resultam na aproximação de determinados escritores, como é o caso, “na literatura brasileira, de Cornélio Penna, Lúcio Cardoso e Octávio de Faria, além de autores das primeiras décadas do século XX, particularmente os franceses, como Georges Bernanos, François Mauriac e Julien Green – este último de expressão francesa” (SCHINCARIOL, 2009, p. 24-25).

No ensaio intitulado “O crime como redenção – uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30”, o pesquisador Haqira Osakabe (2004) ao debruçar-se sobre a chamada literatura católica, aborda algumas obras representativas, no Brasil e no exterior, das questões espiritualistas nas décadas iniciais do século XX, período de provação da fé católica:

O homem católico, moldado no vigor de um neotomismo que fará lastro da teologia mais afirmada pelo catolicismo nos finais do século XIX e, sobretudo nas primeiras décadas do século subsequente, não parece ter encontrado respostas para a maciça crítica que tanto as filosofias irracionistas quanto as materialistas impuseram contra a doutrina católica. O abalo sofrido por esse homem proveio não tanto da dificuldade de achar em sua doutrina argumentos racionais que o fizessem sobreviver enquanto católico, mas sim, da dificuldade de dar à sua fé um lugar na vida moderna. Assim se a Igreja conseguiu do ponto de vista doutrinário reformular os argumentos que justificavam sua doutrina, isso não impediu, no entanto, que a base existencial de seu rebanho se visse perdida diante das provas com que não só a ciência ou a filosofia, mas também o cotidiano iriam abalar seu sólido edifício. (OSAKABE, 2004, p. 79-80).

Segundo Osakabe (2004, p. 80), questões de ordem moral e religiosas revelaram-se com expressividade na produção de escritores católicos, com obras nas quais o crime figurava na perspectiva do martírio e do “ato sacrificial, muito próxima do crime”. Para o referido crítico, a tragédia seria marca indelével de determinadas obras no interregno entre as décadas de 1930 e 1940. Dentre essas obras, constam aquelas produzidas na França, por Leon Bloy, Bernanos e Julien Green, e no Brasil, por Cornélio Penna e Lúcio Cardoso.

De certo modo, a classificação de romance católico configura-se um equívoco no concernente à literatura de Octávio de Faria, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, porque neles o cristianismo assume fisionomia trágica e antidogmática. Se, por um lado, Teresa de Almeida (2009) destaca a obra de caráter ontológico desses escritores, marcada pela problemática do Bem e do Mal que habita de modo obsessivo o percurso vivencial das personagens, por outro lado, atenta-se para a dramaticidade intrínseca ao homem representado pelos romancistas introspectivos. No caso de Lúcio Cardoso, o trabalho com temas espinhosos ligados ao divino e ao demoníaco, especialmente na *Crônica da casa assassinada*, não cai na falácia de um discurso catequizante, ao contrário, longe de uma visão apaziguadora da vida, traz à tona a travessia existencial de seres atormentados. O escritor traça o doloroso itinerário daqueles que tomam a transgressão como lei, num confronto tenso e extenuante com os dogmas da religião, não mais entendidos como verdades inquestionáveis.

Muitos estudiosos da obra cardosiana, como Cássia dos Santos (2001, p. 44), têm considerado que, no caso do mineiro Lúcio Cardoso, “as atitudes e posturas que adotaria ao longo dos anos, bem como a concepção de sua obra, levam a marca do homem católico”. De fato, não se pode negar que Lúcio Cardoso tenha herdado da tradição mineira o sentimento religioso cristão. Desde a infância manteve uma ligação fervorosa com os credos e os dogmas do catolicismo (CARDOSO, 1974), os quais o seguiram por toda a vida e exerceram grande

influência, dando origem a conflitos reverberantes em sua obra artística. Embora Lúcio Cardoso seja apresentado geralmente como escritor católico, a sua literatura passa ao largo de uma escritura catequética. É preciso, pois, sermos cuidadosos ao fazer uma leitura crítica de sua produção, jamais reduzindo tudo à projeção do discurso dogmático cristão, porque o autor lida com um “catolicismo da transgressão” (BARROS, 2004). Lúcio Cardoso, citado por Carelli (1988, p. 63), afirmou: “inventei um catolicismo à minha moda, frouxo e sem consciência”. Destarte, em diversos momentos, o escritor mineiro chegou a criticar as atitudes de alguns católicos, afirmando que “não queria, no entanto, ser um católico temperamental e artístico, um desses donos da verdade que frequentam sensitivamente as belas igrejas, sempre a par das últimas fabulações humanísticas francesas” (CARDOSO, 2012, p. 219). Lúcio Cardoso direcionava as suas críticas não apenas aos congregantes, mas, também, à própria Igreja Católica:

Sim, não há dúvida, estão com a razão todos aqueles que afirmam que estamos perdendo o Cristo de vista. [...] Há um principal culpado a meu ver, e é a própria Igreja. Temerosa do seu isolamento – e era ele que devia prevalecer como um ponto de referência a que pudesse retornar a cristandade cansada – ofereceu aos homens um Cristo mais luminoso – e também mais distante em sua essência. (CARDOSO, 2012, p. 253).

Segundo Fernando Barros (2004, p. 37), o escritor mineiro é contrário 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 autoconfiança iluminista, denunciando o que considera ser o caráter mentiroso da verdade instituída”. Em consonância com essa percepção, encontramos diversos trechos dos *Diários* de Lúcio Cardoso, nos quais o escritor expressa a recusa a um catolicismo apaziguado, como exemplifica o seguinte excerto:

Tenho visto muitas espécies de católicos desagradáveis – nenhum tão irritante quanto o democrata católico. É ele o homem do equilíbrio mediano, das virtudes medianas, dos transportes medianos. Em artigo de fé, todos os sentimentos devem ser extremos. À força de imaginarem uma democracia católica, o que é mais ou menos inimaginável, acabam criando um catolicismo democrático, que só pode ser encarado como heresia. (CARDOSO, 2012, p. 161).

Lúcio Cardoso se manteve em constante diálogo, ou, melhor, em atrito, com os dogmas do cristianismo, utilizando as interrogações íntimas que ele tinha em relação à sua formação católica, estetizando esses questionamentos no campo da arte. Nesse sentido, as personagens cardosianas podem ser compreendidas como protótipos da condição humana, são

seres que vociferam contra o Criador e sua criação, entregando-se ao pecado e ao Mal, pois os compreende como “único meio de que o homem dispõe para responder ao desejo de infinito que Deus colocou nele, sem lhe dar os meios de alcançá-lo” (DUMOULIÉ, 2005, p. 91), daí o sentido trágico que o romance possui. Nessa aproximação do Mal, as personagens descobrem a rebeldia e a insatisfação geradoras do destino trágico para aqueles que profanam a esfera do sagrado no intuito de obter a sacralização. Esses indivíduos, haja vista a decepção com sua condição efêmera e a inviabilidade do pleno saciamento do desejo, contestam Deus e dele se apartam, adotam a transgressão como norma e anulam as fronteiras entre o Bem e o Mal.

Ao longo das décadas de 1940 e 1950, Lúcio Cardoso publica romances e novelas que exprimem as inquietações da condição humana, repercutidas, sobremaneira, na criação de uma galeria de personagens consideradas demoníacas, de malandros a prostitutas, de drogados a alcoólatras, e toda sorte de seres transgressores tomados pelo desejo de experiência abismal da vida. Lúcio Cardoso, por intermédio de personagens rebeldes, irmana a temática do Mal à noção de liberdade, deslindando os tormentos decorrentes de ações coercitivas religiosas e/ou sociais. É dentro dessa perspectiva que a ficção cardosiana apresenta figuras marginalizadas e, conseqüentemente, demoníacas no sentido da insubmissão e da revolta.

Nessa conjuntura, o demoníaco cardosiano é visto como positivo, porque via de questionamento e inconformismo com todas as formas de opressão; assume, portanto, uma forma contemporânea e não foge do seu tempo. Lúcio Cardoso carrega a tradição romântica e realista do demônio interiorizado, mas esse demônio é apenas a parte negativa do homem, aquilo que culturalmente acreditamos que deveria ser reprimido, entendido na linguagem freudiana como pulsão, desejo e libido.

Cabe acrescentar que a escrita cardosiana esteve intimamente ligada às paisagens de Minas, a despeito de haver residido e publicado sua obra no Rio de Janeiro, cidade pela qual nutria grande apreço, a ponto de afirmar: “Tenho o Rio de Janeiro nas minhas veias como uma doença” (CARDOSO, 2012, p. 326). Lúcio Cardoso jamais esqueceu o universo mineiro, que intrínseco a sua obra, não resultou numa apropriação regional, mas no “enraizamento do ser, de um amor-ódio de que, aliás, ele não podia se libertar” (CARELLI, 1988, p. 21).

Visitando constantemente as cidades mineiras, em julho de 1962, durante a estadia em Ubá, a cidade por ele mais apreciada, Lúcio Cardoso escreveu, de modo belo e poético, o texto que, possivelmente, melhor revela seu amor por Minas Gerais. Desse texto, extraído dos *Diários*, transcreveremos apenas um curto fragmento, pois estamos convencidos que a leitura destas poucas linhas é suficiente para ratificar nossa afirmativa:

Minas, esse espinho que não consigo arrancar do meu coração – fui menino em Minas, cursei Minas e os seus córregos, vi nascer gente e morrer gente 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 alimentam. O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que não podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera que eu me faça inteiro – coisa que só a morte fará possível. (CARDOSO, 2012, p. 504).

Minas Gerais é justamente o palco da obra-prima de Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada*. Nessa obra polifônica, o escritor concede voz a dez narradores-personagens que buscam espriar seus dramas pela escrita, amalgamando diferentes gêneros discursivos, marcadamente confessionais como cartas, diários, confissões, narrativas, depoimentos e memórias, em um “concerto para vozes dissonantes” (SEFFRIN, 2000, p. 7), regido sob os alicerces em ruínas de uma família aristocrata dos rincões mineiro. É dentro dos cômodos dessa casa dominada pelo poder do mal, visto em suas mais distintas formas, que “o escritor se encontra com os seus personagens, de maneira a fazê-los carne da sua carne, expressão dilacerada de sua angústia e inadaptação” (SEFFRIN, 2000, p. 9).

As personagens de Lúcio Cardoso, além de serem criações de papel e tinta, são reflexos das atitudes de seu criador, antídotos para os dramas, os medos e as angustias por ele vividos; estão, pois, enredadas em um jogo heteronímico, uma vez que o autor “mascara-se por trás das diversas vozes de seus personagens” (CARELLI, 1988, p. 218). Na *Crônica da casa assassinada*, a heteronímia se apresenta de modo mais flagrante em Timóteo, Nina e Padre Justino, que encarnam a atitude subversiva tão cara ao escritor. Acrescentemos a esta constatação o depoimento concedido a Fausto Cunha (1961), intitulado “Lúcio Cardoso (patético): ‘Ergo meu livro como um punhal contra Minas’”, que foi reproduzido nos *Diários* (2012), no qual o romancista esclarece a essência da *Crônica da casa assassinada*:

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 a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito. (CARDOSO, 2012, p. 731).

Embora controversa, essa declaração constitui a síntese perfeita do pensamento de revolta que reverbera no romance em análise. Afinal, como não perceber que a destruição da Chácara do Meneses é a metáfora da derrocada moral, econômica e simbólica da aristocracia rural mineira? Essa revolta é intrínseca ao criador e suas criaturas e está visivelmente posta

nas memórias de Timóteo:

Como não senti-la ali naquela hora, viva e total como uma palmeira erguida no deserto, ousando de novo desafiar e corromper, com a mão erguida para um supremo gesto de afronta com que aniquilaria seus inimigos para sempre, seus idênticos e eternos inimigos? (CARDOSO, 2000, p. 476).

Ferino em sua vida e obra, o escritor não faz mea-culpa. Deixar no rés do chão a ossatura opressora do conservadorismo mineiro é o principal objetivo da *Crônica da casa assassinada*, obra considerada pelo próprio Lúcio Cardoso como um marco na sua produção literária. Eivado de ousadia e desnudo de pudores, o romance cardosiano transpassa o corpo chagado do patriarcado, penetrando nos lugares mais recônditos e obscuros da alma, lacerada, muitas vezes, por desejos interditos, revelando, assim, as contradições e as enfermidades da mineiridade. Imperdoavelmente, Lúcio Cardoso se insurge contra as convenções sociais e religiosas, atijando o serpentário que é a família burguesa de meados do século XX; ironiza e coloca por terra as máscaras da família e as da Igreja. Amado por muitos, odiado por outros tantos, o escritor elabora uma crítica mordaz à sociedade mineira, não aceitando ser domado pela tradição, pois, ao contrário, ele é quem tem o chicote nas mãos. Dentro dessa perspectiva, Adonias Filho (1996) foi um dos primeiros a antever a proeminência que Lúcio teria na ficção brasileira:

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*. Em seu cenário pobre, de exterior quase vazio – e restrito a uma chácara, sem luz e sem ar, o romance estabelece as grandes coordenadas em função de destinos que acordam para as paixões extremas. [...] 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. (ADONIAS FILHO, 1996, p. 769).

Cássia dos Santos, em sua tese de doutoramento, voltada ao estudo da elaboração e recepção desse romance cardosiano, intitulada *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada* (2005), aponta que houve, entre 4 de abril e 12 de setembro de 1959, somente nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, 24 artigos dedicados à *Crônica*. Dois grupos protagonizaram acaloradas discussões no meio

jornalístico: os apreciadores entusiastas e os reticentes. Este grupo foi encabeçado por Olívio Montenegro, cuja crítica depreciativa, de raso teor analítico e, ainda pior, calcada em ajuizamento moralista e conservador, atacou o romance, considerando-o uma obra imoral. Em artigo publicado no jornal *Diário Carioca*, o crítico denuncia “as cores bestiais do quadro incestuoso”, levantando a tese de que Lúcio Cardoso manifestava uma imoralidade gratuita, afirmou: “se alguma coisa veio a ser assassinada, e assassinada de um modo cruel, foi mesmo a pobre arte literária” (MONTENEGRO, 1959, p. 3). Contrariando a crítica de Montenegro (1959), diversas vozes ergueram-se em favor do romance, dentre as quais a do poeta Walmir Ayala (2004), que escreveu, no Folhetim do *Jornal do Comércio*, uma série de artigos sobre as personagens da *Crônica da casa assassinada*.

Dentre aqueles que se detiveram à discussão, o crítico Armindo Pereira, em “*Crônica da casa assassinada – Um romance imoral? (II)*”, afirmou que, em literatura, e na arte de modo geral, não existem temas imorais, e adverte: “não devemos nos esquecer de que com o mais edificante dos temas pode-se fazer uma obra de arte da pior qualidade” (PEREIRA, 1959, p. 9). Segue-o Assis Brasil (1959, p. 9), que condenou a crítica de aspecto sociológico, afirmando: “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”. Brasil (1959) se posicionou contrariamente à crítica marcada por valores conservadores, de aspecto ideológico, que analisa a obra não por seu conteúdo, mas de acordo com as convicções pessoais de quem tece a avaliação. Assim, deve-se aplicar o entendimento de que não existe imoralidade na obra literária e esta deve ser julgada pela sua literariedade, consoante ao entendimento wildiano: “Não há livros morais, nem imorais. Os livros são bem ou mal escritos. Apenas isto.” (WILDE, 2002, p. 9).

Acerca dos dramas existenciais consubstanciados na escrita de Lúcio Cardoso, nota-se, em sua literatura, o sentimento trágico e incômodo da perpétua incompletude humana. Em sua obra, ergue-se a voz do indivíduo lacerado pela ideia de abandono, que perdido em um mundo sem Deus, percebe-se despojado de transcendência. A experiência que desabrocha dessa consciência é a do fascínio pelo insondável mistério da condição humana, o que significa tentar traduzir e representar o indizível. No mais íntimo e obscuro desse abismo, a personagem cardosiana parece caminhar *ad infinitum* à procura da inalcançável completude:

É inútil negar, o homem é obsedado pela ideia de Deus. Tudo o que faz – quer se manifeste à luz do sublime ou do ignominioso, é um esforço para provar a si mesmo, consciente ou não, a realidade do mito da sombra de Deus. Já é uma filosofia banal afirmar que, no entanto, toda a Criação está vincada pela presença de uma entidade incompreensível. (Pois Deus é incompreensível, e aí reside sua grandeza. Os tolos,

os que não podem deixar de reduzir as coisas à sua própria altura, julgam-no uma equação resolvida – mas quanto mais é profunda a nossa fé, mais fechado e mais espantoso é o segredo). Não, não é possível fugir: não sabemos quem somos, e nossa própria angústia ante este fato, justifica o mistério que nos obseda. (CARDOSO, 2012, p. 209).

Sob esse prisma, já é possível adiantar que a literatura cardosiana constrói-se através da confluência de indagações filosófico-religiosas geradas pelo confronto entre a dimensão espiritual e humana, que, estetizadas em sua obra, permitem que o autor reflita e tente compreender o universo a sua volta. O homem desponta como uma criatura de falta, que marcado pela ausência do sagrado abisma-se no império da vida. Nesse sentido, o homem está sozinho consigo mesmo, perdido e tendo de tatear na própria escuridão existencial. A valer, a realidade impõe-se com força: o indivíduo agora é percebido em sofrimento, vítima e algoz de sua própria existência miserável e sua condição efêmera. No pós-escrito da *Crônica da casa assassinada*, encontramos Padre Justino às voltas com a seguinte reflexão:

Deus é quase sempre tudo o que rompe a superfície material e dura do nosso existir cotidiano – porque Ele não é o pecado, mas a Graça. Mais ainda: Deus é acontecimento e revelação. Como supô-lo um movimento estático, um ser de inércia e de apaziguamento? Sua lei é a da tempestade, e não a da calma. (CARDOSO, 2000, p. 508).

Depreende-se da visão teísta do sacerdote que Deus se revela ao homem por meio da experiência radical do *mysterium tremendum*, conceito utilizado por Rudolf Otto (2007) para explicar a manifestação do terror diante do sagrado, daquilo que nos deixa perplexos. Ao postular que a lei divina é a da tempestade, o sacerdote Justino está a afirmar que a revelação de Deus se dá na forma de um *delirium tremens*, ou seja, não se manifesta sem provocar um furor, uma instabilidade e um dilaceramento do ser. Assim, a fala de Padre Justino consigna a inequívoca dicção cardosiana, prenhe do embate entre forças antagônicas, que se transmutam em matéria literária, dilatando-se no romance como uma purgação dos dramas existenciais por ele vividos.

Plena de sentidos, a escrita de Lúcio Cardoso pode ser interpretada em diferentes direções, impondo-se, a princípio, a religiosidade como uma constante que permite entrever uma postura filosófica-existencialista, na qual ocorre a deformação da visão do homem. Isso ocorre “para que fique clara a precariedade de seu ‘estar’ no mundo” (MARTINS, 1997, p. 87). Na obra cardosiana, encontramos personagens em constante estado de aflição, que não exatamente questionam a existência de Deus, mas, sim, a sua ausência, ou, melhor, o seu descompromisso com o sofrimento daqueles que habitam a face da terra. É nesses termos que

Damião se dirige aos questionamentos de Geraldo, personagem central de *Salgueiro*, acerca da crença em Deus: “– Larga isso para os padres, rapaz... Deus é Deus e não quer saber da gente” (CARDOSO, 2007, p. 209).

Maria Alice Barroso, em prefácio às *Três Histórias da Província* (1969), assevera que, para que se possam compreender as personagens cardosiana, “é preciso que jamais se esqueça de que o mundo romanesco de Lúcio Cardoso é uma estilização arbitrária da vida e não a sua fiel e subserviente reprodução” (BARROSO, 1969, p. 13). De modo efetivo, seja em face da revolta existencial que dá impulso à transgressão, seja em face dos sentimentos de remorso e de culpa fomentadores da ânsia pelo perdão divino, o homem e suas mais variadas relações, seus sentimentos conflituosos, suas atitudes beáticas e/ou demoníacas, despontam como matéria a ser lapidada pela carpintaria literária de Lúcio Cardoso:

Se me perguntassem hoje qual é o fim extremo de minha obra, diria que é o Homem, ou melhor, a reintegração na sua forma decisiva e total, sem amputações, com seus lados 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 uma obra inteira e sem dilaceramentos. (CARDOSO, 2012, p. 452).

Arauto do homem subterrâneo, “esse ser atormentado e de alma nua que tanto nos horripila” (CARDOSO, 1996, p. 761), Lúcio Cardoso traz a marca do indivíduo cindido que busca reencontrar-se com Deus para tratar da Criação: “gostaria de tomar *whisky* com Deus e sugerir que a sua criação está errada nos pontos exatos pelos quais mais me interessa – o erro mesmo” (PEREIRA, 1962, p. 2). Percebe-se que tanto o homem e o escritor Lúcio Cardoso quanto as suas personagens formam uma tríade transgressiva, apresentando um sistema de crença bastante próprio em oposição à tradição cristã. Isto é, a teologia é constantemente questionada pelo sujeito que, experienciador do erro, assume-o como matéria imanente da humanidade. Nesse caso, o embate do escritor com o catolicismo castrador, rotulante e interditante encontra na literatura a sua válvula de escape. Destarte, a partir da leitura dos *Diários*, podemos observar que o escritor expressa a sua espiritualidade de forma conflituosa, a ponto de confessar: “Eu acredito em Deus, eu não posso deixar de acreditar em Deus – é Deus para mim uma necessidade mais forte do que a minha existência. Mas como supor que possa lhe agradar o absurdo deste universo dissociado e sem finalidade?” (CARDOSO, 2012, p. 457-458).

O homem cardosiano é um ser de confiança. Daí provém o tom confessional que se propaga na prosa intimista de *Crônica da casa assassinada*, em cujo arranjo se amalgama

diferentes gêneros discursivos, marcadamente confessionais, a qual apresenta personagens sedentas pela vontade de dizer o que sentem, a se expor, a tentar expiar um Mal que é inerente ao humano. As confissões dessas personagens não seguem o credo oficial católico, ao contrário, dotadas de consciência autoral (CARDOSO, 2013), confessam-se a si mesmas por meio de uma escuta quase psiquiátrica, que funciona como espaço de libertação de desejos, angústias e medos. Confissão como espaço de questionamento de Deus e do homem.

Nesse sentido, tornam-se relevantes as palavras de Ana Meneses, da *Crônica da casa assassinada*, que, em confirmação às convicções de seu criador, afirma: “Decerto o problema supremo é este, Deus e o homem, mas por mais que faça, não posso imaginar Deus afastado do amor, de qualquer amor que seja, mesmo o mais pecaminoso, porque não posso imaginar o homem sem o amor, e nem o homem sem Deus” (CARDOSO, 2000, p. 286). Deus é, dentro do discurso cardosiano, uma obsessão e, conseqüentemente, torna-se um dos temas nucleares persistentes na confissão de suas personagens, sendo apresentado por meio de uma relação conflitiva. Se Lúcio Cardoso intima Deus a descer ao espaço do humano, desejante por um diálogo entre criador e criatura, termina por questionar não a existência da divindade, mas a sua ausência diante das aflições humanas. O escritor se insere na longa linhagem dos *malditos*, pertencente ao domínio da profanação, conceito extraído de Giorgio Agamben (2007, p. 58), para quem “se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens”.

Para Ana, o conceito de amor está ligado ao que é propriamente terreno, portanto, confronta a concepção de amor teologizado pelo catolicismo, da qual está excluída qualquer forma de sensualidade erótica. Quando Ana fala do amor pecaminoso, trata da diabolização do desejo, daquilo que a Igreja entende por concupiscência (AQUINO, 2005). Da teologia sobre o amor, Ana parece somente aceitar a compreensão de que a experiência corpórea desse sentimento conduz ao sofrimento, é violência em sua manifestação, deixa feridas ou sequelas nos amantes. Desse modo, cabe ponderar: se não há sofrimento, há amor? Quando a Igreja trata o sacrifício de Cristo como Paixão, pois, proveniente do latim *passione*, esse vocábulo liga-se à ideia de sofrer e, assim, parece afirmar a existência do amor mediante o sofrimento, do padecimento e da flagelação do corpo. Segundo o Papa Emérito Bento XVI (2006, p. 38), existe uma íntima relação entre o amor e o sofrimento, “porque o amor exige sempre expropriações do meu eu, nas quais me deixo podar e ferir. O amor não pode de modo algum existir sem esta renúncia mesmo dolorosa a mim mesmo”. Mas, de modo geral, ocorre por parte da teologia cristã o escamoteamento desse entendimento, pois a Igreja, quando trata do

amor divino, apresenta-o como sinônimo de bondade. Nesse sentido, a obra cardosiana expõe a contradição entre o discurso católico sobre o amor e o uso que os fiéis fazem dele. Isto é, há um desconcerto entre o ensinamento dogmático cristão acerca do modo de viver e o desejante anseio pela entrega desmedida aos prazeres da carne, gerador da transgressão.

Amor e sofrimento comungam desde sempre. Na *Crônica da casa assassinada*, Eros deita e rola sobre as personagens, sem forças para escaparem das travessuras desse deus, o qual, na condição de Cupido, arremessa os homens às mais avassaladoras paixões, ferindo-os mortalmente com sua flecha. Não obstante, “a função da flecha é dilacerar, perfurar, provocar uma ferida, matar aos poucos, fazendo o sangue jorrar” (SILVA, 2018, p. 135). Encontramos no romance, ora em análise, duas concepções para Eros, considerando-se o pensamento de Junito Brandão (1996): a união dos opostos e aquilo que se poderia chamar de “perversão”. Da primeira concepção, depreende-se que somos seres incompletos e que o ser amado é a metade que nos falta. Isto é, Eros deseja a união, a superação da diferença. Aqui, retorna-se ao mito do andrógino narrado por Aristófanes, em *O Banquete*, o qual aponta para a tentativa de regresso à forma originária dos seres, pois, “conforme nossa natureza original, éramos íntegros, e o anseio e busca por essa integridade é o que chamamos de amor” (*O Banquete*, 192e-193a)⁶. Da segunda concepção, depreende-se o amor convertido em divisão e morte: invés da unidade, o que surge é a destruição do outro, afinal, “o amor se alimenta é do sangue de suas próprias vítimas” (SILVA, 2018, p. 138).

Comumente compreendido como amizade, o amor *Philia* também é encontrado na obra cardosiana. Em *Ética a Nicômaco* (1984), Aristóteles classifica a *Philia* a partir de três espécies distintas, circunscrita aos interesses, aos prazeres ou à virtude. Essa última alcança o grau máximo de perfeição, que “é a dos homens que são bons e afins na virtude, pois esses desejam igualmente bem um ao outro enquanto bons, e são bons em si mesmos” (*Ética a Nicômaco*, VIII, 3, 1156a)⁷. Considerando-se esse estágio, a *Philia* é percebida nas atitudes da personagem Betty, visto que ela ocupa, na Chácara dos Meneses, uma posição superior à de governanta. Encarna, de certo modo, a figura maternal tanto para André quanto para Timóteo, para quem foi o único contato com o mundo exterior durante longos anos. Cabe-nos, ainda, colocar em pauta a relação de Betty e Nina. A criada inglesa é a única pessoa em quem Nina encontra sentimento de amizade e cuidados incansáveis, sobretudo, no estágio terminal de seu câncer.

⁶ Cf. PLATÃO. *O Banquete*. In: PLATÃO. *Diálogos: O banquete; Mênon (ou da virtude); Timeu; Crítias/ Platão*. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. Bauru/SP: EDIPRO, 2010.

⁷ Cf. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 181. (Coleção Os Pensadores).

Na concepção cristã, o amor *Ágape* significa a Graça e a caridade divina para com os homens, não sendo um movimento ascético do humano, mas a inclinação do Deus-Pai, Filho e Espírito Santo em direção ao Homem. Esse amor não se constrói de modo binário como o amor *Eros*, que facilmente decai em ciúmes, mas é trinitária, aberta, portanto, a toda a humanidade, é “o círculo de amor intratrinitário que se abre a fim de que ela possa entrar no seio do Pai” (BORRIELLO, 2003, p. 829). Partindo dessa perspectiva, torna-se difícil apontar qualquer vestígio desse tipo de amor no percurso vivencial das personagens cardosianas, talvez, na figura do Padre Justino, dada a sua condição sacerdotal.

Lúcio Cardoso compreende que o homem deve ser visto em sua inteireza, de sorte que, o exame minucioso das enfermidades da alma leva-o à descoberta do pecado, isto é, do Mal moral, entendido por Ricoeur (1988, p. 23) como “o que torna a ação humana objeto de imputação, de acusação e de repreensão” – eis um dos pontos altos da ficção cardosiana. Não por acaso, o pecado é visto como elemento intrínseco à condição humana, constitutivo de sua composição, espécie de câncer existencial oriundo de forças potencialmente enfraquecedoras e destrutivas, todavia, termômetro de nossa existência:

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 tranquilo 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. (CARDOSO, 2012, p. 299)

O pecado, nos escritos de Lúcio Cardoso (2012, p. 354), constitui um mecanismo de chegada até Deus, pois, na sua concepção, “sem a noção do pecado, não há fé possível”. Nesse sentido, o romancista cria uma galeria de personagens marginalizados, alcoólatras, loucos, possessos, sem destino, abandonados à própria solidão, vivendo cada um o seu próprio abismo, marcado pela obscuridade e pela revolta existencial, para representar “a criatura humana oscilando no fundo de si mesmo com base na própria consciência” (ADONIAS FILHO, 1969, p. 129). Nesse sentido, e a partir da leitura da ficção cardosiana, somos levados a perceber que as transgressões perpetradas pelas personagens, sejam de ordem moral e/ou religiosa, revelam não apenas a existência do homem sanguinolento, adúltero e pérfido, mas, também, do indivíduo que, corroído pelo angustiante estado de remorso, busca o perdão por suas faltas, embora não as renegue, as quais, por vezes ou quase sempre, são usadas como

marca de particularização e reconhecimento de si:

Perdoa-me Deus, perdoa-me por tudo o que eu fiz. Não sei o que tenho, nem o que quero. Minha vontade é viver, mas sei que não sou ninguém, e tenho culpa dos meus pecados. Mas perdoa-me, *sou feita assim, não tenho jeito, nem quero ser melhor do que sou*. Perdoa-me, Deus, perdoa-me... Não dizia isto em voz baixa, mas num tom soluçado e ardente. (CARDOSO, 1973, p. 18, grifo nosso).

Lúcio Cardoso trabalha com a metáfora do homem da culpa e da queda, preso ao subterrâneo. Dentro dessa perspectiva, podemos situar a traição de Ida ao marido, após a morte do filho, em *Mãos vazias* (1938); o estupro de Adélia, em *Inácio* (1944); a trama tecida por Nina para fazer André pensar que ela fosse sua mãe, fazendo-o acreditar estar a cometer um incesto, em *Crônica da casa assassinada* (1959); e, não poderíamos deixar de mencionar, o caso de Donana de Lara, que assassina o filho paraplégico, em *O viajante* (1973). Segundo Nelson Reis (2003), nessas obras, as personagens, ao empreenderem uma descida ao mais baixo, hediondo e abjeto na condição humana, buscam oportunizar a Deus a concessão do perdão, o que as conduziria à redenção. As personagens cardosianas buscam, por intermédio dessas “ações aparentemente ilógicas e absurdas, uma solução para seus tormentos, para seu vazio interior, para uma angústia inominável” (REIS, 2003, p. 60).

Após cometerem suas maldades, levando os outros e a si próprias à desgraça, as personagens entram em profundo mal-estar devido ao doloroso sentimento de culpa, daí procurarem escrever sobre os seus atos. Segundo Ricoeur (2013, p. 57), a palavra em estado de confissão instaura, no universo do humano, a ideia da mancha, reveladora da consciência que “esmagada pelo interdito e pelo medo do interdito, abre-se a outrem e a si mesma”. Depreende-se da palavra confessa dessas personagens que a aceitação do Mal, além de constituir falta grave, traz consequências para as suas vidas. Tal situação é vista como execrável, sobretudo, para o olhar conservador dos Meneses, afinal, “é sempre aos olhos de um outro que nos envergonha, e perante a palavra que exprime o impuro, que a nódoa é uma mancha” (RICOEUR, 2013, p. 56).

Na condição de escritor e homem católico, Lúcio Cardoso sentiu na própria carne o peso de suas inclinações. Homossexual e religioso viveu sempre atormentado pelo desejo de cultivar os dogmas católicos, sem encontrar forças para renunciar àquilo que o constituía, a sexualidade que não podia abandonar. Conforme aponta Andréa de Paula Xavier Vilela (2007), sobrinha-neta do escritor, na tese de doutoramento *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*:

Lúcio teve para com a religião uma relação de grande conflito. Se por um lado o catolicismo dava-lhe sustentação espiritual, por outro era fator de opressão, responsável por profundos tormentos internos. Seu homossexualismo pode ter contribuído para aumentar o sentimento de inadequação e de contradição que arrastava como quem se vê condenado a carregar um fardo com o qual foi presenteado sem a possibilidade de escolha, já que se via em constante embate perante dois discursos inconciliáveis: o de sua sexualidade homoerótica e o de sua religião católica apostólica romana. O catolicismo lhe veio como herança familiar e, como um herdeiro sem escolha, viu-se diante de um conflito impossível de se resolver. Num berço católico, a homossexualidade é encarada como uma fraqueza, uma dificuldade a se superar ou sublimar. (VILELA, 2007, p. 144-145).

Lúcio Cardoso foi um inadaptado à vida e à sua condição existencial. Uma das causas para que o escritor se sentisse um “príncipe, mas esfarrapado” (CARDOSO, 2012, p. 515), sabemos, está relacionado à sua incapacidade de dirimir o conflito existencial latente, cujas imbricações são seus desejos íntimos e o misticismo católico, força motriz da prosa cardosiana. Para Enaura Quixabeira Rosa e Silva (2004), não há identificação da mística cardosiana com o cristianismo institucionalizado, porque o escritor busca sondar os mistérios divinos e humanos por meio de uma metafísica cujo código mostra-se ininteligível àqueles que não acreditam ser possível ascender ao transcendente para encontrar a Graça e a Salvação “tanto pelas vias do mal configurado como carnalidade e compreendido como parte integrante do mistério da divindade quanto pela morte” (ROSA E SILVA, 2004, p. 175).

Em uma carta escrita a um eclesiástico e jamais enviada, o escritor confessa ser ele seu próprio problema. A citação é longa; contudo, esclarecedora. Dela depreendemos que o elo consubstancial entre o homem Joaquim Lúcio Cardoso Filho e o escritor Lúcio Cardoso é a existência de um espírito atormentado comum às duas identidades:

Não, meu caro Frei..., não nos salvamos com um retiro de um mês, e nem coordenamos assim tempestades que não existem. Um problema existe, sim, e grave, mas há vinte anos que eu me debato dentro dele, e é possível que, ultrapassando-o, nada mais me afaste desses sacramentos que são a base de toda a vida eterna. Este problema sou eu mesmo, simplesmente. Não preciso ferir a natureza particular de meus defeitos, para confessar que unicamente eles me impedem uma submissão total à Igreja – é que, lá dentro, esses defeitos que sou eu mesmo, não teriam lugar e, sem eles, no momento eu não consigo imaginar-me bem. Explico melhor: o romancista é um ser voltado para o mundo, para as paixões do mundo, para a história dos sentimentos e do destino dos seres. Calar aquela parte dentro de mim, tornar-me simples espectador, seria a solução, mas a força que me obriga a estar constantemente presente a essas crises e tormentas alheias, também me trai e me imiscui na correnteza geral. Até agora não consegui afastar-me do mal que escrevo, ou simplesmente representá-lo – esse mal sou eu mesmo, e a paixão do homem, nas suas auras e nas suas ânsias, é idêntica à paixão do romancista. Quem sabe, um dia poderei estar de fora e narrar o curso dos acontecimentos sem uma participação muito viva. (CARDOSO, 2012, p. 323).

Dessa congruência resulta a impossibilidade de o escritor afastar-se do mal sobre o qual escreve, pois o drama que se propôs a representar com tinta e papel são ramificações que se alastram desde o mais recôndito da alma até a ponta de seus dedos. Ao escrever suas obras tendo por base os seus conflitos mais íntimos, Lúcio Cardoso cria uma espécie de “vida escrita” (BRANDÃO, 2006), conforme pontuou em seus *Diários*: “todos os meus livros eu os fiz à margem de minhas paixões, quando minhas paixões é que deveriam viver à margem de meus livros” (CARDOSO, 2012, p. 237). Desse entendimento da indissolubilidade entre a sua escrita e a sua condição humana reside a constatação da crença no romance, naquele “que foi criado com as vísceras, os ossos, o corpo inteiro, o desespero e a alma doente do autor, do que foi feito como se escarra sangue, contra a vontade e como quem lança à face dos homens uma blasfêmia” (CARDOSO, 2012, p. 553). Nesse sentido, Lúcio Cardoso traça, em sua obra, uma *via crucis* do corpo e da palavra (DAMASCENO, 2012), porque suas personagens, ao se descobrirem joguetes nas mãos divinas, assumem a condição de decaídos e percorrem a dolorosa via do martírio fortemente matizada pela violência, pela loucura, pela morte e pela aceitação do Mal.

3 DIÁRIO DE BORDO II – ENTRE MONSTROS, SOMBRAS E DEMÔNIOS

Que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? [...] É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade do seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade. (CARDOSO, 2000, p. 291).

3.1 Da máscara ao corpo monstruoso: o (des)vestir do (ul)traje

Timóteo Meneses, ultimogênito de três irmãos, traz consigo as interrogações e as perturbações sobre os valores cultivados por seus familiares, revelando-se um indivíduo cuja natureza foge aos padrões do que é entendido como normal. Educado dentro do rígido sistema patriarcal mineiro, a personagem se sente inadaptada ao mundo que a cerca e, aos poucos, começa a revelar “as suas tendências”, isto é, a homossexualidade, passando a ser considerado pelos irmãos um indivíduo extravagante e demente. Colocado sob o signo da “anormalidade” (NAZÁRIO, 1998), por não estar em conformidade com o homem, a sociedade e o momento histórico, é visto como uma aberração, uma monstruosidade.

Monstros têm ocupado o imaginário de diferentes culturas. Embora assumam múltiplas roupagens, sempre atualizadas de acordo com o contexto histórico, as características atribuídas a essas figuras apresentam similitudes quanto aos aspectos de ameaça, impureza, transgressão, desintegração e metamorfose. À medida que metaforizam a carência e o sentimento humano de estranhamento diante do mundo, “os monstros dão um rosto (ou não) ao nosso medo do desconhecido, que tendemos associar ao mal a ser praticado contra nós” (JEHA, 2007, p. 8). A propósito das representações monstruosas, ao analisar tais seres a partir do direito penal e, por conseguinte, da transição da monstruosidade jurídico-natural para jurídico-moral, Michel Foucault (2001), em *Os anormais*, pontua que, até meados do século XVIII, o monstro era considerado uma transgressão às espécies naturais, associado ao crime. Essa situação, porém, sofre alterações a partir do século XIX, quando acontece o florescimento de uma espécie de “autonomização de uma monstruosidade moral, de uma monstruosidade de comportamento que transpõe a velha categoria do monstro, do domínio da alteração somática e natural para o domínio da criminalidade pura e simples” (FOUCAULT, 2001, p. 92-93). Dito de outro modo, o monstro pode ser físico ou moral, entendido “tanto como criaturas engendradas pelo homem quanto os próprios seres humanos, tanto seres mitológicos quanto o espaço em que vivem as personagens” (JEHA, 2007, p. 8).

A partir das anotações encontradas no diário da governanta Betty, no qual existem referências aos diálogos travados com os Meneses, nota-se que Timóteo se debateu, por muito tempo, com um impasse existencial: “atender às puras vozes do sangue” (CARDOSO, 2000, p. 52) ou continuar a imaginar-se igual aos demais. A personagem se coloca entre a resignação e a transgressão. Vencido o conflito, busca sua aceitação integral, afirmando-se possuído pelo espírito de sua tia-avó Maria Sinhá, que se trajava de homem, motivo pelo qual fora mantida em cárcere na Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú, onde findou seus dias. Ao se retirar do convívio social, Timóteo Meneses torna-se um ser fronteiriço, habitante do entrelugar, pois, concomitantemente, pertence à família Meneses, estando dela excluído; se reside na Chácara, dela está à margem; se assume o feminino, percebe seus traços masculinos.

Em oposição ao comedimento e pudor dos irmãos, uma mera máscara, a presença de Timóteo é fundamental no sentido de viabilizar a transgressão denunciadora da hipocrisia dessa família. Em seu ato de tomar posse das roupas da sua mãe, Malvina, “Timóteo sintetiza uma sociedade que necessita travestir-se para se deixar revelar” (ROSA E SILVA, 2004, p. 138). Assim, em um ambiente dominado por Demétrio, uma figura parental autoritária e castradora, em síntese, um indivíduo detentor de uma personalidade propícia à frutificação de ideologias fascistas (LACROIX, 2002), Timóteo é encarado como uma terrível ameaça a ser silenciada: “no fundo é um ateu, um revolucionário, um homem que não acredita em coisa alguma – melhor fora ter morrido do que tentar destruir o nome de Meneses pela sua vida dissoluta” (CARDOSO, 2000, p. 106).

Nessa personagem, o travestimento se impõe como forma de descortinar as hipocrisias da sociedade na qual está inserida, buscando estabelecer a verdade, entendida por ela como algo necessário ao mundo, porque “a verdade não se inventa, nem se serve de maneiras diferentes, nem pode ser substituída – é a verdade. Pode ser grotesca, absurda, mortal, mas é a verdade” (CARDOSO, 2000, p. 57). A postura transgressiva de Timóteo carrega a carga etimológica do vocábulo *monstrum*, que, segundo Jeffrey Cohen (2000, p. 25), remete àquele “que revela”, “que adverte”. Em sentido oposto, José Gil (2006, p. 73) afirma que “etimologicamente, contudo, *monstrare* significa muito menos *mostrar* um objeto do que ‘ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir’”. No mesmo sentido, o *Online Etymology Dictionary* (on-line, tradução nossa), derivado do verbo *monstrare*, o vocábulo *monstro* está etimologicamente ligado à ideia de “presságio divino, portento, signo; forma anormal; monstro, monstruosidade, caráter figurativo”⁸. Nesse sentido, segundo Ana

⁸“divine omen, portent, sign; abnormal shape; monster, monstrosity, figuratively”. Cf. MONSTER. In: *ONLINE Etymology Dictionary* (on-line).

Marcia Alves Siqueira (2012, p. 92), o monstro configura-se como a “demonstração do que não pode ser descrito ou nomeado, pela dificuldade de definição ou classificação, por fugir ao comum”. Desse modo, a literatura procura perscrutar o indiscernível, indo beber na fonte inesgotável dos mitos.

No entendimento de Timóteo, a verdade somente poderá ser estabelecida quando ele conseguir desvencilhar-se dos liames do sistema opressor mantido por Demétrio, seu irmão mais velho, espécie de guardião da tradição, que, ao menor sinal das “tendências” de Timóteo, ordenou o ocultamento do quadro de Maria Sinhá no porão da casa. Segundo Cohen (2000), existe uma íntima relação entre o monstro e a ideia de libertação, considerando-se o seu caráter intemorato, caracterizado como um ser guiado por suas próprias normas, que não teme punição, atitude apontada por Timóteo, ao se referir à transgressão da lei comum:

Era criminoso, era insensato seguir uma lei própria. A lei era um domínio comum a que não podíamos nos subtrair. [...] Até o dia em que senti que não me era possível continuar: por que seguir leis comuns se eu não era comum, por que fingir-me igual aos outros, se era totalmente diferente? Ah, Betty, não veja em mim, nas minhas roupas senão uma alegoria: quero erguer para os outros uma imagem da coragem que não tive. Passeio-me tal como quero, ataviado e livre, mas aí de mim, é dentro de uma jaula que o faço. É esta a única liberdade que possuímos integral; a de *sermos monstros para nós mesmos*. (CARDOSO, 2000, p. 56, grifo nosso).

O relato de Timóteo aponta para a dinâmica do eu dividido que o filósofo italiano Giorgio Agamben (2012, p. 55) denominou de *dialética da dilaceração*, na medida em que compreende que o “único modo de se possuir é o de assumir integralmente a própria contradição e, negando a si mesma, reencontrar-se apenas no seio da extrema dilaceração”. Nesse sentido, a alegoria das roupas, colocadas no corpo monstruoso, atesta a contradição e, por conseguinte, o conflito entre a aparência luxuosa da indumentária e a opressão do próprio gesto de afronta, que transforma Timóteo em vítima e algoz de si mesmo.

Congênere a outras personagens cardosianas, Timóteo expressa a insatisfação humana, do indivíduo que se insurge porque, na condição de revoltado, busca “fazer com que se reconheça algo que ele tem e que já foi por ele reconhecido” (CAMUS, 2010, p. 30). Até determinado momento, Timóteo seguira os padrões impostos pela sociedade, mas o impulso à libertação de sua identidade predominou sobre as convenções. Em um gesto de afronta e de transgressão ao “sistema Meneses”, Timóteo desdenha dos irmãos e questiona: “afinal, meu Deus, tanto faz vestido desta ou daquela maneira. Em que é que isto pode alterar a essência das coisas?” (CARDOSO, 2000, p. 55). Essa é a fala do indivíduo que, esmagado pelo peso da tradição, pelos valores de uma coletividade e pela família, resolve contrapor-se àquilo que

não reconhece como bom, justo e verdadeiro. Deste ponto de vista, assumindo o travestimento condenado pelos padrões sociais vigentes, Timóteo ergue-se em afronta e marginal resistência contra o modo de vida dos irmãos, desmistificando as noções tradicionais de sexo, de gênero e de sexualidade, tornando-se “a voz da desagregação” (SEFFRIN, 2000, p. 7).

Numa tarde em que destruíra metade dos objetos de opalinas e de porcelanas da Chácara, após uma enérgica discussão com Demétrio, na qual foi ameaçado de ser internado em um manicômio, Timóteo rompe com os parentes. Somente é permitida ao transexual uma liberdade cativa, cuja sanção imposta ao exercício de sua identidade é a clausura. A partir desse momento, Timóteo lamenta sua condição de autodegradado, mas a transforma em ódio:

Foi a isto que eles reduziram o meu gesto, Betty. Transformaram-no na mania de um prisioneiro, e estas roupas, que deveriam constituir o meu triunfo, apenas adornam o sonho de um homem condenado. Mas um dia, está ouvindo? — um dia eu me libertarei do medo que me retém, e mostrarei a eles, ao mundo, quem na verdade eu sou. Isto acontecerá no instante exato em que o último dos Meneses deixar pender o braço num gesto de covardia. Só aí terei forças para gritar: “Estão vendo? Tudo o que desprezam em mim, é sangue dos Meneses!”. (CARDOSO, 2000, p. 57).

Encerrado no quarto mais baixo da casa, algo que já denota a situação marginal e execrável a qual é submetido, Timóteo é terrivelmente estigmatizado, a ponto de ser proibido de travar contato com os moradores da Chácara. A situação de silenciamento da personagem é de tamanha crueldade que não causa nenhum espanto a presença do sentimento de ódio e de ressentimento em suas falas. Dito isso, concordamos com Carelli (1988) quando compreende o ódio como uma modalidade do Mal na *Crônica da casa assassinada*, pois, Timóteo traz no espírito o ressentimento e a sede de vingança que fomentam sua existência. Diante da postura intransigente de Demétrio, a personagem prefere o cárcere e a condição de marginalidade a ter de viver de acordo com a vontade do irmão. O Mal cometido por Demétrio ressoa na solidão e no aprisionamento de Timóteo. Nessa perspectiva, segundo Paul Ricoeur (1988, p. 25), “é neste ponto de intersecção maior que o grito da lamentação é mais agudo, quando o homem se sente vítima da maldade do homem”. Coaduna-se ao murmúrio pungido o ódio, mas, também, o orgulho, percebido nessa personagem como uma qualidade. Timóteo nos mostra que não se deve baixar a cabeça, mas, sim, manter-se altivo, aceitando-se integralmente, independente das consequências e dos achaques. Nesse sentido, Timóteo encarna a imagem do rebelde.

Em *Da literatura, do corpo e do corpo na literatura*, Fernando Machado da Silva (2007, p. 85) considera o corpo como espaço propício ao excesso de sentido e a confusões de sensações. No caso da representação monstruosa, o corpo revela-se a caminho de “um excesso

de ‘realidade’, a uma desarmonia carnal, a um exagero ou confusão de sentido”. Esses aspectos, encontrados na caracterização de Timóteo, podem ser considerados “um tratamento plástico de exagero” (NAZÁRIO, 1998, p. 11), sendo identificador da bizarrice constituidora dos costumes e das leis do seu universo íntimo, surpreendidos desde o uso exagerado de vestidos e joias, até a excessiva maquiagem facial, “um transbordamento, qualquer coisa de incontrolável, como alguém que tivesse perdido o senso do gosto ou da medida – ou, pior ainda, que não tivesse em mente senão o próprio ultraje” (CARDOSO, 2000, p. 83).

De acordo com o ensaísta Gil (2006, p. 75), “um monstro é sempre um excesso de presença”. No caso, o excesso de realidade visualizado em Timóteo é denominado “acúmulo de personalidade” e é comparado à loucura. Para Nina, assim como para os demais moradores da Chácara, Timóteo “fechou-se num quarto por acreditar que, fora dele, nada mais existe. Por dentro está cheio do seu problema pessoal que é: Timóteo” (CARDOSO, 2000, p. 141). A maquiagem da personagem, longe de significar embelezamento, tem o sentido de revelação do monstruoso, isto é, a pintura exacerbada da face gera uma máscara capaz de manifestar a deformação interior, porque somente “o falso pode alienar o verdadeiro, mas a maquiagem não é falsa, é mais falsa que o falso” (BAUDRILLARD, 1991, p. 107).

Em *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*, Noël Carroll (1999, p. 39) aponta que os monstros são considerados seres repugnantes, recorrentemente encarados como “coisas pútridas ou em desintegração, ou vem de lugares lamacentos, ou são feitos de carne morta ou podre, ou de resíduo químico, ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes”. Encarcerado no quarto-prisão, Timóteo é classificado como “um ser extravagante, um demente” (CARDOSO, 2000, p. 249), um indivíduo a ser evitado, sob pena de contágio de uma “moléstia”, consoante ao destacado por Valdo Meneses, em conversa com o Dr. Vilaça:

André fora criado inteiramente a parte desses acontecimentos, sem tomar conhecimento daquele tio. Uma ou outra vez tentara atravessar os muros daquele mistério e avistar-se com o prisioneiro voluntário. O Sr. Valdo interceptara seus passos no último instante e, como o rapaz insistisse em entrar, não hesitara em recorrer a uma mentira. “Não pode – dissera – o médico não permite que ninguém entre neste quarto.” Atônito, André perguntara: “Por quê?” E ele respondera: “Moléstia contagiosa.” André olhara para o quarto quase com terror – e desde então não tocara mais no assunto. (CARDOSO, 2000, p. 249).

Na continuação de seu depoimento, Valdo afirma ter feito, durante anos, André evitar aquele quarto como se ali residisse um autêntico leproso. A associação de Timóteo à lepra não é gratuita, pois, historicamente, essa doença causou medo e asco, transformando o

ser leproso em um símbolo de rejeição. Porque é diferente dos outros, Timóteo é considerado um leproso, a personagem é excluída e vive exilada dentro da própria Chácara, constituindo a sua clausura o desejo de uma comunidade pura. Jeffrey Richards, em *Sexo, desvio e danação* (1993), afirma que diversos comentaristas e pregadores medievais entendiam a lepra como uma espécie de punição por faltas morais e desvios sexuais. Era, pois, necessário excluir os leprosos e privá-los de seus direitos civis. Richards (1993, p. 163) entende que a segregação, como também a exclusão social, dos leprosos deve “ser vista também em termos de uma vontade de isolar da sociedade em geral um símbolo vivo da lascívia e da promiscuidade e de evitar que ele infecte esta sociedade com sua sexualidade excessiva”.

É pelo olhar que Timóteo se acerca do mundo ao qual foi forçado a abandonar. Ousando, no limiar da aurora, levantar um pouco as cortinas da prisão, pode contemplar a natureza liberta, o canto dos pássaros e seus revoos pelo jardim. Foi justamente nesse período intervalar entre o findar da noite e o raiar do dia, enquanto seus “olhos desciam com indizível prazer a esse mundo” (CARDOSO, 2000, p. 482), que avistou o jardineiro Alberto, um jovem “embriagado de si mesmo e da existência como um frágil deus pagão” (CARDOSO, 2000, p. 482). Seduzido pela pureza dos traços de Alberto, Timóteo o sente como um bálsamo:

Guardei o segredo, e se agora o devolvo, é num puro gesto de gratidão: “foi essa descoberta, e a visão diária desse homem, a única coisa que me alimentou durante este longo exílio no meu quarto — meu único contato com o mundo, o único enredo, solitário e triste, de que participei desde que voluntariamente aceitei morrer para a piedade dos outros”. (CARDOSO, 2000, p. 482).

Timóteo renuncia a esse sentimento, na medida em que o reconhece impossível. Para Olgária Matos (2009, p. 166), todo movimento de renúncia “torna o homem triste, e a necessidade do amor, a necessidade do outro como única garantia de não agressão, converte-se em melancolia”. Ainda que nutrisse um afeto homoerótico por Alberto, Timóteo sabia que o amor do jovem era devotado a Nina, a esposa de seu irmão Valdo, residente no quarto ao lado do seu. Sabendo que o jardineiro depositava na janela da cunhada um buquê de violetas todas as manhãs, Timóteo interceptava as flores a fim de apreender “um pouco da matéria do mundo, da sua essência, do seu íntimo” (CARDOSO, 2000, p. 482). Mas o amor é sempre uma mescla de alegria e sofrimento, e a estação das violetas cessa. Alberto se mata logo após Nina abandonar a Chácara. A noite se adensa no espírito de Timóteo:

Que sofrimento duro e sem remédio, que horas de passeios agitados em torno de quatro paredes que limitavam uma área cada vez menor, cada vez menor, até que a noite que havia baixado no jardim também me atingiu, o sol escureceu

definitivamente, e ele nunca mais surgiu — porque também nunca mais houve manhã, e eu conheci essa morte natural que se chama a noite sempre, em torno e em tudo, fora e dentro de nós. (CARDOSO, 2000, 483).

Profundamente atingido em sua perda, Timóteo sente-se na mais terrível solidão, vagueia na sombra de si mesmo até se tornar um sujeito “depressivo-narcisista” (HAN, 2017). Betty, a única da casa que continuou a manter contato com ele, contrariando as ordens de Demétrio, “sentia-o debruçado sobre a sua alma. Literalmente debruçado, como alguém que do alto procura no fundo de um poço um objeto perdido” (CARDOSO, 2000, p. 142). Cabe, pois, lembrar, em relação à concepção freudiana do desejo, que este “nasce da experiência de uma perda e consiste no esforço para reviver a satisfação um belo dia experimentada” (DUMOULIÉ, 2005, p. 118). Decerto, o ensimesmamento de Timóteo pode ser interpretado como uma tentativa de reviver os poucos momentos de felicidade tidos em seu cativeiro, o que, porém, não é possível, porque pertencente apenas ao âmbito da memória. Tudo o que se evoca é, pois, reminiscência e descontinuidade. Timóteo se torna melancólico porque o objeto perdido não cessa de ser desejado, e essa incapacidade de esquecer o objeto amado é a causa natural da sua tristeza.

É, no mínimo, peculiar que Timóteo tenha por algum tempo tido contato com o mundo justamente por intermédio das violetas, flores prenes de significado. De acordo com o *Dicionário de símbolos* (LEXICON, 1998), a cor violeta representa ao mesmo tempo o que é terreno e o que é celeste, simbolizando a passagem da vida para a morte. Referida como sinônimo para o roxo, na liturgia católica, essa cor indica a penitência e a passagem da morte, estando presente na indumentária sacerdotal no período quaresmal, nas celebrações de missa de sétimo dia, no sacramento da confissão e na ministração da extrema-unção. Deveras, durante o velório de Nina, o roxo aparece nas flores depositadas no caixão e no vestido de Donana de Lara.

Segundo Andréa Vilela (1998, p. 91), o roxo evoca tristeza, sofrimento e luto e, “quando ligada ao romance, a cor violeta pode evocar o coração em dor”. Isto posto, verifica-se que, no romance em análise, as violetas têm aspecto dual: funcionam como refrigerio para o sofrimento de Timóteo, enquanto prenunciam o fencimento de Nina. Referidas diversas vezes no romance, “as violetas são a mancha do grito, o pavor mortal, a paixão sufocada, o gesto de delírio” (CARELLI, 1988, p. 195) no trágico universo dos Meneses.

Enclausurado e privado do objeto do seu desejo, encarnado na imagem do jovem das violetas, Timóteo não suporta o peso do real e tende ao suicídio, atitude considerada por Clément Rosset, em *O real e seu duplo* (2008), a mais radical forma de recusa do real. Longe

do convívio social desde quando lhe foi refutada a aceitação que necessitava de seus irmãos, Timóteo fechou-se em si mesmo, e, no momento em que o desespero e a solidão alcançaram o grau extremo e o *tedium vitae* assomou cruciante e irrefutável, ele afaga o suicídio. De acordo com as observações de Betty, o mais novo dos irmãos Meneses “começava a beber com certo exagero, talvez para fugir à causticante monotonia de sua vida entre aquelas quatro paredes, talvez por um motivo mais secreto e mais triste, um suicídio lento” (CARDOSO, 2000, p. 115), numa cabal confissão de que a vida não possui sentido e, portanto, não vale a pena ser vivida. Para Albert Camus (2006), o suicídio não é proveniente de um processo reflexivo, mas, sim, oriundo dos estados indômitos e dos irrefreáveis impulsos íntimos da alma, aspectos característicos dos espíritos irrequietos que permeiam o universo literário cardosiano.

Diferente dos irmãos por transgredir as normas vigentes, mas, ainda, um Meneses, Timóteo herda dessa tradicional família do sul de Minas Gerais o espírito soberbo. Ainda que isolado, é mediante a relação conflituosa com os irmãos que intenta o reconhecimento da sua identidade, afinal, “ninguém se ensoberbece na solidão, mas sempre em relação aos outros, de quem possui uma absoluta necessidade para poder expressar a sua superioridade, confrontando-os” (GALIMBERTI, 2004, p. 37). Essa necessidade voraz de reconhecimento faz Timóteo colocar em risco a sua própria vida:

Antes, muito antes que a música da paixão soprasse em mim seus loucos foles de ouro, já eu renunciara a minha figuração decente, e desafiara os homens com a imagem daquilo que, ai de mim, não podia aceitar sem desprezar-me. E eu sou desses que não sabem viver sem exaltação: foi consciente que eu me degradei, porque sentindo-me menor do que os outros, era pelo caminho do martírio que conseguiria elevar-me acima deles, e tornar-me o maior do que todos. Nina, dia houve em que o martírio de nada adiantou, e as roupas grotescas com que me cingi, menos do que um acinte aos outros, pareceram-me armaduras de chumbo e de morte. (CARDOSO, 2000, p. 481).

Essa autodestruição em nome da autoafirmação de Timóteo aponta para aquilo que o filósofo Luigi Pareyson (2012, p. 165) denominou *complicações do sadomasoquismo*: “o prazer de fazer o mal, o prazer de ofender e de fazer sofrer; o prazer da própria degradação”. Sem dúvidas, torna-se possível dizer que estamos diante de um indivíduo cujo sofrimento traz a indelével marca do egoísmo e da soberba, pois, ao mesmo tempo em que lastima a sua condição de degradado, enaltece a nobreza de seu ato sacrificial, fruto da própria infelicidade e destruição, do seu martírio, compreendido como força capaz de fazer eclodir o ódio nutrido contra os irmãos e contra a moral aristocrática por eles representada. Planejada e desejada, a autoaniquilação de Timóteo assume e transforma-se, pelo menos para ele, em um

valor positivo, porque somente se realiza mediante o sacrifício. Existencialmente diligente na sua vingança que, a um só tempo, o engrandece e o devora, ele alcança certa amplitude trágica intrínseca ao apreço moderno. No entanto, o anseio de desmascarar a espúria moralidade dos Meneses é, por sua vez, um engano abissal, visto que existe algo de ignóbil na autoflagelação.

O romance cardosiano, considerando-se a sua *condição de escrita corporal*⁹, apresenta, por meio da transformação do corpo travestido de Timóteo em corpo monstruoso, o inevitável processo de ruína dos Meneses (ROSA E SILVA, 2004). Desse modo, dentro de um contexto de exclusão e de rechaçamento do que é diferente, as deformidades e os exageros físicos podem ser considerados aspectos caracterizadores dos monstros, conforme entende Fernando Manuel da Silva (2007). Nesse sentido, “o olhar torna-se ponto de partida de toda a significação, de toda a nomeação, quer o Outro seja realmente monstro ou apenas estranho/estrangeiro a nós” (SILVA, 2007, p. 84). Essa concepção pode ser encontrada nas anotações de Nina acerca das transformações ocorridas a Timóteo, o qual conhecera “sem aquele excesso de gordura, sem aqueles visíveis sinais de devastamento impressos no rosto” (CARDOSO, 2000, p. 83), mas que, passados 16 anos, desde a ida desta ao Rio de Janeiro, deparava-se, agora, não com a imagem de um ser humano precisamente, mas, sim, com uma figura monstruosa e demasiadamente humana, um ser que desperta um sentimento de angústia metafísica:

Arrastou-me para junto da janela e então pude vê-lo claramente: seu aspecto era tão estranho, que me senti paralisada. *Não era mais aquele que eu conhecera*, mas o que se poderia chamar de um exagero daquele, um excesso do exagero, uma caricatura. Monstruosa talvez, não havia nenhuma dúvida, mas extraordinariamente patética. Os olhos, sempre vivos, haviam desaparecido sob uma massa flácida, de cor amarela, que lhe tombava sobre o rosto em duas dilatadas vagas. Os lábios, pequenos, estreitos, mal deixavam extravasar as palavras, num sopro, ou melhor, num assovio idêntico ao do ar que irrompe de um fole. Naturalmente ainda conservava seu aspecto feminino, mas de há muito deixara de ser a grande dama, magnífica e soberana. *Era um rebotalho humano, decrépito e enxundioso*, que mal conseguia se mover e que já atingira esse grau extremo em que as semelhanças animais se sobrepõem as humanas. Essa impressão de decadência era acrescida pela roupa que vestia, restos do que haviam sido pomposos vestidos, hoje trapos esgarçados, que se esforçavam para cobrir não o corpo de uma senhora ainda nessa meia-idade capaz de ofuscar certos olhos juvenis, mas o de uma velha dama derrotada pelo desleixo e pela hidropisia. (CARDOSO, 2000, p. 204, grifo nosso).

Duas personalidades excêntricas aos olhos dos Meneses, Nina e Timóteo são alvos constantes de críticas e diversas tentativas de interdição porque encarnam a monstruosidade.

⁹ Expressão tomada de empréstimo do ensaísta Hélio de Seixas Guimarães quando da análise do romance *Helena*, de Machado de Assis. Cf. GUIMARÃES, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século 19*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2004. p. 152.

De sorte que, “o monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um fora-da-lei: o monstro e tudo o que ele corporifica devem ser exilados ou destruídos” (COHEN, 2000, p. 48). Para Timóteo Meneses, de quem se torna confidente e aliada, Nina personifica a possibilidade de concretude de sua vingança, ao destilar “uma dose maciça de veneno, uma culpa instilada gota a gota no coração que se quer destruir” (CARDOSO, 2000, p. 120). Ao lado da cunhada, Timóteo destrói sistematicamente as bases do sistema Meneses, arruinando os alicerces da casa, formado por princípios moralistas. Verdadeira Esfinge na ficção cardosiana, Nina “resiste a qualquer classificação construída com base em uma oposição meramente binária” (COHEN, 2000, p. 32). É “uma mulher fugidia e incapturável pelas armadilhas da linguagem, sempre indefinível, sempre escapando aos significados instituídos, sempre se colocando numa posição de alvo da curiosidade alheia” (BRANDÃO, 1998, p. 34). Em suma, é uma mulher de quem todos falam, mas por ninguém é apreendida, porque é essencialmente um ser “infenso às classificações, às dosagens de verdade humana” (CARDOSO, 2000, p. 483).

Mostrada sob a luz de uma *dupla chama* – para utilizarmos uma expressão de Octavio Paz (2001) –, Nina desperta desejo e terror em todos aqueles com quem trava contato. Mulher *pulchra* e jovial, nela “não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução. Ela surgia como se não permitisse a existência do mundo senão sob a aura do seu fascínio – não era uma força de encanto, mas de magia” (CARDOSO, 2000, p. 61-62). À vista disso, pode-se considerar que Nina está inscrita na antiquíssima linhagem das mulheres fatais, encontradas “na literatura de qualquer tempo e naturalmente mais vasto em épocas de atormentada inspiração” (PRAZ, 1996, p. 180).

Desprendida de pudores e moralidades, Nina anuncia sua sexualidade de forma ousada, cingida pela prática de amores proibidos e luxuriosos, semente germinadora da ruína e da perdição dos Meneses de Vila Velha, segundo as línguas locais. Por conseguinte, a beleza da personagem é examinada sob o signo da fatalidade, portanto, do que pode ser monstruoso, congruente às palavras do Dr. Vilaça:

Sua beleza, já lendária no povoado, não poderia me enganar e, mesmo prejudicada pela escuridão, era fácil constatar de que me achava simplesmente diante da mais bela mulher que já vira em minha vida. [...] Mesmo assim, como me pareceu bela, cem mil vezes mais bela do que antes, mais bela do que todas as mulheres que eu tinha visto até aquela data. [...] Mas na sua beleza – e eu de vez em quando examinava-a furtivamente – havia *um signo qualquer de fatalidade*. (CARDOSO, 2000, p. 72-75, grifo nosso).

Conforme é possível depreendermos das palavras do médico, a beleza de Nina é diabólica, logo, é também cruel. Mulher encantadora, a personagem envolve as pessoas que a cercam numa atmosfera de luxúria e prazer, encarnando, a um só tempo, sedução e tormento. Em síntese, Nina é uma *femme fatale*. O perigo representado por ela se revela exatamente na sua independência e sexualidade bem-resolvida. Arremessados ao abismo pungente da paixão, porque devorados pelo desejo, os homens caem sofregamente aos pés de Nina e não demoram a desenvolver uma espécie de autodestruição corporal ou psíquica, como acontece ao coronel Amadeu Gonçalves, a Alberto, a Valdo, a Demétrio e a André. Nossa conjectura encontra eco no entendimento do crítico Mario Carelli (1988), para quem, dentro de uma atmosfera de opressão, torpeza e morte, destacam-se a beleza de determinadas personagens e a função da beleza em si: “Lúcio não pinta o quadro de uma desolação total; estabelece uma dialética entre a sedução da beleza e suas devastações. Não é a feiura que manifesta o mal, opondo-se ao belo, que seria sinônimo de inocência” (CARELLI, 1988, p. 209).

De acordo com Júlio França e Daniel Silva (2015, p. 57), “o horror gerado pela mulher fatal é transfigurado em representações monstruosas, como vampiras, sereias ou medusas”. Nina possui uma *beleza meduseia* – para utilizarmos uma expressão de Mário Praz (1996) –, marcada pelo sofrimento, pela corrupção da inocência e pela ânsia de morte, ou seja, uma caracterização do belo consoante aos seus aspectos que parecem contrariá-lo. Por certo, torna-se pertinente salientarmos, conforme indicou Santos (2001), que os traços da beleza fatal de Nina, da *Crônica da casa assassinada*, têm seu *gêrmen* na personagem homônima da novela *O desconhecido* (1940). Nessa novela, ainda que Nina seja apresentada de modo quase espectral, fazendo-se presente, quase que exclusivamente, pela fala de outras personagens, ela é indiretamente responsável pelo desenvolvimento do enredo, devido ao cultivo do ressentimento causada por sua beleza. Em seus *Diários*, Lúcio Cardoso discorre brevemente acerca do que entende ser o papel da beleza. Em síntese, o escritor compreende a beleza como um elemento de perturbação e de angústia destinado a provocar as mais terríveis vertigens. Dito de outro modo, a beleza encantatória da personagem arregimenta a desestabilização dos indivíduos, conforme depreendemos do excerto a seguir:

Não sei se é novo o que digo, que me importa, mas não só a filosofia, como toda arte que se conta como tal, não deve permitir ao homem nenhum sentimento de tranquilidade. Tudo o que é belo, só deve ser útil para fazer crescer em nossa impressão de intranquilidade. A beleza é o supremo espasmo, a angústia máxima, o sentimento maior de furor ante a fragilidade e a possibilidade de destruição de tudo. E é assim, sob o terror, que o homem se realiza integralmente. Estamos nus, integrais em toda a estranheza de nosso trágico destino, quando sentimos o chão faltar sob nossos pés. (CARDOSO, 2012, p. 413).

Pode-se depreender que, ao comparar a filosofia e a arte, afirmando que ambas devam promover no homem uma completa inquietação, o ficcionista explicita o critério que, no seu entendimento, definiria a verdadeira obra artística, a que não permite ao homem nenhuma espécie de aplainamento do sofrimento cotidiano. Desse modo, a escrita cardosiana revela a feição de seu tempo, porque portadora da fragmentação e do dilaceramento espiritual da sua época, reflete aquilo que Nietzsche (2017, p. 12) denominou de “demasiado humano”. Lúcio Cardoso não compreendia a obra literária como divertimento; ao contrário, desejava inquietar o leitor, despertando-lhe a febre, conforme asseverou ao jornalista Edson Guedes de Moraes (1957, p. 39): “não imagino romances como divertimento – meu intento é inquietar e escurecer. Se um livro é poeticamente realizado, seu efeito é afrouxar as sufocantes paredes do cotidiano. Imagino que o leitor se aborreça e, nos casos plenos, adoeça fisicamente. O que importa é a febre”.

Segundo Noël Carroll (1999, p. 267), os monstros acendem a nossa curiosidade e se tornam atraentes “no sentido de provocar interesse, e são a causa, para muitos, de uma atenção irresistível, mais uma vez, justamente por violar categorias em vigor”. Nina, uma carioca cheia de desejos, livre das regras e dos pudores impostos pela sociedade, desestabiliza o sistema dos Meneses, por meio do adultério e do incesto, marcas da plena realização da sexualidade, perspectiva interdita aos habitantes da Chácara, pois “desperta para os prazeres do corpo, para os deleites simples e evanescentes de ser amedrontado ou de amedrontar – para a experiência da mortalidade e da corporeidade” (COHEN, 2000, p. 49).

Insatisfeitos, desprendidos das normas e desejosos por liberdade, Nina e Timóteo apoiam-se mutuamente e firmam um pacto, objetivando a destruição dos Meneses. Momentos precedentes à partida de Nina da Chácara, acarretada pela interferência de Demétrio, Timóteo afirma ser crucial tê-la por perto: “Nina, não parta, para isto é que eu vim aqui. Lembra-se do nosso pacto? Temos necessidade de sua presença” (CARDOSO, 2000, p. 84). Mas, resoluta, ela viaja para o Rio de Janeiro, em estadia que dura 16 anos. Em seu retorno, Timóteo discorre a respeito da necessidade de conclusão do projeto de destruição iniciado por eles:

Ah, Nina, quando começamos uma coisa, é preciso ir até o fim. E nós começamos, você não se lembra? Nós começamos, Nina, e você era toda a minha esperança. Desde que se foi, os Meneses cresceram de novo, tornaram-se únicos, formidáveis. Nina, é preciso destruir esta casa. Ouça-me bem, Nina, é preciso liquidar os Meneses. É preciso que não sobre pedra sobre pedra. (CARDOSO, 2000, p. 205).

O regresso de Nina é motivado pela descoberta de um câncer em estágio terminal. Consciente de que o seu regresso é para a morte, afirma: “transpus as portas do meu cárcere, porque há uma força superior que me impele, e eu vim ao encontro do meu destino, como quem abre espontaneamente as portas de sua prisão” (CARDOSO, 2000, p. 203). A morte de Nina se transforma na ocasião perfeita para Timóteo abandonar o cárcere, sob a justificativa de render a última homenagem à amiga, indo depositar pétalas de violetas no caixão. Nas palavras de Denilson Lopes (1999, p. 86), esse momento constitui “a alegoria labiríntica em que Timóteo se faz um Minotauro e Nina, uma Ariadne às avessas, porque é sua morte que propicia a saída de Timóteo de sua prisão”. No velório, ele se revela aos representantes da sociedade de Vila Velha, especialmente para o Barão de Santo Tirso, autêntico descendente dos Bragança lusitanos, por quem Demétrio “concentrava todo o sonho, toda a ambição e todo o respeito” (CARDOSO, 2000, p. 477). Na descrição da cena feita por Valdo, quando Timóteo entra, carregado, dentro de uma rede, pelos negros da fazenda, podemos verificar a acentuada metamorfose corporal sofrida pela personagem:

Não era propriamente gordo, mas imenso, cavado já por todos os sinais dessa agonia própria aos doentes longamente imobilizados, e que é um esvair permanente, como o vapor que segrega um charco. Mal conseguia mover o braço rotundo – sua imensidade, como talhada em chapadões e descidas a pique, era o que mais impressionava – um braço sem vida, mole desvitalizado como um galho decepado recentemente de uma árvore. Nem mesmo seus olhos eram fáceis de perceber naquela massa humana tratada pelo descaso e pela preguiça: a enxúndia subia-lhe ao longo das faces, modelando uma máscara tão exótica e tão terrível que mais se assemelhava à fisionomia de um bonzo morto do que à de uma criatura vivente e ainda capaz de pronunciar palavras. Os cabelos, longos, escorriam-lhe pelos ombros, mas não eram cabelos tratados ou que tivessem merecido sequer uma pena de um gesto de atenção: eram duas tranças duras, como dois cipós selvagens, contorcendo-se e oscilando ao jogo da rede – duas raízes improvisadas que escapulissessem de um tronco maltratado pelos anos. E, coisa estranha, naquela figura espetacular, que parecia aglomerar em si todo o esforço da inatividade, do ócio e do abandono, havia qualquer coisa 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. (CARDOSO, 2000, p. 473-474).

Trajado com roupas consideradas inapropriadas, Timóteo insultava profundamente os presentes naquela sala. De fato, a aparência grotesca do membro mais transgressor entre os Meneses gerou nos presentes certo sentimento de desorientação, porque “os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento que não se sentem implicados nele” (CARDOSO, 2000, p. 474). O espectador daquela cena desestabilizou-se e perdeu qualquer ponto de referência, pois se viu arremessado à voragem de um mundo cujas leis já não compreendem em sua totalidade, sentindo o mais profundo estranhamento, pois o grotesco é

“contraste indissolúvel, sinistro, o que-não devia existir. [...] destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés” (KAYSER, 1986, p. 61). Se o aparecimento de Timóteo representou uma surpresa aos convidados, para Demétrio mostrou-se um golpe letal:

Rompeu uma espécie de urro vibrante e dolorido como o de alguém que acabasse de ser mortalmente ferido [...], pálido, as mãos no ventre como se procurasse conter um sangue borbulhante que escorresse, era a imagem exata de um homem atingido pela arma do assassino, e que procurasse em vão, menos conter o sangue que o esvaziava, e o deixava inerte sobre a mesa, do que defender, trapo humano, a essência mortal que o compunha. (CARDOSO, 2000, p. 474).

Ao exibir a sua deformidade, a sua anormalidade – encerrada no quarto por longos anos –, Timóteo oferta aos habitantes da interiorana Vila Velha a sua condição de degradado como forma de desconstruir a máscara dos Meneses, pois “ao exibir a sua deformidade, a sua anormalidade – que normalmente se esconde – o monstro oferece ao olhar mais do que qualquer outra coisa jamais vista” (GIL, 2006, p. 78). Trata-se, portanto, da irrupção de um corpo monstruoso a desestabilizar o espaço social, quando metaforicamente revela o espírito carcomido da elite agrária mineira da primeira metade do século XX. Figura trágica, a personagem encena um dos últimos atos de uma peça que, desde o início, estava destinada a terminar mal. No fundo, aqui se inicia o desfecho da derrocada dessa família, da qual *não restará pedra sobre pedra*, na medida em que “o monstro vem para avisar e encher os homens de angústia” (GIL, 2006, p. 80). Revelando-se a todos, Timóteo agita, abala e arruína os já frágeis alicerces da casa. E toda a vingança da personagem, feita com a mais absoluta pompa e com o mais frio cinismo, atingiu mortalmente Demétrio.

Após conduzir-se até o féretro, tendo espalhado as pétalas de violetas, Timóteo se detém na figura do Barão de Santo Tirso, um indivíduo acometido pela gula, cuja caricatura grotesca é máscara e expressão da hipocrisia reinante nos modelos aristocráticos aos quais Demétrio se apegava: “subiu majestosamente o resto da escada. Majestosamente tanto quanto lhe era possível: pequeno, como já disse, gordo, o embornal atrapalhava-lhe os movimentos, e ele defendia o objeto como se contivesse algo de muito precioso” (CARDOSO, 2000, p. 472). Nota-se que, na ficção do mineiro Lúcio Cardoso, o grotesco é caricatural, impondo-se o riso como meio de explicação da conduta das personagens, gerador de uma atmosfera tragicômica. Ocorre, pois, a desconstrução da aparente estabilidade da sociedade de Vila Velha. O olhar de Timóteo que, por instantes, funciona como uma câmera a direcionar o olhar do leitor, retira as máscaras da farsa aristocrática mineira, revelando as fragilidades que a sustentam.

A visualização do monstruoso através da caricatura do mundo representado por Timóteo traduz ora a implacável e angustiante ruína dos Meneses, ora a impotência frente à

condição humana diante dos acontecimentos enfrentados. Desta forma, aos moradores de Vila Velha delinea-se um espaço de completa desordem, “uma visão distorcida e caricaturesca da realidade que implicitamente metaforiza a ideia moderna do mundo (e do ser humano) como uma entidade caótica e sem sentido” (ROAS, 2014, p. 202). É importante acentuar que a aparência deformada de Timóteo Meneses revela as fundas contradições inerentes à condição humana: o humano sensível que é capaz do gesto delicado de levar violetas para homenagear a companheira de combate é capaz, também, da paradoxal atitude de desferir uma bofetada no cadáver. Estamos, pois, diante de um indivíduo considerado desviante e desviado, que desce ao mais profundo e abjeto da condição humana para comungar com o sagrado através do Mal.

Impelido pelo intenso desejo de destruição, Timóteo abandona sua clausura para profanar a cerimônia fúnebre de Nina, pois somente importa revelar a sua degradação, para experimentar o gozo inenarrável de ofender Demétrio. Na prática, Timóteo extrai prazer da própria degradação. Humilhando-se e degradando-se ao mostrar sua deformação moral e física aos moradores de Vila Velha, a personagem revolve o nome da família no lamaçal da maldade pela qual foi subjugado ao longo dos anos, vítima da dominação simbólica instaurada sob “a forma de uma negação da sua existência pública, visível” (BOURDIEU, 2015, p. 166). Nessa perspectiva, Timóteo se mostra claramente ser o *unheimlich* freudiano, isto é, “esse infamiliar nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento” (FREUD, 2019, p. 85). Dito de outra forma, o *infamiliar* tem seu alicerce na repressão, é o que deveria permanecer escondido, mas que assomou ao plano do consciente.

Timóteo ainda escandalizou a todos com uma bofetada desferida contra o cadáver, atitude finalizadora do pacto. Na sequência desse intrigante gesto, “um som inumano, rouco, partiu-lhe dos lábios, coroando todo o cerimonial” (CARDOSO, 2000, p. 477), simbolizando a libertação da ira represada durante os longos anos de cativo. No transbordamento de sua ira, conforme assevera o estudioso Umberto Galimberti (2004, p. 21), vemos que “as paixões são dinâmicas do corpo que o prejudicam tanto quando são excessivamente reprimidas como quando são liberadas sem limites”. Por esse ângulo, somos levados a crer que a libertação da ira e do ódio acumulados por longos anos nas paredes do espírito de Timóteo contribuiu para o aumento da sua pressão arterial, desencadeando um derrame cerebral:

Ele rodava sobre os próprios calcanhares, e tombava por terra, evidentemente atingido por uma apoplexia. Mas, fato estranho, não oscilou como seria normal, como oscilaria qualquer indivíduo fulminado por um ataque – atingido, rodopiou um segundo, e com ele nesse rápido giro, num cintilar imprevisível, as joias que trazia amontoadas sobre o corpo. Era como se uma torre medieval, incrustada de pedras e

mosaicos, tremesse de repente em sua base – tremesse lacerada em sua essência, e desvendando seu entulho luxuoso, fulgisse de mil cores como um vitral estilhaçado, e fosse escorrendo colares de ametistas, pulseiras de safiras e diamantes, broches de esmeraldas, brincos de ouro e de rubis, pérolas, berilos e opalas, projetando sobre a sala inteira o esplendor de suas pupilas um único minuto vivificadas – para escorrerem depois ao longo do tronco, tremerem ainda num último chispar furtivo, e morrerem afinal, inermes e brutas, sobre o corpo desabado. (CARDOSO, 2000, p. 477-478).

Em Timóteo, a monstruosidade funciona como elemento de transgressão e revolta dentro do sistema aristocrático mineiro, em franca ruína moral e financeira, representado pela família Meneses. Dizendo que Timóteo é um monstro, estamos indicando comportamentos transgressivos que o fazem, ao mesmo tempo, vítima e algoz daqueles que o rechaçam. Sem dúvida, a partir da metáfora do monstro, observa-se o movimento que vai da descrição de sua aparência física ao sentimento de revolta que justifica a sua deformação e, por conseguinte, o seu sofrimento. Há, nesse sentido, certa afinidade do romance cardosiano com a perspectiva romântica do Mal, visto como ferramenta de rebeldia contra os atos coercitivos dos agentes sociais e religiosos. Dito isso, entende-se que o sentido do Mal para Timóteo é a expressão do olhar repressor do Outro.

Forjado pela tradição cristã, o discurso sobre o Mal é visto no romance como uma forma de constranger o desejo, para cerceá-lo, para anular qualquer caminho que conduza ao prazer e ao conhecimento de si sem a insígnia do reprovável. Por violar os códigos impostos pela sociedade, tendo assumido a sua transexualidade, Timóteo é colocado num quarto-prisão capaz de encarcerar seu corpo, mas que se mostra incapaz de aprisionar sua alma.

3.2 O reflexo do Eu no espelho do Outro: jogo de luz e sombra

Não é de modo impune que se adentra ao reduto dos Meneses. Para se casar com Demétrio e merecer lugar entre *os da Chácara*, Ana teve de se desprender das origens, sendo, desde a infância, lentamente moldada ao gosto do marido. Ana se sente arremessada no mais profundo abandono, porque o seu papel dentro da família era apenas decorativo. Via-se como uma criatura abandonada pelo próprio criador, pois não existia entre os cônjuges o menor sinal de sentimento amoroso, visto que o casamento constituía mera formalidade, isto é, um arranjo social. Precocemente amputada de seu próprio ser, Ana foi construída a partir da abdicação de sua sombra, isto é, da parte da personalidade coibida em virtude do ideal do ego, formado pelos aspectos padronizadores da personalidade consciente. De acordo com John A.

Sanford (1988, p. 64), os “ideais do ego podem ser frutos da sociedade, da família, dos grupos com os quais se convive ou das regras religiosas”.

Reprimida, silenciada e, por certo tempo, resignada, “Ana configura a morte do sujeito, constituindo-se um ser de ausência” (ROSA E SILVA, 2004, p. 75), anódino e infeliz. Assim, não se estranha que a cor predominante na indumentária dessa mulher seja o preto, associada à solidão, à mortificação e ao luto. Modelada pela educação austera da mineiridade, a personalidade de Ana Meneses adequa-se aos padrões morais judaico-cristãos de submissão do feminino, base de nossa cultura falocêntrica e patriarcal:

Desde criança fui educada para atravessar esses umbrais que julgava sagrados, quer dizer, desde que o Sr. Demétrio dignou-se escolher-me para sua companheira permanente. Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça. Eu mesma (ah, Padre! hoje que sei disto, hoje que imagino como poderia ter sido outra pessoa – certos dias, certos momentos, as clareiras, os mares em que poderia ter viajado! – com que amargura o digo, com que secreto peso sobre o coração...) me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui, convicta do meu alto destino e da importância que para todo o sempre me aguardava em casa dos Meneses. Demétrio, antes do casamento, costumava visitar-me pelo menos uma vez por semana, a fim de verificar se a minha educação ia indo bem. Consciente da eleição que me estigmatizava, minha mãe exibia o ser incolor que ia produzindo para satisfação e orgulho dos que moravam na Chácara: obrigava-me então a girar diante dele, e eu executava suas ordens, trêmula, olhos baixos, metida numa roupa que só podia ser ridícula. (CARDOSO, 2000, p. 103).

A roupa preta, a aparência pálida e o mutismo são elementos simbólicos do vazio existencial dessa personagem, oprimida pela força da tradição. Além de estarem de acordo com o perfil de misoginia de Demétrio, as vestimentas escuras e o gestual mecanizado de Ana indicam não apenas aspectos da vida interiorana das Minas Gerais, mas, também, o processo de coisificação da mulher e, por conseguinte, o seu apagamento. Historicamente silenciado e relegado ao ambiente doméstico, o corpo feminino sofre a prescrição de padrões e normas de comportamentos dentre os quais se distinguem a sujeição e a dependência. Em uma sociedade na qual a beleza é sempre sinônimo do ser mulher, Ana foi “triturada pela vida sem viço e sem claridade que os da Chácara levavam” (CARDOSO, 2000, p. 46), vindo a constituir “a imagem da solidão absoluta, da derrelicção” (ROSA E SILVA, 2004, p. 73).

Ana Meneses vive em um estado alheio à realidade circundante, tendo criado para si uma personalidade taciturna, sublinhada pelo mutismo e por atitudes reclusas, aparentando viver em um universo à parte, o que lhe coloca em estado de alienação. Sobre esse estado, afirma Octavio Paz (2001, p. 127): “Não ser o que se é, estar fora de si, ser um outro sem rosto, anônimo, uma ausência. Em Ana, a autgnose, processo concernente à compreensão de

si mesma e da abertura de novas possibilidades de existir, tem início no contato contrastivo com a cunhada. Diferentes em tudo, já no primeiro contato entre as duas mulheres transparece certo ar de animosidade:

Dona Ana, sentada, sofria aquele exame de cabeça baixa: vestia-se com um vestido de um preto desbotado, sem enfeites, e inteiramente fora da moda. Após esse rápido exame, Dona Nina devia se ter dado por satisfeita, pois sem responder, sem sequer dignar-se voltar a vista para o Sr. Demétrio, levantou a cabeça e abandonou a sala. (CARDOSO, 2000, p. 65).

Depois desse encontro, Ana sente as primeiras turbulências em sua interioridade. Entretanto, se, por um lado, a chegada de Nina faz eclodir desejos há muito recalcados, por outro lado, causa profundo sofrimento, uma vez que desvela as máscaras dos Meneses. Nesse sentido, Ana, em dissensão consigo, ao se olhar no espelho, não mais consegue se reconhecer, ou melhor, é a primeira vez que realmente toma consciência da sua real existência, passando a desprezar a imagem cultivada ao longo dos anos:

Olhei-me depois ao espelho e assustou-me a minha palidez, meus vestidos escuros, minha falta de graça. Repito, repito indefinidamente, era a primeira vez que aquilo me acontecia e eu fitava minha própria imagem como se estivesse diante de uma estrangeira. Aquilo não durou mais de um minuto – era eu, eu mesma, aquele ser que se contemplava no fundo do espelho, meus olhos, minhas mãos, os lábios que se moviam em silêncio... (CARDOSO, 2000, p. 106).

A imagem do espelho faz Ana perceber sua não-existência, porque, mesmo vendo o próprio reflexo, não se reconhece, sente-se diante de uma estranha. Essa mirada epifânica no espelho revela tanto quem Ana Meneses se tornou quanto o que dela foi excluído, percepção que constitui o contato inicial com a sua sombra, ponto determinante para o reencontro do seu verdadeiro Eu. Segundo Edward Whitmont (1994), qualquer crescimento individual somente é possível caso aconteça a consentânea confrontação da sombra; para tanto, é necessário ficar verdadeiramente escandalizado com aquilo em que nos vemos transformados. De tal modo, “só quando percebemos aquela parte de nós mesmos que até então não vimos ou preferimos não ver, podemos avançar para questionar e encontrar as fontes das quais ela se alimenta e as bases sobre as quais repousa” (WHITMONT, 1994, p. 40).

Em vista desse relancear que a despertou para o mundo, Ana afronta abertamente Demétrio, acusando-o de desprezá-la e de amar secretamente Nina. À força desse confronto, mais íntimo do que externo, a personagem desaba “sobre uma cadeira, soluçando e rindo ao mesmo tempo, o rosto voltado, oculto entre as mãos” (CARDOSO, 2000, p. 107). Nota-se, no

próprio estado emocional da personagem, a confirmação de que é necessário ânimo para “não fugir ou ser esmagado pela visão da própria sombra” (WHITMONT, 1994, p. 39). De certo modo, mesmo à custa de um enorme esforço, Ana assume a sua sombra, pois, a partir desse momento, atingida por uma força que lhe imprime vida, se sente outra mulher, afirmando que se operou uma transformação em sua interioridade: “mas um fogo interior me queimava” (CARDOSO, 2000, p. 107). Nas cartas-confissões, Ana revela o dilaceramento ontológico do sujeito do desejo que colide com a personalidade injungida pela sociedade castradora, como exemplifica o seguinte excerto:

Muitas vezes sucede-me parar diante de um espelho, e olhar de um modo quase brusco a minha figura. Sou eu mesma, não há nenhuma dúvida, porque o vulto se movimenta assim que eu me movimento, e traça antigas roupas sem graça que eu conheço tão bem, e que são invariavelmente as minhas, com as minhas mãos, meus olhos, minha boca. Apesar de tudo, no primeiro instante não posso deixar de indagar com certa curiosidade: de quem é aquele rosto? E aos poucos, com uma lentidão onde há visível crueldade, vou recompondo a fisionomia que conheço tão bem, e que, é inútil dizer, tanta repulsa me causa. Ah, como me detesto, como me desprezo, que tremenda hostilidade interna delinea minha figura exterior. Aquela saia cor de rapé, aquela blusa desbotada e sem nenhum enfeite, aquele modo relaxado de pentear os cabelos, são as provas do quanto considero minha pessoa mesquinha e vil. (CARDOSO, 2000, p. 270).

O processo de descoberta de si mesma leva Ana a mirar-se no espelho repetidas vezes e a desprezar a imagem projetada, pois “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). Assim, o olhar percuciente é a revelação mútua do que vemos e do que nos olha. Suas palavras indicam a existência de uma evidente cisão interior, na medida em que apontam a revelação da máscara utilizada como forma de adequação ao *status quo* vigente. Além disso, o reflexo sobre o qual Ana repousa sua reflexão, resultante da sobreposição de imagens espectrais, coloca em evidência o jogo entre essência e aparência. Essa cisão é, nas palavras de Pareyson (2012), o ponto inicial da ação dissolvente do Mal no indivíduo humano, causadora da revelação da quebra de unidade e, por conseguinte, de sua duplicidade. Isto posto, ao lermos acerca do duplo conforme o que Nicole Bravo (1998, p. 263) conceitua no *Dicionário de mitos literários*, vemos que ele pode ser caracterizado “como uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu, ou por ela excluída: daí seu caráter de proximidade e de antagonismo. Trata-se das duas faces complementares do mesmo ser”. No enredo da *Crônica da casa assassinada*, os aspectos de oposição e os de complementaridade identificadores do duplo são percebidos no binômio Ana/Nina, como podemos depreender do seguinte excerto:

Por mais que fizesse, as distrações que inventasse, não podia perder minha cunhada de vista. Ah, como era bela, como era diferente de mim. Tudo na sua presença parecia animado e brilhante. Quando caminhava, fazia girar no espaço uma aura de interesse e de simpatia — exatamente o oposto do que sucedia a mim, ser opaco, pesadamente colocado entre as coisas, sem nenhum dom de calor ou de comunicação. (CARDOSO, 2000, p. 107).

Em várias cenas do romance, Ana procura usurpar a autenticidade de Nina, seja por meio do adultério com Alberto seja pela tentativa de incesto com André. Todavia, jamais consegue igualar-se à rival, porque o duplo, conforme asseverou Borges (2007, p. 86) em *O livro dos seres imaginários*, é “aquele que não somos nem seremos”. Ainda que não consiga se equiparar a Nina, Ana sente necessidade da existência, da vitalidade e da liberdade da outra; por isso, permanece no seu encalço: “acompanhava-a como uma sombra, espreitava-a pelas frestas, através das portas entreabertas junto às vidraças descidas, de qualquer modo que pudesse vislumbrar sua silhueta estranha e magnética” (CARDOSO, 2000, p. 108). Na condição de sombra, Ana Meneses será sempre um espectro à margem dos encantos de Nina, colocada em segundo plano, ou, muitas vezes, sequer notada. Suas atitudes assemelham-se às de um *alter ego*, considerando-se que acompanha Nina “como uma sombra, atestando-lhe, de modo mais evidente, sua própria realidade iniludível” (PAREYSON, 2012, p. 68).

Ana se alimenta da presença da cunhada, manifestando por ela um desejo quase animalesco e instintivo, tanto que a escolha lexical dos verbos *farejar*, *espreitar* e *seguir* corrobora esta ideia (ROSA E SILVA, 2004). Ainda assim, na confissão da personagem, a esfera animal, circunscrita à ação instintiva e natural, cede espaço a uma visão religiosa cristã, marcada pela culpabilidade: “À força de farejar, de espreitar, de seguir como um animal cauteloso e faminto, acabei descobrindo a pista infernal que me levaria a este fogo onde hoje me queimo” (CARDOSO, 2000, p. 108). É justamente por meio dessa busca incessante pela presença da outra que Ana desenvolve o estado latente de inveja. A fim de explicitarmos os primeiros aspectos da inveja no romance cardosiano, apresentamos a cena na qual Ana afaga os cabelos de Nina no jardim:

Um dia em que, sentada ao sol, penteava os cabelos, aproximei-me dela e, *levada por irresistível atração*, passei a mão pela sua cabeça. Ela estremeceu àquele contato e voltou-se; ao deparar comigo, hesitou, acabou sorrindo. “Está achando bonito?” — indagou. Respondi que sim, confusamente, sem ter coragem para me aproximar mais. E, no entanto, *o que turbilhonava no fundo do meu coração!* “Cuido deles — continuou ela numa displicência quase voluptuosa. — Os homens adoram os cabelos bonitos.” Fez um movimento rápido, ondeando ao sol, com clarões de cobre, a cabeleira bem tratada. “Está vendo? — tornou a indagar. E com densa malícia: — Eles gostam de alisar uma cabeleira assim, de levá-la ao rosto, aos lábios...”. Fitou-me e, vendo meu embaraço, concluiu: “Oh, como são terríveis os homens!” “*Cale-se!*” — bradei, *remoída por um intolerável mal-estar*. Então ela se levantou, veio até

mim: “Você gostaria de ser assim, não gostaria? Confesse, que não daria neste mundo para ter cabelos iguais aos meus?” Senti os olhos se encherem de lágrimas. Nina devia ter percebido o que se passava, pois afastou-se um ou dois passos em silêncio, depois disse: “Perdoe-me, as vezes me esqueço com quem estou falando...”. (CARDOSO, 2000, p. 107-108, grifo nosso).

A inveja toma conta de Ana sem que ela se aperceba disso. Quase contra a própria vontade, levada por uma irresistível atração, alisa os cabelos da cunhada. Para Renan Mezan (2009, p. 129), no ensaio “A inveja”, esse sentimento “se traduz por certas modificações do corpo” diante da pessoa invejada. Nessa cena, Ana fala que o seu coração estava em turbilhão, ou seja, ela se sentia intimamente desconsertada. Nina, de modo perspicaz, faz a leitura do estado emocional da outra, passando a discorrer maliciosamente acerca de como os homens gostavam dos cabelos femininos: bonitos e tratados. Em visível mal-estar, Ana brada que a cunhada se cale, ação a qual Nina revida com uma indagação desdenhosa: “você gostaria de ser assim, não gostaria?” Embora não responda ao questionamento, as lágrimas denunciam o conflito íntimo de Ana e, talvez, mais que isso, revelam o afloramento da dimensão do desejo, inevitavelmente associado à inveja.

No romance, o aguçado senso de feminilidade em relação ao Outro se instaura no domínio da ambivalência, por meio da imagem e do reflexo, do ser e do não-ser de Nina e Ana, duas mulheres distintas, uma luminosa, a outra sombria; uma lunar, a outra solar; uma aberta ao desejo, a outra fechada ao prazer. De um lado, a imagem tristonha do feminino preso ao patriarcado, com sua opacidade disforme e a atrofia sentimental dela proveniente; do outro, a própria irradiação luminosa das paixões avassaladoras, o desabrochar da feminilidade e das formas de erotismo que se esparrama e espalha seu cheiro pela Chácara. Essas ambivalências apontam a condição da imagem e do reflexo, do ser e do não-ser. Nina é uma figura sedutora que, convicta de sua feminilidade, desperta os mais distintos sentimentos. Nesse sentido, não poderíamos deixar de pontuar que a primeira função do sedutor é “desmascarar as ilusões do mundo que vive na mentira e se assenta sobre falsos valores” (DUMOULIÉ, 2005, p. 95). Além disso, Nina desperta uma inquietante curiosidade, aspecto que, segundo Ruth Brandão (1993, p. 261), é “o motivo propulsor das várias narrativas” do romance.

De todas as personagens da *Crônica da casa assassinada*, a mais afetada por Nina é Ana, que se deixa arrebatada por uma “curiosidade doentia de saber como se trajava Nina, como aprendera a discernir e escolher aquelas coisas, seus hábitos, o que nela tanto atraía os homens” (CARDOSO, 2000, p. 108). O fascínio desenvolvido por Ana Meneses em relação a Nina levou alguns estudiosos a considerarem a existência de um desejo homoafetivo, ideia

defendida pelo psicanalista Guy Besançon (1996, p. 691), o qual considera que existe na atração-repulsão de Ana por Nina, “um forte componente homossexual”.

Na mesma direção do psicanalista francês, a professora Ruth Silviano Brandão (1993, p. 281) afirma que se pode “falar num amor estruturalmente homossexual”. Em última instância, ainda que o desejo de Ana seja a pessoa de Nina, ela busca na outra a real essência do feminino, única forma de manifestar a própria identidade, ou seja, Ana Meneses admira todas as formas de feminilidade de Nina, admitindo: “ah, aquela mulher devia se conhecer, e conhecer de que espécie era feito o seu amor. Cadela das ruas, dizia eu comigo mesma, prostituta da mais baixa espécie, ser amoral e monstruoso – e, no entanto, que importava? Mulher, e terrivelmente mulher no seu desvario” (CARDOSO, 2000, p. 311). De tal modo, concordamos com o crítico Mario Carelli (1996, p. 669), quando afirma que “Ana ama Nina narcisicamente, só nela pode ver como gostaria de ser”.

Dilacerada pela consciência de uma sexualidade não vivida, Ana intenta, por meio de confissões, em um explícito descarrego de suas intimidades, recompor a imagem perdida de si, mas só o faz mediante o espelhamento da personagem Nina, como confessa: “nunca em minha vida desvendara tanto de mim mesma, e era diante de outra mulher, precisamente daquela mulher, que eu o fazia” (CARDOSO, 2000, p. 298). Para Umberto Galimberti (2004), a inveja provém do núcleo mais profundo que esconde a identidade, que somente ganha corpo quando é reconhecida. Esse reconhecimento desponta em Ana somente na fase adulta, cuja consequência dessa demora é a construção de uma personalidade pálida, incerta e atrofiada, conforme observou Padre Justino: “o que eu via era uma criatura emurada, surda a qualquer apelo de ternura, como se uma lei a distinguisse – uma lei perversa e sem sentido. Tudo nela, sob qualquer ângulo que a examinasse, era fosco, plúmbeo” (CARDOSO, 2000, p. 305).

Diametralmente opostas, Ana, marcada por uma personalidade gélida, configura o indivíduo tocado pelo ressentimento, sentimento intrínseco à inveja; Nina, caracterizada por sua efervescência, representa o indivíduo revoltado. Segundo a diferenciação estabelecida por Albert Camus (2010), a primeira personagem inveja aquilo que não possui, enquanto a outra defende o que é. Esses aspectos são confirmados pelas palavras de Valdo Meneses:

Ah, imaginava eu comigo mesmo, como Ana havia assimilado o sistema dos Meneses; como se incorporara a austeridade da Chácara, e aprendera a ser calada e parcimoniosa de gestos. Nina, ao contrário, jamais se adaptara, vivia no ambiente como uma perpétua excrescência, sempre pronta a partir, voltando sempre. Ainda agora, 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. (CARDOSO, 2000, p. 410).

De certa forma, percebemos que, em Ana, “a inveja é um mecanismo de defesa, uma tentativa desesperada de salvaguardar a própria identidade quando se sente ameaçada pelo confronto com os outros” (GALIMBERTI, 2004, p. 33). Por muito tempo silenciada, Ana Meneses tornou-se uma mulher enclausurada, presa aos limites da Chácara, da Igreja e de si mesma, como tantas outras criaturas ficcionais de Lúcio Cardoso, habitantes das Minas Gerais, com suas estradas poeirentas e suas casas de janelas sempre cerradas, de moradores sempre silenciosos e austeros. Ao reviver, por via da memória, os próprios recalques, a personagem se deixa tragar pelo ressentimento, “definido por Scheler como uma autointoxicação, a secreção nefasta, em um vaso lacrado, de uma impotência prolongada” (CAMUS, 2010, p. 29).

A inveja alentada por Ana pode ser interpretada como uma disposição de espírito acentuada pela sensação de desamparo ao qual está submetida, tendo mesmo afirmado: “Deus é injusto, nega tudo a um, para acumular outros de graça” (CARDOSO, 2000, p. 305). Em vista da narração de Padre Justino, torna-se possível considerar que a inveja nutrida por Ana se constitui de um aspecto destrutivo, algo que exprime “qualquer coisa estagnada, desumana, que lhe emprestava, desgraçadamente, um ar de irreprimível singularidade” (CARDOSO, 2000, p. 304). Nessa personagem destituída de graça, a inveja funciona como uma forma avassaladora de “ódio que afeta o homem de tal modo que ele se entristece com a felicidade de outrem e, ao contrário, se alegra com o mal de outrem” (SPINOZA, 1999, p. 316).

Em artigo publicado na edição crítica da *Crônica da casa assassinada*, Octávio de Faria (1996) defende que o ódio e o desespero são manifestações do Mal na ficção de Lúcio Cardoso, asseverando que são aspectos constitutivos da atmosfera claustrofóbica nas novelas e romances cardosianos. Efetivamente, encontramos personagens que, como Ana Meneses, conservam esse “ódio que é uma verdadeira paixão a que eles se entregam cegamente, muitas vezes sem saber por que, ou somente por necessidade de odiar” (FARIA, 1996, p. 670).

Ana, durante todo o matrimônio, jamais sentiu atração por Demétrio Meneses, de cujo corpo disforme e sem vitalidade recebia apenas carícias amargas e passageiras (ROSA E SILVA, 2004). Na vivência de Ana, o gozo proveniente do desejo sexual é suprimido em face das obrigações esposais. Em outras palavras, a personagem teve sua sexualidade reprimida através da interiorização de proibições recebidas por um conjunto de procedimentos sociais e institucionais, em especial, daqueles perpetrados pela educação, recebida durante a infância, pela sisudez da aristocracia mineira e pelo discurso dogmático do catolicismo da época, que

concebia o ato sexual como uma ação destinada tão somente à procriação, retraindo atitudes contrárias a esse fim. Nesse contexto, o sexo revela-se um exercício da dominação masculina, pois à mulher destina-se o agir passivo e subserviente, conforme esclarece Pierre Bourdieu (2015, p. 31):

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação.

As questões acerca do feminino são discutidas por Lúcio Cardoso em toda sua produção literária, com destaque para a novela *Mãos vazias* e os romances *Crônica da casa assassinada* e *O viajante*, e se revelam bastantes atuais, tais como o casamento arranjado, a maternidade e a subserviência da esposa, a violência física e sexual sofridas pelas mulheres. Não obstante as mulheres tenham alcançado direitos, mediante muitas lutas sociais, ainda são vítimas do conservadorismo e da opressão masculina, por vezes, agredidas e controladas por seus maridos e/ou pais no ambiente doméstico, ou pior, silenciadas pelo feminicídio.

Por muito tempo, Ana foi apenas representação do poder exercido por Demétrio, mulher tornada objeto de uma dominação erotizada. A personagem encontra o sentimento amoroso somente em Alberto, por intermédio do jogo de luz e sombra empreendido por Nina. Esse fato, certamente, contribuiu para robustecer o ódio concentrado contra a cunhada, vista não apenas como mulher, mas, sim, como a própria imagem do mundo libertário do qual Ana estava privada. Semelhantemente ao que ocorre às demais criaturas cardosianas, o amor, nessa personagem, se manifesta de maneira dúplice: é, ao mesmo tempo, a “suprema ventura e a desgraça suprema” (PAZ, 2001, p. 187). Desse modo, avulta-se na Chácara dos Meneses um ambiente propício à relação conflitante entre amor e ódio, entre as pulsões de vida e morte, pois, conforme destacou Georges Bataille, em *O erotismo* (2017b, p. 44), se da união dos amantes surge a paixão, evoca-se também a morte, numa ânsia de assassinato ou suicídio; ou seja, “o que designa a paixão é um halo de morte”, posto que no homem as pulsões de vida e morte encontram-se em constante entrecruzamento. No romance de Lúcio Cardoso, o desejo de unir-se a Alberto é em tal intensidade violento em Ana que, “menos do que um ímpeto de vida, era um imenso espasmo de morte” (CARDOSO, 2000, p. 500).

Através de Alberto, Ana descobriu, pela primeira vez, o sentimento amoroso, mas não sua reciprocidade, tendo apenas um único intercuro sexual com o jovem jardineiro,

do qual sairia grávida, segundo a confissão feita ao Padre Justino. Como nos últimos tempos andava espionando tanto Alberto quanto Nina, Ana estava consciente do idílio amoroso vivido pelos dois. Desse modo, sabia que a partida da cunhada para o Rio de Janeiro representaria uma profunda perturbação no espírito do jardineiro, o que o levaria ao suicídio, ato sobre o qual Ana Meneses não interveio porque ambicionava guardar a prova da perfídia da rival:

Podia intervir, é certo, podia impedir que ele, tão cedo ainda, desaparecesse aniquilado num ato de extremo desespero. Mas para que eu fizesse isto, era necessário que nada perturbasse meu espírito, que meu coração se achasse em repouso, que eu me sentisse de bem com os homens e as coisas deste mundo. Era esta, a primeira das razões com que justificava meu silêncio. A segunda, e talvez a mais forte, é que eu desejava conservar para mim mesma aquela prova da perfídia de Nina. Não sabia para quê, nem quando a usaria; apenas um dia poderia lançar-lhe em rosto aquela horrível verdade, e chamá-la de assassina, demonstrando que era sua a culpa, e que eu a vira atirar o revólver no jardim. (CARDOSO, 2000, p. 167).

O estado de desordem emocional no qual Ana estava submersa, considerando-se a constatação da impossibilidade da realização do seu desejo em relação a Alberto, progride para um estado de aniquilamento, entendido por Georges Bataille (2017b, p. 225) da seguinte forma: “o amor eleva o gosto de um ser por um outro a esse grau de tensão em que a privação eventual da posse do outro – ou a perda do seu amor – não é sentida menos duramente que uma ameaça de morte”. Dessa maneira, se, por um lado, o ato suicida de Alberto decorreu do seu desespero passional, por outro lado, forçosamente, foi a consequência nefasta do egoísmo e do ódio reprimido de Ana, que, associados ao forte anseio de vingança contra Nina, fazem-na silenciar diante da possibilidade da morte do jovem:

Agora que o silêncio para sempre se fez no seu pequeno quarto, onde seus vinte anos se queimaram sem possibilidade de fuga ou de remissão, acho-me convicta de que preferi perdê-lo porque sabia que ele jamais seria meu. Não poderia esconder isto, Padre, caso pretendesse ser sincera em minha confissão. Repito, repito enquanto as lágrimas me escorrem dos olhos: era o meu amor, era o meu desespero que o abandonavam à sua morte. (CARDOSO, 2000, p. 167).

Diante da impossibilidade de realização plena do seu sentimento por Alberto, Ana é refém do *amor sentimental*, cuja “essência reside no fato de que o amor só é experimentado em fantasia e não nas relações concretas com outra pessoa, que é real” (FROMM, 1971, p. 132). No entanto, aos poucos, depara-se com a importante questão de como lidar com a própria desilusão, vindo a renunciar a fantasia anteriormente nutrida, porque considerava que não era vantajoso esperar por algo que jamais aconteceria. No fim, Ana abandona Alberto à própria sorte, sem bosquejar qualquer ação diante da possibilidade de suicídio do jardineiro.

Consumida por essa perda, é atormentada pela incerteza quanto à consciência da ação de Nina, porque, caso ela não tivesse premeditado jogar a arma para Alberto, pesaria sobre Ana a culpa dessa morte: “Ah, caso tivesse sido penas um gesto inconsciente – e era, na verdade, praticamente impossível estabelecer o certo – a culpa retomaria quase inteira sobre meus ombros, e eu seria a criminosa” (CARDOSO, 2000, p. 167). No íntimo, a personagem começa a considerar a possibilidade de ter cometido um crime doloso, conformando um delito de natureza passional, cuja “motivação constitui uma mistura ou a combinação de egoísmo, de amor-próprio, de instinto sexual e de uma compreensão deformada de justiça” (ALVES, 1984, p. 18).

A tensão existente entre as personagens Ana e Nina se dá de modo tão ferrenho que cria um fosso abissal entre elas, tornando-as espíritos irreconciliáveis. Na visão de Ana, existia somente “um castigo para a falta daquela mulher: a morte” (CARDOSO, 2000, p. 295). E deveria ser ela quem executaria tal desfecho, como forma de revidar ao tormento impingido por Nina: “Minhas mãos é que deveriam agir, e assim como arrancara ela o prazer ante a visão do meu tormento, da sua agonia eu extrairia a minha paz” (CARDOSO, 2000, p. 295). Nota-se que Ana deseja exorcizar quem considera o próprio Mal, no caso, Nina, transformando-a numa espécie de bode expiatório, isto é, no inimigo a ser abatido. Resoluta em sua convicção, Ana procura a cunhada a fim de matá-la; porém, fraqueja. Porque é o oposto complementar de Nina, Ana Meneses não pode matá-la, pois, conforme indicou Jean Baudrillard (2008, p. 113), “aquele que expurga sua parte maldita assina a própria sentença de morte”. Nina se aproveita da oportunidade para desdenhar da outra, condenando a sua submissão aos valores cultivados pelos Meneses e, ao mesmo tempo, instigando-a ao caminho da transgressão:

Não pode, não pode, e eu vou-lhe dizer porquê. Porque é uma Meneses, porque o sangue dos Meneses, que não é o seu, contaminou-a como de uma doença. Porque você não quebraria nunca a quietude desta casa com um tiro — a paz, a sacrossanta paz desta família — nem cometeria um incesto, nem um assassinato, nada que manchasse a honra que eles reclamam. (CARDOSO, 2000, p. 302-303).

Ana nega a assertiva de Nina. Mas, intimamente, concorda, considera-se incapaz de ultrapassar os próprios limites. Nesse momento, lembra-se de Demétrio, o qual julga o mais legítimo dos Meneses, sem que pudesse emitir qualquer juízo condenatório sobre ele: “Condená-lo, no entanto, seria condenar a mim mesma, que desde menina quase, pelas suas mãos, havia me transformado em Meneses” (CARDOSO, 2000, p. 303). Percebe-se, no discurso da personagem, a consciência clara do pertencimento a um sistema de dominação, na

medida em que a própria Ana evidencia a interiorização do *modus vivendi* da família Meneses. Estamos diante daquilo que Bourdieu (2015, p. 46) denominou de *violência simbólica*, que “se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante”. Na violência simbólica, o sujeito assimila os valores impostos pelo dominador, de tal forma que incorpora como parte natural à sua identidade. Isso acontece com Ana, que, moldada ao gosto de Demétrio, tornou-se simulacro de si mesma.

Ana e Nina representam o verso e o averso do feminino. Uma ainda em processo de descoberta de si não consegue romper de todo a castração imposta pelo Sistema, enquanto a outra manifesta atitudes transgressoras, inconformada com o universo que a cerca, exprime a insatisfação feminina em uma sociedade moldada por uma tradicional concepção patriarcal. Nesse sentido, podemos constatar que as personagens conformam o mito do duplo e que reside nesse fato o motivo por que Ana é incapaz de executar o crime de morte contra Nina, pois “o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é, na realidade, o original que ele próprio duplica, seria tentar matar o seu ‘duplo’. Matando-o, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser...” (ROSSET, 2008, p. 89). Dessa maneira, o sentimento de amor-ódio nutrido por Ana em relação à cunhada é a consequência de paixões reprimidas e, conseqüentemente, frustradas, combustíveis propícios ao urdir silencioso de uma incontável ânsia de destruição:

Padre, vamos que eu acredite em Deus. Quem sou eu, para arvorar despudoradamente as minhas dúvidas? Não, imaginei sim, imaginei muitas vezes que essa mulher fosse humana, que sofresse também, cega, girando em sua órbita como qualquer um de nós. Chegaria até a esquecê-la, se ela estivesse ausente. Mas como perdoá-la, como supor a justiça de Deus, vendo-a existir ante nós, e destruir, e fomentar toda espécie de mal? Então não sei, as palavras se misturam em meus lábios, e rezo de um modo por que não desejaria rezar. “Tenha pena dessa mulher” – digo, e logo recomeço a sofrer e me rebelo, batendo com os punhos no peito: “Meu Deus, castigue esta mulher, prove que existe, fulminando-a.” Não me ensinaram desde cedo que Ele existia, e atendia misericordiosamente aos nossos rogos? Espero que a tarde desça, imaginando comigo: “Ela ainda não apareceu, deve estar morta lá no meio da estrada.” E assim que começa a escurecer saio correndo, abro o portão, caminho, investigo – e não a vejo estendida em lugar algum. (CARDOSO, 2000, p. 306).

Em uma determinada noite, após o jantar, Ana, julgando terminada a refeição, dirige-se à varanda, enquanto Demétrio Meneses se posiciona em frente ao piano, executando, especialmente para Nina, a valsa *Sobre as ondas*¹⁰. Envolvida por aquele gesto, a esposa de Valdo ensaia alguns passos com André, enquanto eram admirados pelos empregados da casa,

¹⁰ Original *Sobre las olas* (1888), do compositor mexicano José Juventino Policarpo Rosas Cadernas (1868-1894).

que se acotovelavam na porta da sala. Naquele momento, Ana sente-se derrotada por Nina, porque até mesmo o câncer da cunhada, suposta manifestação de resposta aos seus apelos por justiça, parecia ter perdido a carga de malefício:

Do lado de fora, isolada daquele quadro harmonioso, pensei comigo mesma que eles tinham toda a aparência de uma família feliz. Aparência apenas, porque em todos eles havia um elemento destrutor que os corroía. Ah, podiam gozar daquela felicidade de se encontrarem juntos – sozinha eu assistiria a tudo como a um espetáculo que me houvesse sido vedado. E ainda daquela vez o ciúme encheu-me o coração e, como tantas vezes já o fizera no decorrer da vida, contemplei minha cunhada com inveja – ela era a vitoriosa, e o seria sempre. Até mesmo seu próprio mal, essa doença que a corroía, transformava-se num motivo de preponderância e de domínio. Que Deus viesse em meu socorro, e atribuisse o castigo que ela merecia. Que demonstrasse o quanto havia de injusto e de pecaminoso na sua vitória. Que me salvasse, aniquilando-a. Por trás da vidraça eu rezava baixinho o padre-nosso, concentrando todo o esforço da minha vontade nesse desejo de justiça. (CARDOSO, 2000, p. 377).

Educada à luz dos ensinamentos e dogmas do catolicismo, Ana, provavelmente, aprendeu no Catecismo que cada indivíduo pode “dirigir ao céu diversas orações conforme as suas necessidades, mas começando sempre pela Oração do Senhor, que permanece a oração fundamental” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 707). É importante destacar que, dentro da Eucaristia, essa oração manifesta um caráter escatológico, porque é “a oração própria dos ‘últimos tempos’, dos tempos da salvação” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 709). Nessa lógica, podemos inferir que Ana utiliza a religião para perpetrar não o amor, mas o ódio; não a justiça, mas a injustiça; não o perdão, mas a vingança. Todos esses desvios demonstram que o catecismo da personagem é contrário ao catecismo da Igreja, pois está marcado por uma interpretação calcada no desejo. Ana deixa transparecer o seu caráter demoníaco, ao subverter o uso do ensinamento teológico, porque movida pela inveja e consumida pelo ódio, reza a oração do Pai-Nosso almejando a destruição da rival, como se dissesse: “eu quero ser a Outra, mas, na impossibilidade, eu a anulo, se possível com a ajuda divina”. Como uma espécie de súbita resposta à sua oração, Ana conta que Demétrio encenava uma comédia para desmascarar Nina:

Foi quando, inesperadamente, a música cessou - Demétrio bateu a tampa do piano, e o som violento vibrou longamente através da sala. Nina abandonou o par enquanto Demétrio deixava o recinto em passadas largas e decididas. Só, entre André e o marido, ela fitava ora um, ora outro, e seus olhos se enchiam de lágrimas. Ah, Demétrio não representara senão urna comédia. Via-se que não acreditava na doença de Nina, nem nos motivos da sua viagem, nem em coisa alguma que viesse dela. Foi o que compreendemos todos – Nina, não resistindo a pressão dos olhares tão diferentes, em cujo centro se colocara, levou as mãos ao rosto e começou a chorar – um choro que lhe dobrava o corpo inteiro e que a obrigou a procurar apoio junto ao piano. Valdo encaminhou-se em sua direção, enquanto André se deixava abater sobre

o sofá, e era como se toda a cena da valsa, tão cruelmente arquitetada, não tivesse sido levada a efeito senão para tornar mais vivo o contraste de agora. Num movimento espontâneo, Valdo quis abraçá-la, ela o empurrou e saiu da sala, caminhando com firmeza. Só, na varanda, olhei o vento que se aplacava – no céu repontava uma estrela indecisa. Ah, disse comigo mesma, que não saberia Demétrio sobre o segredo do porão? Tranquila, debrucei-me sobre a vastidão da noite, enquanto dizia: “Obrigada, meu Deus”. (CARDOSO, 2000, p. 378).

Algum tempo depois do episódio da valsa, quando Nina agoniza devido à violenta ação do câncer, Ana credita tal sofrimento à ação da Providência divina. Sentindo-se feliz à custa do sofrimento da cunhada, chega a ponto de abraçar os lençóis da moribunda, em uma amostra de seu caráter sádico. Sobre a referida cena, Ana não procede a uma narração concisa do acontecido. Ao contrário, representa cenicamente a sensação de êxtase vivida, chegando a ensaiar passos de uma valsa, embalada pelos acordes invisíveis de uma música do sangue:

Ah, e então, por muito que 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 ensanguentada, e eu não tinha a mínima dúvida de que constituísse um testemunho solene de que meus apelos haviam sido atendidos. Pensando isto, eu abraçava a trouxa, como se retém junto ao coração um penhor de amizade. Que me importava o seu mau cheiro, que me importava sua umidade de suor, seu bafo de agonia: afogando-se nelas, era como se eu estreitasse um ramallete das mais frescas rosas, e sentisse através do seu bolo ensanguentado, não a vingança que exprimiam, mas um odor carnal e excitante de sangue e primavera. 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. (CARDOSO, 2000, p. 414-415).

Esse excerto revela o sentimento contraditório do amor-ódio de Ana, que, mesmo detestando a cunhada, agarra-se apaixonadamente aos lençóis sujos com o sangue dela, pois, na tentativa de tornar-se a outra, busca a supressão dos limites entre a vida e a morte. O espírito de Ana está em verdadeira comunhão com os despojos de Nina, sentindo prazer nessa ciranda do mal e da morte, experiência sacro-profana. A força expressiva dessa cena está na descrição pormenorizada daquilo que talvez seja próprio do sadismo: o prazer. Além disso, evidencia-se a morbidez sádica do Mal, considerada a ação de “gozar com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano” (BATAILLE, 2017a, p. 15). Em última análise, a aniquilação do desafeto-afeto de Ana propicia o cenário perfeito à encenação da valsa do Mal, na qual revela o deleite próprio do malvado, isto é, do indivíduo “que tem como primeiro objetivo o sofrimento dos outros; e, sem dúvida, esse sofrimento é, para ele, uma diminuição do ser naquele que ele vê sofrer” (LAVELLE, 2014, p. 50).

O câncer de Nina pode ser lido a partir de duas interpretações complementares. A primeira interpretação é defendida pelo clínico Guy Besançon (1996, p. 693), quando aponta que, “numa certa perspectiva espiritualista, o câncer é visto como uma punição, como a sanção de um pecado”. Tal leitura encontra ressonância nas “Confissões de Ana”, consoante à visão da existência de um Deus punitivo:

Deus existia, repetia comigo mesma, pelo menos o Deus inflexível e capaz de desferir o raio, mesmo sobre os mais diletos objetos de sua criação – mesmo sobre aqueles que, como Nina, houvesse no seu acúmulo de graça infringido as severas leis a que são submetidos todos os seres humanos. Agora poderia vagar tranquila, 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. (CARDOSO, 2000, p. 415).

Ana, com natureza demoníaca, acredita que a morte de Nina constitui um decreto divino, porque assim desejou, uma graça concedida por Deus, ainda que proveniente do mal impingido à outra. Em sua dança sádica e erótica, Ana experimenta o prazer de ver a dor e o aniquilamento da cunhada; mas esse desfecho trágico não se transforma em um momento feliz. Embora afirme apresentar um estado de tranquilidade, o que a personagem sente é, na verdade, uma paz seca, sem nuances e sem alegria, porque o dilaceramento de Nina representa também o dilaceramento de si mesma. E, mais que isso, revela o esvaziamento da possibilidade de Ana reconhecer-se mulher. Em última instância, Ana inveja a total liberdade e, por conseguinte, a felicidade de Nina, bens impartilháveis porque pertencentes à esfera do individual, portanto, sentidos de modos vários e mutáveis.

Em uma segunda interpretação, a agonia de Nina configura o clímax da *alegoria da ruína* dos Meneses de Vila Velha, representação do “painel de um momento de crise profunda da cena senhorial brasileira nas primeiras décadas do século XX” (ROSA E SILVA, 2009, p. 100). Essa leitura, espreada ao longo do romance de Lúcio Cardoso, encontra sua síntese na reflexão de Ana, durante a deterioração corpórea de sua inimiga: “Vejo a casa se abalar, tremerem seus alicerces, ruírem os próprios Meneses” (CARDOSO, 2000, p. 415).

Se para Rosa e Silva (2009, p. 52), “o mal demolidor não veio de fora, não era o novo representado por Nina, mas Ana – a modelagem do velho”, para nós, o mal é o encontro representado por ambas as personagens, pois Nina e Ana constituem as faces da destruição dos Meneses, do Mal que corroeu os alicerces da Chácara, porque o Mal que veio de fora, na modelagem do novo, uniu-se ao Mal que estava dentro, desbotado na imagem do velho.

3.3 Eros interiorizado ou O Diabo escondido sob a máscara de Eros?

O casamento de Valdo e, por conseguinte, a vinda de sua esposa, Nina, para Minas Gerais despontou para Demétrio, o irmão mais velho e único membro da família Meneses a não possuir um registro discursivo, como uma grave ameaça à tradição defendida. Desse modo, constata-se que, na conformação do sistema dos Meneses, “o lado do Bem é aquele da submissão, da obediência” (BATAILLE, 2017a, p. 189), portanto, ligado ao caráter fechado da regra. Por temer a desmoralização da família, Demétrio já havia ocultado o quadro de Maria Sinhá, não apenas para dissipar possíveis influências da memória da tia-avó sob Timóteo, mas, também, para encerrar no baú do abandono a imagem da antepassada que, na sua concepção, poderia envergonhar a linhagem dos Meneses. Ainda que sempre estivesse a par dos negócios da família, por desinteresse ou incompetência de Valdo, foi incapaz de reverter a situação de empobrecimento do clã. De gestos sisudos e autoritários, ele agarra-se à tradição e aos valores de uma oligarquia despótica falida; foi exatamente nesse ponto que a tensão com Nina criou abismos intransponíveis, conforme deixa transparecer o relato de Betty:

Creio mesmo que foi essa aversão, propalada inúmeras vezes, e em todos os tons de vozes, que para sempre levantou os alicerces do desentendimento entre a patroa e o Sr. Demétrio, de natureza tão arraigadamente mineira. Mais do que isto: mais do que o seu Estado natal, amava ele a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros – segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil. “Podem falar de mim”, costumava dizer, “mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui viveram com altaneria e dignidade”. (CARDOSO, 2000, p. 62).

Nina opõe-se a Demétrio. Ela desdenha e faz pouco-caso das duas coisas que são mais caras ao cunhado: a casa e a tradição mineira. A existência de ambos se pauta em valores díspares. Nina dá importância aos prazeres do corpo, seja mediante a sexualidade, seja por via do consumismo. Por sua vez, Demétrio preza pela manutenção do *status quo* e, por isso, impõe a regulamentação das condutas individuais em prol do bem comum, que é a família. Essa postura de Demétrio, de acordo com Douglas Moreira (2003, p. 72), em *O sentimento trágico em Crônica da casa assassinada*, 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”.

Se pensarmos na negação dos sentimentos, ou, ainda, na sua incapacidade de lidar com o amor nutrido pela cunhada, Demétrio pode ser visto como uma criatura monstruosa no sentido asseverado por Luiz Nazário (1998, p. 13): “um ser que não ama, ou que ama mas não

sabe amar, incapaz de relacionar-se, trocar afetos, construir a mediação entre os desejos e sua realização na sociedade”. O patriarca dos Meneses é personagem de configuração complexa e paradoxal, “símbolo de um ser massacrado pelo papel social que lhe é legado por herança” (FORTES, 2010, p. 308). Ele está implicado em todos os dramas; contudo, não tem direito ao registro discursivo de próprio punho, tendo sua personalidade apresentada através dos escritos das demais personagens, visto como um indivíduo reticente e dúbio:

Ele não era homem que vivesse através da piedade explorando a complacência alheia; não tinha necessidade dela, e nunca mostrava em sua natureza qualquer fissura que nos levasse a um gesto de comiseração. Ao contrário, sempre se ocultava, dúbio e fechado em seu mutismo, como por detrás de sólidas paredes; nunca tivera uma expressão, um movimento que servisse de ponte ao interesse ou a ternura de seus semelhantes; ignorava o que fosse comunicação, e para não conceder coisa alguma neste terreno, também não recebia nada, e sua existência, pelo menos aquela de que eu tinha notícia, era idêntica a de certas plantas, isoladas e avaras, que vivem do ar – mistérios que a Natureza impõe. (CARDOSO, 2000, p. 408).

Oposta ao cunhado e dotada de potência erótica, Nina personaliza a sensualidade no universo dos moradores da Chácara, conduzindo-os à descoberta dos seus desejos, pois, como afirma Georges Bataille (2017b, p. 53), “o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão”. Desse modo, é importante recorrer às palavras de Timóteo, ao considerar Nina uma manifestação da destruição dos Meneses: “logo à primeira vista, com esse faro especial de que são dotadas certas vítimas, os Meneses souberam que se achavam diante de uma espécie de *anjo exterminador*” (CARDOSO, 2000, p. 463, grifo nosso).

Cosmopolita, progênita da boemia carioca, Nina jamais conseguiria se adequar ao ritmo dos Meneses, pois, ao contrário destes, não poderia suportar a monotonia do ambiente da casa e da paisagem mineira, não viveria, muito menos, segundo o tácito código de conduta apreciado pelo sistema de Demétrio. Mulher repleta de Eros, insere a instância do erótico no rígido universo dos Meneses, vindo a representar uma nova paisagem, perspectiva interdita aos habitantes da Chácara (ROSA E SILVA, 2004). Com a potência de sua sexualidade, na visão da personagem André, Nina “atravessava fronteiras e atingia em cheio o proibido” (CARDOSO, 2000, p. 191).

Em uma pequena nota dos originais da *Crônica da casa assassinada* encontra-se a seguinte informação: “Demétrio: não fala, não tem voz, como a casa” (CARDOSO, 1996, p. 614). Sem voz direta dentro do romance, os ideais de Demétrio são expostos a partir das considerações dos seus convivas. Caracterizado como um misógino intumescido pela defesa do sistema patriarcal, calcado no rechaçamento do feminino e de quaisquer formas capazes de gerar risco ao desvirtuamento das normas estabelecidas, assiste afásico à destruição da casa.

Havendo Nina aportado na Chácara, Demétrio incumbiu-se de pontuar o padrão da indumentária – representada pelas vestes “apagadas” de Ana – a ser seguida pela cunhada a partir daquele momento. Todavia, é relevante deixar claro que o temor de Demétrio não é pautado apenas na possibilidade de Nina desfigurar o modo de vida da Chácara, mas, também, na descoberta do sentimento amoroso por uma mulher, sentimento jamais desenvolvido em seu matrimônio com Ana. Betty, ao registrar em seu diário o momento da chegada de Nina, deixa pontuada a recepção dispensada por Demétrio: “sua recepção foi mais calorosa do que eu esperava – dir-se-ia, literalmente, que ele estava surpreso e emocionado com a beleza de Dona Nina” (CARDOSO, 2000, p. 61). Se, aqui, Demétrio se sentiu arrebatado pela figura da cunhada, a ponto de externalizar seu entusiasmo, atitude entendida por Dumoulié (2005, p. 46) como “a manifestação do excesso que o desejo produz em nós”, não tardaria a mesclá-lo ao sentimento de ódio de acordo com a percepção de Nina:

Ele me odiava de um modo acima do comum, como se me acusasse permanentemente de um crime que eu estivesse cometendo, e que na verdade eu ignorava totalmente qual fosse. Ele me odiava de um ódio que oscilava em suas esferas, e ia do sentimento de entusiasmo mais exaltado, a mais completa repulsa. (CARDOSO, 2000, p. 80-81).

Em maior ou em menor grau, todos são atingidos pela beleza de Nina, descrita em tons de idealização, ladeando um estado de quase perfeição. À primeira vista, Demétrio sente-se atraído por Nina e, em alguns momentos, procura uma aproximação com a cunhada, mas é rechaçado. A admiração transmuta-se em ódio, sentimento nascido de uma frustração afetiva. A partir daí, Nina torna-se amada e odiada por Demétrio, ambivalência norteadora também do comportamento de Ana em relação à esposa de Valdo. Sigmund Freud (2014, p. 57), na obra *As pulsões e seus destinos*, esclarece que dada a sensação de repulsa e, decorrente disso, o sentimento de ódio pode “se intensificar a ponto de tornar-se uma propensão à agressão contra o objeto, uma intenção de aniquilá-lo”. Isto posto, entendemos que a aquisição de um revólver por Demétrio, sob a alegação de eliminar “um animal desconhecido que andava preocupando os moradores da Chácara” (CARDOSO, 2000, p. 47), configura o desejo de destruir Nina. No entanto, o seu projeto, longe de culminar na morte de Nina, caminha para a abertura de fendas na intimidade da Chácara com os episódios da tentativa de suicídio de Valdo e do suicídio de Alberto. Neste último episódio, Demétrio vê sua autoridade de patriarca diminuída, tendo de permitir, a contragosto, que a polícia adentre o reduto dos Meneses.

Provida de perspicácia, Nina compreende o conflito enfrentado por Demétrio, que, obedecendo ao princípio de evitar o desprazer, cala os próprios sentimentos. Entretanto, ainda

que procure manter distância, ele se sente atraído e a ama a ponto de necessitar manter um contato mínimo, porque o ser “desejante parece querer devorar os objetos, as imagens, as ideias e nutrir-se com os fluxos da libido” (DUMOULIÉ, 2005, p. 48). Numa carta destinada a Valdo, Nina expõe toda sua aversão aos indisfarçáveis fluxos desejantes do cunhado:

E apesar de tudo, digo: era preciso ter visto aquele olhar dissimulado me acompanhando ao longo do corredor, e devorando-me os gestos e descerrando as portas por trás das quais me abrigava — era preciso ter sentido o contato esfomeado de suas mãos, nas poucas vezes em que me ousou tocar, revelando o que de mórbido havia por trás de sua máscara de Meneses. (CARDOSO, 2000, p. 40).

Demétrio dissimula seus sentimentos e empreende incansável perseguição a Nina, por intermédio de julgamentos que consomem pouco a pouco o casamento do irmão. Incapaz de se libertar definitivamente do desejo amoroso pela cunhada, apenas resta a Demétrio, em termos lacanianos, a miragem especular desse fenômeno, no qual “o amor é por essência um enganador” (DUMOULIÉ, 2005, p. 40-41). E, se, até certo ponto, Demétrio conseguiu ocultar seus sentimentos, aos poucos, eles transbordam, “como um clima envenenado” (CARDOSO, 2000, p. 457). Após a partida de Nina, Ana, percebendo que Demétrio vinha a “atravessar noites e noites em claro, sofrer e calar-se com um orgulho acima de qualquer julgamento, compreendera que era sério: talvez aquele homem de ferro amasse realmente pela primeira vez em sua vida” (CARDOSO, 2000, p. 457).

A necessidade que Demétrio sente de reprimir seus impulsos, “à força de encarar Nina como uma ameaça à sua tranquilidade, ao seu bem-estar e até mesmo à sua integridade, acabara por supô-la um perigo geral – um mal que, para o bem de todos, evidentemente devia ser extirpado” (CARDOSO, 2000, p. 458). Sem assimilar a paixão sentida por Nina, credita sua perturbação a uma ação demoníaca da parte dela. É possível considerar que, na visão de Demétrio, Eros deixa de ser uma entidade divina para se transformar em uma espécie de demônio afligido. Considerando-se esse aspecto, talvez seja o sofrimento de Demétrio o mais profundo de todos os Meneses porque lhe falta o recurso, às vezes, apaziguador da escrita, conforme Ana explica:

Nesse momento é que eu tinha a noção perfeita da sua desumanidade. Não tinha ele como qualquer outro, os recursos de uma confissão ou de um transbordamento daquelas coisas acumuladas em seu íntimo – e, como não soubesse livrar-se delas, perambulava sem encontrar sossego, à espera de alguém que lhe trouxesse uma palavra de paz, ou mitigasse seu tormento com um gesto de amizade ou amor [...] espiava-o de um modo quase jocoso, calculando que secretos infernos não atravessava ele, sem coragem para se revelar a si próprio, sem poder para confiar

nos outros, ressecado e duro, como um fantasma de pedra em cuja existência ninguém acreditasse. (CARDOSO, 2000, p. 426).

Na posição de chefe da família, Demétrio busca a manutenção da ordem vigente, devendo manter tudo da mesma forma, sem questionamentos e perturbações. Sua imobilidade, assim como sua recusa aos sentimentos amorosos, aponta simbolicamente para uma existência sem vida, sem reflexões e paixões, em síntese, para uma condição desumana. Segundo Rita Fortes (2010, p. 309), não atribuir registro à personagem que “está diretamente envolvida nos conflitos de todas as personagens, faz dela, estrategicamente, uma personagem absurda e intrigante”. Em Demétrio, “o amor não se manifestava como em todo mundo – era para ele uma doença, um mal físico, insuportável” (CARDOSO, 2000, p. 457). Essa descrição do amor aproxima-se da concepção defendida pelo cristianismo, na qual “Eros deixa de ser um poder divinizado, fora do homem, capaz de o impelir para além dos limites da razão, os quais coincidem com a temperança; os desejos da carne passam a ser vistos como uma doença da alma que é preciso extirpar para salvá-la da danação” (PAES, 1990, p. 18).

Para Ana, congênere ao entendimento de Demétrio, o desejo não se apresenta como aos gregos antigos, numa evidente relação com o prazer e com o bem, ao contrário, “ele tira sua grandeza de revelar a intimidade do homem e do mal” (DUMOULIÉ, 2005, p. 83). Daí reside o fato de encontrarmos Ana Meneses apontando para a existência do suposto diabo escondido sob a máscara de Eros, quando se entende apaixonada pelo jardineiro Alberto: “este deve ser, Padre, o primeiro dom essencial do demônio: despojar a realidade de qualquer ficção, instalando-a na sua impotência e na sua angústia, nua no centro dos seres” (CARDOSO, 2000, p. 110). Espelhando-se em Nina, desejando o que dela provém, Ana descortina os próprios abismos, frustrações e desejos recalcados. Assim, o seu conflito é interior, sua luta é consigo mesma e o demônio está arraigado dentro de si:

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. (CARDOSO, 2000, p. 154-155).

De certo modo, a reflexão de Ana permite entrever a concepção interiorizada do diabo como representante-mor do Mal, tratada por Robert Muchembled, em *Uma História do Diabo: séculos XII-XX* (2001). Rechaçado ao longo da história, colocado à margem, o Diabo é responsabilizado por todos os infortúnios do homem. Entretanto, devido ao seu pendor para a liberdade, direcionadora de suas ações insurgentes, ele se torna a representação do caráter

revolucionário da estética romântica. O ódio cultivado por essa figura se metamorfoseia em admiração, sua rebeldia premente revelou ao homem a necessidade de assumir-se quem se é, independentemente das consequências. No transcurso do século XVIII, o Diabo deixa de ser uma figura assustadora para assumir uma caracterização próxima ao humano. Se, de um lado, as diferentes reflexões filosóficas e religiosas, assim como as criações artísticas, questionam a concreta existência do Demônio, que, desde a Revolução Francesa parece enfraquecido nos espaços sociais, de outro lado, percebe-se que sua força resistiu aos golpes do racionalismo, da ciência e da industrialização, deslocando-se para o universo do simbólico. Na percepção de Muchembled (2001, p. 239), a efigie do Diabo “continua a assombrar o imaginário ocidental, mas ela deixa de ter por referência exclusivamente o dogma religioso para ligar-se a diversos movimentos intelectuais, culturais e sociais europeus dos séculos XIX e XX”.

Durante o Romantismo, o Diabo torna-se o príncipe dos malditos. Em um mundo referto de injustiças sociais e repressão dos desejos, os românticos veem no demoníaco o inconformismo, que, por intermédio da revolta, é capaz de responder aos anseios humanos de libertação. Essa liberdade insere o homem em um universo de leis outras, nas quais suas ações não são criminosas, suas paixões não são interditas e sua rebeldia não é pecaminosa. A partir do final do século XIX e início do século XX, “cresce com força uma definição interiorizada do demônio, intimamente unido ao homem, do qual ele não é mais que a face sombria ou a máscara vazia” (MUCHEMBLED, 2001, p. 240). As representações do Diabo, que antes eram exclusivamente dos dogmas da Igreja, são transferidas para as ciências e as artes. No campo artístico-literário e psicanalítico, surge uma renovada forma de pensar os dramas do homem; reduz-se o poder do Diabo em prol de um “demônio interior”. Assim, o discurso teológico é substituído pelo discurso estético e científico, e a figuração do demônio, sua corporificação sobrenatural, passa a ser entendida como inerente ao homem, é interna e associada ao desejo. Tem-se um intenso processo de interiorização do diabo na literatura, revelador da insatisfação humana e do seu estado de revolta existencial.

Na *Crônica da casa assassinada*, o demônio interior, antes quieto no íntimo das personagens, entra em estado de inquietante movimentação após o contato que cada um dos Meneses tem com Nina. Na maioria dos registros, Nina é tida como uma pessoa demoníaca, cuja presença torna-se uma constante, mesmo quando se acha ausente. Para Betty, a patroa impregnara com sua presença tudo o que existia na Chácara, desvirtuando o próprio ritmo da casa, uma vez que ninguém mais estava submetido às leis internas da residência. Na visão da governanta, todos estavam com sentidos presos à casa, à espera de uma iminente hecatombe:

“a qualquer momento poderia sobrevir um acontecimento extraordinário, pois vivíamos sob um regime de ameaça” (CARDOSO, 2000, p. 240).

Tendo percebido as alterações sofridas na Chácara desde o regresso de Nina, a criada inglesa, que, desde o primeiro instante, tornara-se sua amiga, procura uma justificação para Nina. Reconhece, contudo, que é infrutífero tal esforço, porque “ela continuava fora de qualquer justificativa, como um escândalo” (CARDOSO, 2000, p. 240). E, para Betty, mulher criada dentro dos mais severos ditames puritanos, “nada existia pior do que o escândalo – era sob esta forma que se configurava todo o mal” (CARDOSO, 2000, p. 240). De certo modo, as dúvidas da governanta estão equacionadas dentro de um contexto de difícil perscrutação, dada a dissonância conceitual da questão do Mal, conquanto é um escândalo injustificável. Nesse sentido, Ricoeur (2005, p. 104, tradução nossa)¹¹ afirma que almeja “medir o que é realmente escandaloso para o pensamento e o desafio da fé, ou seja, precisamente o mal que não se deixa trancar no mal moral”. Não obstante, reconhece as muitas dificuldades dessa empreitada, devido à inexistência de uma tradição estabelecida no sentido de diferenciar o mal moral do mal sofrido. Para Paul Ricoeur (2005, p. 104, tradução nossa)¹², se, por um lado, temos uma tradição sólida acerca do mal moral, isto é, do pecado, “não temos nenhuma a respeito do mal sofrido, do sofrimento, em outras palavras, a figura do homem vítima em vez do homem pecador. O homem pecador dá muito para falar, o homem vítima, muito para ficar quieto”.

Betty mantinha-se incrédula quanto ao possível caráter maléfico de Nina, porque não poderia acreditar que um ser dotado de tamanha beleza pudesse exercer o Mal. Mesmo assim, interroga-se acerca da possibilidade de ter sido atingida pelos engodos e fascínios do demônio: “revendo a figura de Dona Nina, tão graciosa, movia a cabeça com incredulidade e, cheia de susto, perguntava então a mim mesma se o demônio já não me atingira, e se já não estaria eu também tocada pelo inacreditável poder do seu fascínio” (CARDOSO, 2000, p. 240). Com essa indagação, a governanta mostra-se desestabilizada diante da fascinação provocada pela beleza meduseia de Nina, mesmo sendo relacionada ao Mal. De certo modo, a constatação desse encantamento põe em xeque a argumentação de Carelli (1988, p. 189) e de Sônia Brayner (2012, p. 22) no que concerne a imparcialidade da governanta. Para ambos os pesquisadores, o diário de Betty estaria marcado pela objetividade e pela sobriedade, devido à esquiva quanto às reflexões pessoais, os quais faziam a sua personalidade ser escassamente

¹¹“abord prendre la mesure de ce qui fait vraiment scandale pour la pensée et défi pour la foi, c'est-à-dire justement ce mal qui ne se laisse pas enfermer clans le mal moral” (RICOEUR, 2005, p. 104).

¹²“nous n'en avons point concernant le mal subi, la souffrance, autrement dit la figure de l'homme victime plutôt que de l'homme pécheur. L'homme pécheur donne beaucoup à parler, l'homme victime, beaucoup à se taire” (RICOEUR, 2005, p. 104).

vista nas entrelinhas e em momentos moderados. Além disso, os escritos de Betty indicariam a preocupação daquela que, na condição de testemunha, relata os ocorridos detalhadamente, sem deles fazer parte ou deles tomar posição. No entanto, tal argumentação não se sustenta, pois, em relação a Nina, Betty oscila entre a admiração e o temor.

Em pelo menos dois momentos vemos que a imparcialidade de Betty sofre abalos. O primeiro momento ocorre no encontro de Timóteo com a recém-chegada Nina. Diante das acusações de Valdo Meneses, de que a esposa estaria planejando a ruína da família, Betty faz uma defesa intransigente da patroa: “como é que pode pensar uma coisa dessas, dela... da sua mulher? Apenas o Sr. Timóteo está contente por ter conhecido Dona Nina” (CARDOSO, 2000, p. 116). O segundo momento tem vez quando Nina, supostamente morta, mas ainda com o corpo quente, foi retirada às pressas do quarto e conduzida para a mesa da sala onde teria seu corpo velado, a mando de Demétrio. A governanta foi a única a se opor a tal atitude, vindo mesmo a cair em prantos na cama onde momento antes estivera a moribunda:

Elas, e Ana, haviam segurado o corpo que ainda não se inteiriçara e o levado para a sala. Lá se fora ele não muito pesado, mas curvo, aos trancos pelo corredor – e Betty parecia escutar um protesto se elevar a cada um daqueles solavancos, imaginando a pobre com os olhos apenas cerrados, onde rolariam devagar duas grossas lágrimas de cera. Caíra sobre a cama, soluçando, e apesar do mau cheiro que embebia os lençóis, ainda conseguia distinguir um resto do seu perfume predileto, daquele tênue cheiro de violetas que a acompanhara durante a existência inteira, e que ainda agora teimava em permanecer, derradeiro sinal de sua passagem, como um rastro de luz e de mocidade, através de toda a sua agonia e de toda a sua decomposição. (CARDOSO, 2000, p. 441).

Essa cena certamente caracteriza-se como o ponto culminante do sentimento de piedade expresso pela figura de Betty ao longo do romance, mas, também, evidencia que ela estava envolvida pela personalidade de Nina, a quem se dedicou integralmente, em especial, após a descoberta da metástase de Nina, manifestando-lhe profunda amizade. A ambiguidade da beleza de Nina gera um abismo no entendimento de Betty, pois, como afirma Pareyson (2012, p. 129), além da beleza ser colocada além do bem e do mal, “o próprio mal assume o aspecto da beleza e engana o homem, tornando-o indiferente à distinção entre o bem e o mal”. Ainda assim, mesmo acreditando que Nina não seja consciente do Mal praticado, Betty passa a vê-la como “um fermento atuando e decompondo” (CARDOSO, 2000, p. 240), que a pouco e pouco destruía todas as formas de vida no seu entorno. Em relação à metáfora do Mal em fermentação, o ensaísta Douglas Moreira (2003) considera que Nina traz consigo a semente do Mal germinadora da destruição:

A metáfora de um mal em fermentação, que já aparecera no diário de Betty, reaparece na confissão de Ana. A imagem que essa metáfora evoca é o mal (a morte?) que cresce em segredo, nos sombrios subterrâneos da alma. O elemento fermentado é sempre fruto de uma maturação e de uma espera. A metáfora da fermentação, pois, parece se referir ao tempo de espera para que as coisas amadureçam e possam surgir, inesperadamente, das sombras em que germinavam. No caso de Nina, tudo o que parece estar em germinação são as sementes da destruição. (MOREIRA, 2003, p. 78).

Considerada causadora de nefasta influência, desequilíbrio e destruição, Nina guarda em si “qualquer coisa dúbia, e por que não dizer perigosa” (CARDOSO, 2000, p. 226), fazendo pesar sobre ela o fardo histórico que, desde muito tempo no Ocidente, tem atrelado o feminino ao Mal, pois, seria sempre na mulher “que se encarnam as tentações da terra, do sexo, do demônio” (BEAUVOIR, 1980a, p. 210). Recordemos o castigo aplicado às mulheres acusadas de bruxaria: a morte na fogueira. A suposta tendência da mulher à prática do Mal, segundo as doutrinas patrísticas e aristotélica vigentes durante a Baixa Idade, encontrou ressonância na estrutura misógina daquela sociedade, conduzindo milhares de mulheres às fogueiras da Inquisição (DELUMEAU, 2003). Se, na Idade Média, o pensamento era assim, nas Minas Gerais de fins do século XIX e primeira metade do século XX há algo de conservador nas práticas comportamentais, algo associado à formação colonial do país, ao moralismo transplantado do Velho Mundo, no século XVI, que ainda mantêm resquícios no interior do país, ainda que em decadência. Nina representa, por isso, a modernidade que se rebela contra a tradição, a família Meneses. Trata-se de uma disputa entre o que se deseja que seja mantido social e culturalmente e o que deve ser substituído em face da urgência dos tempos. É nesse sentido que Valdo alude à horrível ação da queima na fogueira:

Essa mulher não se deterá nunca, pela simples razão de que ela não sabe se deter; é um elemento desencadeado, uma força em ação, e decerto terminaria seus dias atada a uma fogueira, se ainda vivêssemos nos dias sombrios da Inquisição. Sim, Padre Justino, há uma tormenta que se acumula de novo sobre esta Chácara, e é o acorde desses sentimentos perversos e sem rumo que vejo se estabelecer de novo sobre a cabeça de seres inocentes e uma das minhas dúvidas antes de admitir plenamente a sua volta foi a existência de meu filho. (CARDOSO, 2000, p. 227).

Valdo deixa transparecer o clima corruptível desprendido de Nina. Como André passa a se comportar estranhamente a partir da convivência com Nina, Valdo teme que os desvios do passado, isto é, o adultério, esteja acontecendo novamente, agora, porém, com maior gravidade. Em um diálogo com Padre Justino, Valdo expõe seus temores, porque acredita que o Mal esteja profundamente arraigado no íntimo de Nina. E, embora ela aparente ser inconsciente disso, manifesta nítidos instintos malvados: “o mal está irremediavelmente

argamassado à sua natureza, e tudo o que vem dela respira um insuportável ar de decomposição” (CARDOSO, 2000, p. 229). Essa percepção da personagem destoa da tese proposta por Rousseau (1983) de que o homem é naturalmente bom e que é a sociedade a sua corruptora. Nesse sentido, o pensamento da personagem de Lúcio Cardoso encontra eco no entendimento do filósofo Luigi Pareyson (2012, p. 89), para quem “a própria natureza do homem tende ao mal”. Dito de outra maneira, o Mal argamassado à constituição do homem “tende a arrastá-lo consigo na sua irremediável corrida para a autodestruição de si e ao próprio e completo aniquilamento” (PAREYSON, 2012, p. 82).

Em seus *Diários*, ao refletir sobre a questão do Mal, Lúcio Cardoso ensaia uma aproximação com Jean Genet, escritor por ele considerado “um grito de repulsa, de violência e de audácia, contra esse sistema uniformizador e constante que vem reduzindo, cortando e planificando os alicerces fundamentais da existência humana” (CARDOSO, 2012, p. 378). Se analisássemos somente as personagens centrais da *Crônica da casa assassinada*, certamente veríamos que, semelhantes às de Genet, os heróis de Cardoso “no compulsivo caos de seu reduto prenhe de valores primitivos especiais, são testemunhas da sombra, da existência do pecado, do mal entranhado na natureza do homem” (CARDOSO, 2012, p. 378), que eles não renegam, mas, sim, erguem como simulacros de sua condição de revoltados existenciais.

Certo dia, depois de encontrar André chorando, Betty percebe que, embora todos estivessem sujeitos ao fascínio de Nina, a maior vítima seria possivelmente aquele jovem. O comportamento transtornado do rapaz era, na percepção da governanta, o indubitável sinal de que algo muito ruim estava acontecendo. Sentindo-se responsável por influenciar a conduta do jovem, a governanta sai no seu encalço e o encontra no quarto. Questionado acerca das mudanças de comportamento, André retruca afirmando que Betty se bandeou para o lado de Valdo e Demétrio, fazendo-a refletir sobre a cisão existente na família Meneses: “os lados existiam. Aquelas palavras só confirmavam, e plenamente, tudo aquilo de que eu suspeitava. Existia uma ação corrosiva, a família cindia-se em partidos” (CARDOSO, 2000, p. 241).

Se tivermos em mente que o travestimento de Timóteo e, conseqüentemente, o seu enclausuramento configuram o início da cisão entre os Meneses, poderemos considerar que o delineamento definitivo dessa cisão ocorre com o pacto de destruição dos Meneses proposto a Nina. Aqui, estamos diante dos dois pilares da destruição dos Meneses, pois, se, para Betty, “o Sr. Timóteo jamais poderia se encontrar ao lado dos irmãos, a quem sempre detestara, e sim do outro, como um dos seus esteios mais fortes” (CARDOSO, 2000, p. 241), para Valdo, Nina não se eximiria ao pacto, pois detesta suficientemente os Meneses. É necessário salientar que esse encontro é marcado por discussões em torno de vestidos e joias e pontuado por risos de

contentamento, mas, também, por um pequeno banquete, com direito a champanha. Esse dado é relevante porque se associa ao rito sacrificial, pois “sacrifício e festividade coincidem em todos os povos, cada sacrifício traz consigo uma festa e nenhuma festa pode ser realizada sem sacrifício” (FREUD, 2013, p.139). Nessa perspectiva, fica evidente que o encontro entre as personagens se trata de uma aliança ensejada por Timóteo que “devia tramar alguma coisa contra os irmãos” (CARDOSO, 2000, p. 133).

Nina não se esquiva da possibilidade de uma aventura amorosa com André. Por seu turno, o jovem acolhe o sentimento e as carícias amorosas, mesmo consciente de sua consanguinidade filial, sendo levado a assumir o que, segundo o doutrinário cristão, é visto como pecado: “se não tiver sido amor, foi pecado, ou danação. Mas é isto o que eu quero, e não outra coisa. Que o demônio tome conta de mim, contanto que seja ao seu lado. Fujamos, Nina, fujamos daqui” (CARDOSO, 2000, p. 384). O comportamento de André pode ser explicado pelo pensamento freudiano para o qual seria correto também dizer que o homem já nasce predestinado a infringir o tabu, pois “[...] o fundamento do tabu é uma ação proibida, para a qual há um forte pendor no inconsciente” (FREUD, 2013, p. 27). Reservado ao *id*, essa tendência à transgressão deveria ser reprimida pela consciência. Mas, como ela se encontra afetada pelas paixões, o impulso incestuoso não somente a atinge como também a domina.

Segundo Georges Bataille (2017b, p. 62): “Se observamos o interdito, se lhe somos submissos, deixamos de ter consciência dele. Mas experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado”. Desse modo, notamos que André, por não conseguir se desvencilhar dos encantos de Nina, e por assumir uma posição submissa, aceita, sem ressalvas, as investidas da mãe, abrindo-se à experimentação do pecado. Desse modo, percebemos, na relação das personagens, uma espécie de “potência transbordante do desejo” (DUMOULIÉ, 2005, p. 48).

Na relação entre as personagens, “o Mal não é a transgressão, ele é a transgressão condenada. O Mal é exatamente o pecado” (BATAILLE, 2017b, p. 151). Isso ocorre porque a aceitação da relação incestuosa, marcada pelo embaraço de sentimentos vividos, superpõe-se aos interditos sociais, morais e religiosos, tendo André afirmado: “Nesta fome de conjunção não pode haver pejo, porque não há imoralidade. Quando ela me falta, ou parece desinteressar-se de mim, sinto-me furtado numa parte do que sou, carecente, incompleto” (CARDOSO, 2000, p. 331). Os amantes, “intumescidos” pelo desejo, ultrapassam todos os limites assentes do que seria considerado natural na convivência entre mãe e filho. André atribui o encantamento exercido por Nina a um ato de feitiçaria: “Só muito tempo depois pude compreender todo o ímpeto que havia naquele gesto: era como um ato de feitiçaria, e o seu

esforço, menos para subjugar-me o corpo, era a alma que se dirigia” (CARDOSO, 2000, p. 191). Logo, a atração que o jovem sente é em si angustiosa e torturante.

André sente que Nina se utiliza maliciosamente de subterfúgios para galgar seus objetivos. Em outras palavras, podemos dizer que a personagem possui total consciência das ações tomadas com relação ao filho, agindo “na certeza de fazer o mal” (BATAILLE, 2017b, p. 151). De certo modo, essa é a percepção de André quando acredita que o arranjo gestual encenado pela protagonista é denunciador de atitudes previamente estudadas, eivadas, portanto, de intenções: “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” (CARDOSO, 2000, p. 186).

Tomado pela pulsante mocidade, André representa o ser desejante, porque passa a nutrir-se dos fluxos da libido. Ao reinventar o gosto de ser criança – lembremos que, segundo Freud (2010, p. 385), “é grande a avidez da libido infantil” –, a personagem aponta para um amor desmedido, insanável e que requer exclusividade. O desejo de absorver o outro e tudo o que dele provém funda em André a primeira noção de amor:

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? (CARDOSO, 2000, p. 268).

O discurso amoroso de André estabelece uma dimensão de caráter ontológico que excede à correspondência de fluídos corpóreos; espécie de liturgia profana que se ergue como um punhal contra as convenções impostas pela moral e pela religião cristã, visto que todo desejo é transgressão (BATAILLE, 2017b). Sustentáculo da transgressão dentro da Chácara, Nina é quem fielmente traja as vestes da revolta metafísica, confirmando que sua liberdade não suporta limites. Ela não se permite a falsear sua personalidade, resignando-se a ser uma Meneses, nem mesmo quando agoniza devido ao câncer insidioso, contrariamente, em última instância, reassume o pecado e o Mal, deixando intacta a sua liberdade, preferindo a morte à subserviência.

4 DIÁRIO DE BORDO III – DIALÉTICAS DA TRANSGRESSÃO, ERRÂNCIAS DE EROS

Dirá você que estou louca, que pretendo fingir um papel que ninguém mais leva a sério. Mas é preciso, Valdo, que você acredite, é preciso que você leve a sério meu papel, porque tenho necessidade disto, e não saberei viver do modo como tenho vivido até agora. Será que meu destino é ir de porta em porta, protestando minha inocência? Que culpa é esta que desde o nascimento me manchou a natureza? (CARDOSO, 2000, p. 80).

4.1 O matrimônio do desejo é transgressão: adultério ou libertação?

Lúcio Cardoso foi acusado de criar personagens femininas mesmo sem ter tido experiência sexual com mulheres, conforme declarou Olívio Montenegro (1959). Contudo, a importância dos perfis femininos representados nos romances e novelas do escritor provém da sua própria vivência familiar. Educado exclusivamente pela mãe e pela madrinha, passava parte do dia com a irmã Lourdes, encenando o ritual de coroação de Nossa Senhora. Diferente dos garotos da sua idade, ocupava-se com recortes de jornais, de revistas sobre cinema e de brincar de boneca com as meninas, ações que irritavam seu pai, Joaquim Cardoso, e faziam-no culpar a esposa por tornar o menino um maricas.

Nas memórias de *Por onde andou meu coração*, Maria Helena Cardoso (1974, p. 218) – a irmã-companheira com quem Lúcio dividia confidências e a paixão pelos livros –, descreve a figura do pai ausente. No lar cardosiano, a relação entre os filhos e o pai sempre foi distante, a ponto de Joaquim Cardoso não ter assistido ao nascimento de nenhum dos filhos e nem aos seus batizados. Tal distanciamento, em parte explicado devido às viagens de trabalho, o fez, em determinada ocasião, vir a conhecer uma das filhas dois anos após o seu nascimento. Essa ausência é ficcionalizada na literatura cardosiana, na qual encontramos, segundo Rosa e Silva (2004), a efígie do pai aventureiro em *Maleita*, do pai impotente em *Salgueiro* e *Crônica da casa assassinada*, do pai negligente em *Dias perdidos* e do pai egoísta em *Inácio*. Até a imagem do Deus-Pai é ausente. É, pois, no contexto da ausência paterna que os perfis femininos cardosianos se avultam e preenchem os vazios deixados.

Em *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso* (2013), Elizabeth Cardoso defende que a mulher é o alicerce do fazer artístico cardosiano. Para tanto, a pesquisadora parte de três aspectos principais: “a proliferação de personagens femininas nos títulos, a centralidade do feminino em paralelismo com a opção por uma prosa de *tensão interiorizada* e a feminilidade atuando nos arranjos dos acontecimentos” (CARDOSO, 2013,

p. 7). Esses aspectos corroboram para uma melhor compreensão do papel dos perfis femininos insatisfeitos que, movidos pela transgressão, abalam os padrões sociais vigentes de uma sociedade masculinizada. Todavia, o protagonismo feminino não se restringe à ficção, faz-se notar também na criação plástica cardosiana. Fatalmente atingido por um derrame cerebral, que praticamente o havia mutilado para a vida, o escritor prova ser capaz de continuar a realizar pinturas. Em *Vida-Vida* (1973), Maria Helena Cardoso testemunha a luta de Lúcio contra a afasia e a hemiplegia, dos momentos melancólicos aos pequenos sinais de lucidez artística do irmão. É nesse contexto que o feminino reaparece, “numa lousa onde se acha desenhada a giz uma cabeça de mulher” (CARDOSO, 1974, p. 109), prova da potência do corpo cardosiano e, mais que isso, marca da ligação entre o pintor e a sua obra escrita anterior.

Figura 1 – Uma cabeça de mulher.



Fonte: *Jornal do Brasil* (1988). [Sem título]. Desenho feito por Lúcio Cardoso após o derrame.

No universo da ficção de Lúcio Cardoso, distingue-se, perfeitamente, a instância do masculino e a do feminino: se a primeira necessita do estabelecimento e do respeito a uma ordem, a segunda estrutura-se a partir do questionamento e da insatisfação contra as fronteiras prescritas. Na *Crônica*, Nina e Ana têm atitudes transgressoras. Inconformadas com as regras que as cerceiam, exteriorizam a insatisfação do feminino dentro dos espaços de uma Chácara nos confins de Minas, microcosmo de uma sociedade patriarcalista, moldada por uma tradição

em ruínas. Ambas incorporam o desejo, assumem o interdito e vivenciam as inquietações da existência, descobrindo que existe “sempre um lugar para a luta cognitiva a propósito do sentido das coisas do mundo” (BOURDIEU, 2015, p. 22). Essas mulheres, a seu modo, percebem o ambiente de repressão e conservadorismo destituído de empatia que faz eclodir a ânsia irredutível de transmutação de suas vidas. A partir dessa perspectiva, essas mulheres são impelidas a assumirem suas identidades renegadas; saem à procura da experiência abismal da vida, tornando-se agentes ativos nas relações amorosas. As mulheres cardosianas amam e são amadas, traem e são traídas, morrem e matam. Essas mulheres simplesmente vivem.

No romance ora em análise, nota-se, desde tempos longínquos, a preponderância do feminino subversivo na genealogia dos Meneses. Se recorrermos à estrutura parental dessa família, constataremos a conformação de uma representação matriarcal que, por necessidade ou mesmo por irrupção de personalidade iconoclasta, tomou as rédeas do comando familiar. Embora a literatura cardosiana tenha como linha balizadora o modelo da tradição patriarcal, cuja tônica é a submissão ao *pater familias*, sempre existiram exceções a esse modelo:

Várias famílias guardam a tradição de avós quase rainhas que administravam fazendas quase do tamanho de reinos, Viúvas que conservaram e às vezes desenvolveram grandes riquezas. Quase matriarcas que tiveram seus capangas, mandaram dar suas surras, foram “conservadoras” ou “liberais” no tempo do Império. Tais mulheres que, na administração de fazendas enormes, deram mostras de extraordinária capacidade de ação – andando a cavalo por toda parte, lidando com vaqueiros, com os mestres-de-açúcar, com os cambiteiros, dando ordens aos negros, tudo com uma firmeza de voz, uma autoridade de gesto, uma segurança, um desassombro, uma resistência igual à dos homens. (FREYRE, 2000, p. 95).

Lúcio Cardoso evidencia a mesma perspectiva apontada pelo sociólogo Gilberto Freyre (2000) ao inserir na *Crônica da casa assassinada* a figura da tia-avó Maria Sinhá, ascendente dos Meneses, interpretada como um assombro de sua época por se trajar de homem, cavalgar e comandar os negócios: “ela percorria os pastos a cavalo, ajudando os vaqueiros em suas lidas – e ninguém lhe ultrapassava no dom de laçar um bezerro e deitá-lo por terra, ou no de domar um cavalo bravo, ainda não habituado a baia” (CARDOSO, 2000, p. 139). Para exercer o comando da família, essa mulher se afastou dos signos da feminilidade, tornando-se uma *double bind*, mulheres que “se expõem a perder os atributos obrigatórios da ‘feminilidade’ e põem em questão o direito natural dos homens às posições de poder” (BOURDIEU, 2015, p. 84). Dona Malvina, a matriarca dos Meneses de Vila Velha, também exerceu o comando da família por muitos anos. De tal modo, ao evocar essas figuras, o romancista intenta desmitificar a noção de hegemonia do modelo familiar patriarcal e, mais

que isso, danificar e fazer ruir a centralidade histórica do discurso masculino, que condiciona a mulher a um papel marginal.

Ainda que a notória ingerência dos negócios seja um fator importante na situação de derrocada do patriarcado metaforizado pelos Meneses, não há como negar ser a implosão desse sistema orientada, sobretudo, pela ação transgressora do feminino, marcada pela quebra da interdição de códigos morais no âmbito da sexualidade. Cabe, portanto, considerarmos a natureza subversiva das mulheres dentro desse clã, sejam elas Meneses consanguíneas, como Maria Sinhá e Malvina, ou Meneses por viés matrimonial, como Ana e Nina.

Carioca de nascimento, mas de sangue judeu, filha de uma atriz italiana de teatro e de um militar, Nina teve uma vida familiar conturbada. A mãe regressou à Europa alegando sentir saudades da terra natal, deixando-a com o pai. Esse, por seu turno, sofreu um acidente no Exército – a explosão de uma granada –, que o deixou preso a uma cadeira de rodas, situação agravada com o problema do alcoolismo e das apostas de jogos de baralho. Foi numa situação de penúria que Valdo encontrou Nina: com o pai doente. Cercando-a de cuidados, convenceu Nina a acompanhá-lo à Chácara, tão logo falecesse o pai. Nesse contexto, existiu amor nessa relação ou apenas outro tipo de sentimento? Gratidão, talvez. A caracterização do sentimento que os unia era algo difícil de mensurar; para Valdo, era um misto de irritação, de medo e de fascínio. Entretanto, para a esposa, “o Sr. Valdo representava muitas coisas que jamais tivera: uma família, casa, uma educação que não conhecia” (CARDOSO, 2000, p. 76).

Mesmo tendo aceitado o pedido de casamento de Valdo, Nina sentia que não poderia suportar o matrimônio por muito tempo, pois, no fundo, assim como o pai, possuía um intenso desejo de viver. O matrimônio se apresentava como uma janela que se abria para a felicidade, mas, com basculantes cerrados, porque, assumindo o papel de esposa, Nina estaria presa ao drama do casamento, que, no entendimento de Simone de Beauvoir (1980b, p. 243), em *O segundo sexo*, “não está no fato de que não assegura à mulher a felicidade que promete – não há seguro de felicidade – e sim no fato de que a mutila; obriga a mulher à repetição e à rotina”. Em outras palavras, Beauvoir (1980b) afirma que o casamento condena a mulher aos afazeres domésticos, espécie de suplício de Sísifo – aspecto ressaltado por Cardoso (2013).

Devido ao espírito agitado e libertário de Nina, o matrimônio e a vida em Minas ganham ares de cativo. Acostumada ao cosmopolitismo do Rio de Janeiro, com suas noites agitadas, o burburinho das ruas e até mesmo a proximidade do mar, em Minas Gerais, tudo a desagradava: o silêncio, o peso da tradição e a paisagem. Havendo penetrado na Chácara dos Meneses, Nina compreende que terá de moldar-se, viver de forma programada, mecanizada, devendo rechaçar ações capazes de abalarem a honra da família. O silêncio era a lei reinante.

Nina não tarda a perceber o aspecto diminuto de Valdo. Homem que sempre viveu à sombra de Demétrio, jamais teve força para se impor e nunca se interessou pelos problemas financeiros da família. Casado, mostrou-se covarde e incapaz de defender a esposa, fraco para desempenhar a autoridade paterna e, tomado por um vitimismo, tornou-se um melancólico. É, pois, dentro desse contexto que “o casamento, frustrando a mulher de toda satisfação erótica, denegando-lhe a liberdade e a singularidade de seus sentimentos, a conduz, através de uma dialética necessária e irônica, ao adultério” (BEAUVOIR, 1980b, p. 317). Consoante à visão de Beauvoir (1980b), compreende-se que a dissidência de personalidades entre o casal criou fendas na relação amorosa, fragilizando o matrimônio. Nina necessita de válvulas de escapes como o adultério para não sucumbir àquela situação opressora. No entanto, embora Nina consiga momentos de evasão, sente-se desgostosa e malvista por ser diferente. Intimamente sente necessidade de abandonar a vida em Minas Gerais, retornar ao quarto onde morou antes do casamento e às amigas das quais esteve afastada. No fundo, a esposa de Valdo sempre desejou viver por si mesma, ser dona do próprio destino e das próprias vontades. E, dada a sua personalidade, o regresso não tardaria a acontecer.

Antes de deixar a Chácara, Nina transformará para sempre a vida dos Meneses. Ela insere no cotidiano incolor dessas pessoas os matizes do desejo, o erotismo dos corpos e o jogo da sexualidade, aspectos que, na instância da literariedade, discutem o drama vivencial do feminino, intentando desvelar a situação incômoda e, muitas vezes, vexatória das mulheres educadas dentro de uma sociedade patriarcal, revelando, assim, ser necessária a instituição de uma nova ordem. Mas, isso não ocorre pacificamente. O novo arranjo é um buquê de violetas.

As violetas são, primeiramente, o símbolo do amor que Alberto sente por Nina. Tão logo trava contato com o jardineiro, que chegara à casa ainda menino, “de boina preta, as calças arregaçadas, ainda com o sotaque português...” (CARDOSO, 2000, p. 156), Nina mostra-se interessada no jovem. Nesse sentido, há um episódio, narrado por Betty, digno de comentário. Findada uma discussão entre Valdo e Nina, a respeito do dinheiro que o esposo deveria ter enviado à mulher, quando ela ainda residia no Rio, ambos descem até a alameda da Chácara e conversam longamente ali. De volta à casa, dirigem-se à sala de jantar, onde Ana e Demétrio os esperavam. Nina traz consigo um ramalhete de violetas presenteado por Alberto:

Já se achavam a mesa o Sr. Demétrio e Dona Ana, e a conversa que se entabulou, talvez pela espera a que eles haviam sido submetidos, não foi das mais animadas. O Sr. Demétrio, como Dona Nina louvasse as flores, afirmou um tanto distraidamente que Alberto era um bom jardineiro, se bem que moço demais para o cargo. *Não tinha experiência para tratar com determinadas plantas de aclimação difícil. Dona Nina defendeu-o com certa vivacidade*, dizendo que exatamente porque muito

moço, tinha maiores probabilidades de aprender métodos novos. Falou-se do Pavilhão e, não sei porquê, de súbito o Sr. Valdo começou a atacar as instalações da Chácara. (CARDOSO, 2000, p. 62-63, grifo nosso).

A partir dessa cena, algumas ideias já podem ser aventadas acerca dos fatos que se desenrolarão no ambiente da casa. Parece-nos que o comentário de Demétrio está voltado não para a atividade de jardinagem, mas, sim, à própria Nina. De certo modo, Demétrio se coloca como aquele que tem experiência para moldar uma mulher de personalidade difícil, afinal, naquele jardim provinciano, Nina era uma planta estrangeira, pouco afeita às terras mineiras. Essa afirmação ganha força ao longo do romance, quando, por diversas vezes, as plantas são utilizadas para explicarem a personalidade de Nina. Acerca da defesa feita por Nina com tom vivaz, na qual afirma a positividade da juventude, pode-se depreender a existência, ainda em fase uterina, do óvulo do adultério. Valdo aparenta se sentir desconfortável, talvez por ler nas entrelinhas o verdadeiro mote daquele diálogo. Sem forças de resolução, direciona a conversa para os ataques às instalações da Chácara, construindo, sem saber, o leito dos futuros amantes.

No romance, notam-se divergências das personagens quanto ao tema do adultério, isto é, quanto a ele ter existido. Novamente estabelecida no Rio de Janeiro, Nina envia cartas a Valdo, contando quais teriam sido, segundo ela, os fatores responsáveis pela sua separação e negando veementemente o caso extraconjugal com Alberto. Estudiosos da ficção cardosiana, a exemplo de Nathalia Dias (2006) e Elizabeth Cardoso (2013), consideram que as cartas de Nina endereçadas ao marido têm duas motivações: solicitar auxílio financeiro e justificar o retorno dela à Chácara mineira. De fato, esses conteúdos têm espaço nas missivas, mas, afora isso, partimos do pressuposto que tais cartas caracterizam uma espécie de libelo de defesa, considerando-se, para tanto, a argumentação exposta. Nas cartas, Nina descreve a imagem de uma injustiçada, de uma mulher moralmente atingida pela acusação de adultério, abandonada, jogada na sarjeta, em situação de quase miséria e, ainda pior, privada do contato com o filho. Nina solicita a ajuda financeira do marido, adotando um tom de humilhação no discurso para convencer Valdo, todavia, não deixa de mostrar as aparências do mundo dos Meneses:

Aquela pobre Nina, e hoje mais pobre do que nunca, de novo a sua porta, humilde, farejando seu rastro como uma cachorra abandonada na estrada. Talvez não seja inútil dizer-lhe que as mulheres da minha espécie costumam a morrer, e que é necessário que tentem várias vezes a minha morte, para que eu realmente desapareça, e interrompa minha ação no mundo dos vivos. Mas não se assuste, meu caro, que meu objetivo desta vez é bem simples, e obtido o que desejo, regressarei mais uma vez ao silêncio e a distância a que os Meneses me relegaram. Não pretendo retornar a Chácara (se bem que as vezes, numa onda de saudade, lembre-me de sua sala tranquila, com o aparador grande cheio de pratas empoeiradas, e por cima o quadro da Ceia de Cristo, no centro de uma mancha larga que denuncia o

lugar onde em dias antigos existiu o retrato de Maria Sinhá...) e nem voltar a usar esse nome de que tanto se orgulham vocês, e que para mim foi apenas sinal de uma série de erros e enganos. (CARDOSO, 2000, p. 36-37).

Ao comentar *en passant* o estado de empoeiramento dos objetos da casa e a marca deixada na parede pela troca do quadro de Maria Sinhá, Nina expõe as máscaras e os sinais de uma família cambaleante, sustentada por frágeis e falsas convenções sociais. Ao escrever a Valdo, Nina procura evidenciar as responsabilidades esponsais de ambos os cônjuges. Nesse sentido, cabe, pois, frisarmos que, em meados do final do século XIX e dos decênios iniciais do século XX, no nosso Código Civil, o sustento da família era considerado uma das mais importantes obrigações do marido. Nina, de certa forma, utiliza-se dessa jurisprudência:

Terei de lembrar a você que somos apenas separados, não tendo havido entre nós nenhuma ação legal de desquite [...]. Assim, é mais do que lógico que tenho direito a mesma assistência que teria, caso estivesse ao seu lado. Compreendeu agora até onde quero chegar? Ainda sou sua mulher; a lei assim nos reconhece, e se bem que durante todo este tempo não tenha recebido um real da sua parte, que você se tenha descurado até quase ao ponto de atirar-me na miséria, ainda assim é do seu estrito dever zelar por mim e assistir-me nos transees difíceis. (CARDOSO, 2000, p. 37, grifo nosso).

A personagem frisa que, perante a lei, ainda são considerados casados, mesmo vivendo separados. Essa argumentação se encontra em conformidade com o Código Civil de 1916 (VIEIRA NETO, 1981), no qual foi consagrada a formulação do desquite, ou seja, era permitido aos cônjuges viverem separados, mas sem que pudessem contrair novo matrimônio, pois a condição de desquite preservava a condição matrimonial. Segundo Clóvis Bevilacqua (1937), o desquite prevenia a dissolução matrimonial, sem importar os termos dessa união, e, portanto, a esfera jurídica protegeria a sociedade de romper com os costumes.

Nina se mostra perseguida e injustiçada, a despeito dos esforços de Demétrio para convertê-la numa personalidade fantástica, capaz de arrastar qualquer homem para a ruína. Ao longo de sua estadia na Chácara, Demétrio transforma Nina em uma vítima expiatória, a fim de proteger o nome da família. Todavia, os golpes desferidos contra a cunhada atingem todos os Meneses. Cabe, pois, ressaltar as palavras de René Girard (2008, p. 14): “a sociedade procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, uma vítima sacrificável, uma violência, uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo”. Em suas cartas, Nina imputa a Demétrio a culpa por seu estado de penúria: “Acusei Demétrio pelo que tinha feito, afirmando que jamais o perdoaria, nem neste

mundo nem no outro” (CARDOSO, 2000, p. 42). De acusada torna-se acusadora, levantando as razões pelas quais o cunhado desejava a ausência dela:

Era preciso ter escutado o grito que lhe descerrou os lábios – o único – certa tarde quando eu atravessava a varanda vermelha de sol. Já tocava o trinco da porta, quando ouvi aquele brado estranho – Nina! – e era como se do fundo dele subisse de um jato a água estagnada e preta de sua paixão... Sem tê-lo visto ainda, adivinhava sua presença por trás de mim, e o galope do seu coração. Nem sequer me voltei, juro, mas no decorrer da noite, como se tivessem poder para varar as paredes, senti durante todo o tempo suas pupilas que me acompanhavam – e eram as pupilas de um louco, de um homem com sede e com fome, sem coragem para tocar no alimento que se achava diante dele. Minha mão esmorece, a pena tomba: é inútil descrever-lhe que espécie de demônio você tem em casa. (CARDOSO, 2000, p. 40-41).

Cuidadosamente, a fala de Nina traça o perfil de um ser lunático, de um indivíduo sedento e faminto, destituído, porém, de forças para desfrutar do alimento colocado à sua frente. É interessante notarmos a aproximação entre a ideia de desejo sexual e a metáfora da alimentação, pois, desde muito tempo, sexualidade e comida estão intimamente associadas por via das concepções da gula e da luxúria, considerados na Idade Média, “os maiores pecados capitais” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 11). Lembremos que a Igreja, durante o período da Reforma, introjetou no seio da família secular a negação ascética do desejo. Cabe ressaltar que, “de um ponto de vista ascético, o comer e a sexualidade são, ambas, atividades grosseiras do corpo” (TURNER, 2014, p. 45). Para Demétrio, resta se sujeitar a essa paixão pela cunhada ou criar um mecanismo capaz de castrar o desejo, que nele afluía doloroso como a irrupção de uma água represada e escura de sua paixão.

A esposa de Valdo busca esclarecer que Demétrio estava corroído pelo sentimento do amor não correspondido; logo, tenta mostrar que o ódio que o irmão sente está calcado no desprazer gerado por um sentimento perigoso à sua posição. Segundo a psicanálise freudiana, “o Eu odeia, abomina e persegue, com intenções destrutivas, todos os objetos que constituem fontes de sensações desprazerosas para ele, não importando se significam uma interdição da satisfação sexual ou da satisfação de necessidade de conservação” (FREUD, 2014, p. 59). De fato, pode-se afirmar que, devorado pela paixão, Demétrio empreende verdadeira perseguição à cunhada porque ela lhe desestabiliza. Nesse homem, amor e ódio mantêm uma relação de complementariedade marcada, no início, pelo prazer e, depois, pelo desprazer.

Nina aventa a possibilidade de Demétrio invejar a felicidade do irmão e, como se sabe, “aquilo que é invejado é invariavelmente algo que já pertence a outrem e cuja falta em mim percebo súbito e dolorosamente” (MEZAN, 2009, p. 133). Embora se sinta atraído pela cunhada, Demétrio a vê como uma afronta ao sistema de vida dos Meneses e, portanto, é uma

ameaça à sua própria autoridade de chefe do clã. Tal situação somente poderia desaguar numa constante tensão entre ambas as personagens, percebida em oposições dicotômicas, tais como o masculino e o feminino, o campo e a cidade, a austeridade e a liberdade. Desse duelo entre cosmovisões díspares, avulta-se o sentimento de amor-ódio de Demétrio, o qual compreende que é necessário suplantar a força encantatória de Nina. Ele esperou a oportunidade propícia para colocar em prática sua ação agressiva, encontrando húmus naquilo que Nina chamou de “cena de adultério habilmente preparada”: Alberto ajoelhado aos pés de Nina. Com a *prova*, Demétrio sustenta a tese do adultério, conjectura ter sido a mudança de Nina para o Pavilhão apenas um stratagem. Expulsa da Chácara, Nina nega ter-se envolvido com o jardineiro:

Eu já o havia visto muitas vezes, já havia mesmo reparado no seu modo submisso, na maneira estranha como me olhava – mas permitir-lhe semelhantes audácias, e sobretudo quando me achava naquele estado, a espera de um filho! – não, isto é demais. (Creio poder avançar em minhas lembranças, pois de tão vivo, o fato ainda parece recente. O máximo que ele ousara, e isto eu posso lhe jurar, fora plantar para mim um canteiro de violetas – um canteiro modesto cercado de pedrinhas brancas, e que não sendo muito distante do Pavilhão, aproveitava a umidade permanente do regato que escorria próximo.) De fato, Valdo, ele se achava de joelhos aos meus pés, mas juro, juro de novo, jurarei sempre, foi a primeira e única vez que aconteceu aquilo. (CARDOSO, 2000, p. 81-82).

O confronto desse fragmento com as anotações do diário de Betty mostra o jogo de revelação e de ocultamento do discurso de Nina, porque Alberto afora cultivar as violetas em um canteiro próximo ao Pavilhão, levava ramalhetes dessas flores à janela da personagem. Para encontrar os caminhos que convergiram para a sua infelicidade matrimonial, Nina afirma que é necessário tocar em pontos secretos de sua história na Chácara, na tentativa de aclarar e remover as cinzas acumuladas sobre os acontecimentos, relembrando a noite na qual discutiu com Valdo acerca do possível caso com Alberto. Essa discussão ocorreu depois da tentativa frustrada do suicídio de Valdo com “uma arma antiga, de cano azulado e cabo incrustado de pequenas aplicações de madreperla” (CARDOSO, 2000, p. 296), comprada por Demétrio do farmacêutico Aurélio dos Santos. Nina afirma que a cena vista por Demétrio nada significava, pois, se a paixão nutrida pelo jardineiro existia, era unilateral. Nina até interpela Valdo na tentativa de fazê-lo sentir-se culpado por duvidar dela: “como pode julgar-me pela visão desse instante único, como pode calcar neste relâmpago sem continuidade a ação da sua raiva e da sua vingança?” (CARDOSO, 2000, p. 85). Durante a discussão, Nina apoderara-se da arma e a atirara ao jardim, gesto que foi determinante para a morte trágica do jardineiro:

Ah, Valdo, acredite que mais tarde, somente mais tarde, em muitas e muitas noites de insônia, é que comecei a pensar na figura deste rapaz. A verdade é que ele não me saía da memória. É terrível o que fazemos sofrer aos outros, e em todo o drama que se desenrolou depois – refiro-me ao meu estúpido gesto atirando o revólver no jardim – o destino dele foi de todos nós o mais tragicamente selado. (CARDOSO, 2000, p. 85).

Nina utiliza-se do episódio do suicídio de Alberto para refutar a tese do adultério. Em sua argumentação, a morte de Alberto converte-se na atitude de um espírito desesperado, motivado pela vergonha moral de ser o responsável por destruir o casamento dos patrões. Em *Investigação do pesadelo*, Mario Franz (1997, p. 152) afirma que a morte de Alberto “trata-se de um suicídio cuja razão real persiste mal explicada, o que é agravado pelo fato de Alberto ser dos poucos personagens que não narram os episódios da vida e da decadência dos Meneses”. Para Franz (1997), as lacunas e o silenciamento da personagem são importantes para a revelação do obscurantismo, do mistério e do absurdo desse tipo de morte. Entretanto, mesmo concordes com esse entendimento, defendemos que esses silêncios e essas explicações insuficientes sobre a morte de Alberto contribuem para o aspecto polifônico do romance, pois as sucessões e sobreposições das narrativas homodieéticas geram uma visão estereoscópica nos acontecimentos (CARELLI, 1988), propiciando que um mesmo episódio tenha diferentes versões, como o caso da arma jogada por Nina.

Desde a partida de Nina, efetivada logo após a discussão no quarto, a alma de Alberto não se achava mais naquela Chácara. Segundo Ana, o rapaz apresentava um estado melancólico. Para Sigmund Freud (2011, p. 46), a melancolia corresponde a “um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo”, e pode se transformar em ato suicida caso haja a morte ou a separação do objeto amado. Nesse sentido, estamos diante do morrer de amor tão caro aos românticos. Porque acredita nesse tipo de morte, Ana anseia intimamente pelo desfecho da tragédia anunciada: “Matou-se, mas num dia de serenidade tão grande que qualquer violência parecia impossível” (CARDOSO, 2000, p. 170). Essa é a expressão trágica de Eros: alimentar-se do sangue da pessoa amada.

Inexperiente na matéria de amores e paixões, acorrentada a um regime de nobreza falida e ao conservadorismo dos Meneses, Ana abriu-se a um mundo fascinante e hostil. Ela experimentou o conflito daqueles que trilham espaços fronteiraços, bipartidos entre a opressão reinante no seio familiar e as possibilidades decorrentes da descoberta do indivíduo como ser desejante. A personagem transgrediu e rompeu a modelagem sob a qual havia sido esculpida, sendo “pela mentira e pelo adultério que pode provar que não é a propriedade de ninguém e desmentir as pretensões do homem” (BEAUVOIR, 1980a, p. 234). Se anteriormente, ainda na

infância, foi insuflada à passividade e ao matrimônio, naquele momento passa a compreender que a feminilidade é uma construção, pois, de fato, “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980b, p. 9). De maneira progressiva, Ana insurgiu-se contra o marido e, conseqüentemente, contra a construção histórica do poderio masculino, força rechaçadora das manifestações da alteridade feminina. A alteridade e a insubmissão de Ana são abertamente declaradas quando acontece o suicídio de Alberto:

Mas ainda que não me achasse, ainda que todos suspeitassem de mim e me apontassem como a última das pecadoras, ainda assim eu teria ido; e afrontando a calada energia de Demétrio, porque dentro de mim cessara de existir a mulher antiga, e aceitando aquela morte, eu aceitava o meu drama, a minha paixão, e a existência de tudo o que girava fora da órbita comum que orientava aquela casa. (CARDOSO, 2000, p. 170-171).

Quando Alberto se suicidou, Ana já havia passado por profundas transformações. O amadurecimento desse fruto colhido verde aconteceu a partir do contato com a cunhada, pois foi nesse confronto que Ana tomou consciência de si e percebeu a sua falta de atrativos e nuances: “Surpreendeu-me em primeiro lugar o silêncio que havia em torno da minha pessoa; sim, jamais presenciara quietude igual; uma tão completa ausência de ritmos ou de dissonâncias” (CARDOSO, 2000, p. 106). Transformada em objeto especular, Nina torna-se parâmetro de comportamento para Ana. Incomodada com a sua figura apagada, a esposa de Demétrio examina seu vestuário e até o próprio sorriso. Aos poucos, obcecada pela cunhada, Ana desenvolve um comportamento doentio: carece constantemente da presença da outra.

Ana sente essa perturbação aumentar em decorrência da mudança de Valdo e Nina para o Pavilhão. Essa perspectiva é encontrada tanto nas confissões de Ana quanto nas cartas de Nina. Imaginando a felicidade que a outra poderia ter, vivendo apartada dos Meneses, Ana esgueira-se pela circunvizinhança da morada da cunhada; investiga, sofre e corrói-se de inveja. Ana converte-se em um *voyeur*, vítima da pulsão do olhar (FREUD, 2014). O olhar permeia de modo substancial a confissão de Ana Meneses. As inúmeras referências ao sentido da visão retroalimentam as reflexões especulativas e a fruição do objeto de desejo de Ana, que se apercebe e descobre o universo através do olhar de Nina. Empreendendo verdadeira caçada aos passos da cunhada, Ana toma conhecimento do caso amoroso dela com Alberto. A *voyeur* não escapa ileso a perscrutação especular: tocada intimamente pelo ardor da paixão, depara-se com a masculinidade imberbe do jardineiro: “Só então reparei o quanto aquele homem havia se modificado. [...] Alberto, para mim, sempre fora o jardineiro, e agora, pelo simples manejo da existência de Nina, eu o descobria” (CARDOSO, 2000, p. 110).

Consciente da espionagem de Ana e, ainda, do sentimento nutrido pelo jardineiro, Nina, sadicamente, deleita-se com o sofrimento da cunhada: “eu tinha certeza, espionava-a, sabia que você também me seguia. Com que volúpia eu a fiz sofrer, como acompanhei em seu rosto, dia a dia, hora a hora, minuto a minuto, os sinais dessa triste paixão” (CARDOSO, 2000, p. 276). A descoberta de Alberto representa não apenas a intumescência do desejo para Ana Meneses, mas, também, sofrimento, porque “o desejo tem um caráter passivo, e em rigor o que desejo ao desejar é que o objeto venha a mim” (ORTEGA Y GASSET, 1960, p. 71). Vazia e pobre de atrativos, metida em seu vestido escuro e com os cabelos em coque, ela se sente incapaz de competir com Nina e, sobretudo, de atrair para si o amor de Alberto. Essa compreensão dilacera e tumultua seu espírito, acordes norteadores da verve da escrita dessa personagem:

De longe, encostada a porta, eu ainda o fitava e admirava-me o esplendor do seu corpo, o tórax nu, a que a luz da lamparina arrancava um reflexo intermitente e acobreado. [...] 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. (CARDOSO, 2000, p. 168).

A despeito de acusar Nina de induzir Alberto ao suicídio, ao lhe jogar o revólver, a esposa de Demétrio possui sua parcela de culpa na morte do jardineiro porque, suspeitando da iminência do ato trágico, nada fez para impedi-lo. Tal atitude manifesta a perspectiva ególatra, mesquinha e possessiva do amor de Ana, expondo sua face desumana. No anseio de obter uma contumaz prova da natureza destruidora de Nina, Ana não pensa nem mesmo na criança que, àquela hora, crescia em seu ventre, fruto da única noite de amor com o jardineiro.

Embora a destruição destes “melancólicos guardiões de uma virtude sem frutos” (CARDOSO, 2000, p. 526) chamados de Meneses tenha início pelo travestimento de Timóteo, isto é, com alguém do núcleo dessa família mineira, é apenas através da ação transgressora do feminino que o alicerce moral e a descendência dos Meneses são definitivamente abalados. Ana e Nina insurgem-se contra a autoridade do patriarcado e, por meio do triângulo amoroso com Alberto, intensificam a desagregação dos Meneses. Dito isso, torna-se necessário pontuar que tanto Ana quanto Nina são criaturas estrangeiras, isto é, adentraram ao clã por força do casamento, não são Meneses por consanguinidade. Para a filósofa Julia Kristeva (1994, p. 11), em *Estrangeiros para nós mesmos*, “o rosto do estrangeiro nos força a manifestar a maneira secreta que temos de encarar o mundo, de nos desfigurarmos todos, até nas comunidades mais familiares, mais fechadas”. Não é, pois, sem propósito que Lúcio Cardoso inseriu na quase

totalidade de sua obra a figura do estrangeiro, que faz eclodir o Mal seja na forma do crime, como em *O desconhecido* (1940), seja na forma de um sedutor, como em *O viajante* (1973), ou, ainda, na forma da peste no filme inconcluso *A mulher de longe* (1949).

Depois de 15 anos, Nina regressa à casa dos Meneses. Antes, porém, em carta ao esposo, reitera ter sido vítima de uma injustiça, afirmando-lhe ser movida não pela simples revolta, mas, sim, por um sentimento de vingança que a conduz a extremos de humilhação e de desespero. Nina estava pronta para o confronto: “estou disposta a voltar à Chácara, a ocupar o lugar que me pertence, e isto enquanto viver, enquanto me sobraem forças para lutar contra Demétrio e até mesmo contra todos os Meneses reunidos” (CARDOSO, 2000, p. 87). Nesse sentido, o que está em jogo não é a tentativa de recuperar a maternidade de André, mas, sim, a vingança da Medeia cardosiana.

4.2 A carne do Pai no corpo do Filho: os (des)caminhos do desejo

Por mais de uma década, o nome ou qualquer referência à Nina tornou-se interdito. Nem mesmo ao filho da exilada era permitido fazer indagações, menos ainda manusear os objetos que tivessem pertencido a ela. Por ordem de Demétrio, e com o consentimento de Valdo, instaura-se o poder de silenciamento do feminino, mediante o que Foucault (2015, p. 122) denominou *lei de proibição*: “Não te aproximes, não toques, não consuma, a não ser na sombra e no segredo. O que é interdito não se deve falar até ser anulado no real, o que é inexistente não tem direito a manifestação”. Devido ao mutismo em torno da memória dessa personagem, instaura-se uma densa atmosfera de mistério, mantida graças às dissimulações e ao silenciamento, atitudes que convergem para a manutenção da moral e da ética falaciosa no cerne da sociedade patriarcal. Tenta-se, de todas as formas, ocultar as marcas da passagem de Nina; são, porém, tentativas infrutíferas, pois, contrariamente a esse silêncio e a despeito do nome da personagem constar como morto, toda a Chácara estava impregnada de sua presença, conforme explica André: “tudo o que eu tocava, os lugares por onde transitava, o jardim e a varanda, falavam a seu respeito. Ela existira, vivera naquele mesmo ambiente, e tudo o que ali se achava testemunhava a sua passagem” (CARDOSO, 2000, p. 208). O excerto, pertencente ao diário íntimo da personagem, haja vista configurar um espaço de confidências e desabafos, capta o sofrimento e a desestabilização de André em decorrência da ausência da mãe.

Longe do convívio com a mãe, que o teria abandonado quando do seu nascimento, André é educado por Betty. É da governanta, vista como criatura generosa, de quem recebe o

mínimo de carinho e afeto. Mas André não se sente satisfeito. Desde criança era movido pela necessidade de descobrir informações acerca de Nina. Devorado pela curiosidade transmutada em obsessão, vasculha periodicamente os cômodos da casa à procura dessa presença-ausente. Certo dia, André encontrou um armário onde estavam guardadas roupas femininas, das quais se desprendia uma doce fragrância, que não tardaria a preencher o ambiente. Se, num primeiro momento, o menino pensou que eram as roupas de Timóteo; porém, ao se deparar com Valdo prostrado, atemorizado ante aquela descoberta, entende que as vestes pertenceram à Nina. Valdo ordena que André se afaste dali, mas este não obedece:

Pela primeira vez jogávamos franco, e eu deixara de ser aos seus olhos o pequeno ignorante, para me transformar, quem sabe, num possível juiz. Ainda o fitei uma vez, para que ele nunca mais esquecesse aquele instante. Aos seus olhos, e sem perder um só dos seus movimentos, levei minha mão as narinas, aspirando com força os restos de perfume que haviam sobrado nela. Assim, ele teria certeza de que minha mãe continuava existindo, e que sua presença permanecia total entre nós dois. Era isto o que devia ter compreendido, pois deixou-me passar em silêncio ao seu lado, e em silêncio ganhei o corredor, e finalmente a sala. (CARDOSO, 2000, p. 210).

O confronto entre Valdo e a criança André nos reporta aos instintos primitivos da sexualidade traçados por Freud na obra *Totem e Tabu* (2013). No entendimento do patriarca da psicanálise, a competição do pai com o filho, ou seja, entre o “macho mais velho” e o “macho jovem” corresponde à luta pelas fêmeas do grupo, na qual, “o ciúme do macho mais velho e mais forte impediu a promiscuidade” (FREUD, 2013, p.129). Após a desavença, a obsessão de André se agudiza. Agora, caminhava na certeza de que as reminiscências de Nina existiam e estavam ainda mais vivas na Chácara. De certa forma, as lembranças da esposa contribuíram para o afastamento de Valdo e, por consequência, à inexistência de afetuosidade filial. André não enxerga um pai em Valdo; não sente por ele nenhuma empatia; ao contrário, guarda certo ressentimento: “decerto estava longe de me considerar um monstro, mas não podia esquecer como fora criado, longe de qualquer manifestação de carinho” (CARDOSO, 2000, p. 213). Essa declaração certamente ecoa o mesmo grito desesperado, revoltado e acusativo da criatura de Frankenstein: “Lembras que sou tua criatura; deveria ter sido teu Adão, mas parece que acabei como o anjo caído do qual tiraste a felicidade por pecado nenhum. Em toda parte vejo júbilo, do qual apenas eu fui irrevogavelmente excluído” (SHELLEY, 2015, p. 186). A criatura de Frankenstein e André, resguardadas as devidas proporções e as diferenças contextuais, são privadas de amor e abandonadas por seus criadores e sofrem porque anseiam por uma intimidade e intensidade de laços afetivos inexistentes. Seres pensantes e dotados de

sentimentos, mas aos quais são negados a dimensão dos afetos, transformam-se em criaturas diabólicas, que se insurgem contra todos aqueles que os fizeram sofrer.

André encontra na escrita diarística uma escuta terapêutica para os seus dramas. Seu diário possui um tom introspectivo, eivado pela descrição de seus sentimentos, revelador da conflituosa relação parental com os Meneses e, em especial, com Nina. É “uma escrita que não cessa de transgredir o interdito, pois não cessa de escrever e nomear Nina” (BRANDÃO, 1993, p. 287). Implicado numa sondagem introspectiva, o diário de André assemelha-se a um escrito íntimo, no qual se encontra minuciosa auscultação no âmago do “eu”, manifestação de uma alma sensível que se agita com os ardores da juventude e com o peso da culpa diante do intercuro sexual interdito com a mãe, conflito amplificado pela subjetividade do mancebo, fazendo dos seus escritos um caudal de reflexões acerca do amor, da transgressão e da morte.

Quando lhe comunicam sobre o regresso de Nina, André entra em euforia porque percebe a possibilidade de saciar sua curiosidade, ou melhor, de alimentar sua paixão por aquela mulher, que, anônima e inominável até ali, esteve “presente como proibida, no desejo de André, que, por sua vez, se interroga sobre qual teria sido sua *falta*, significante que remete a ausência, a falha e a culpa” (BRANDÃO, 1993, p. 287). Como André fora criado longe do carinho materno, a curiosidade se transforma em paixão avassalante, gerando esta reflexão: “ignoro se é deste modo que os outros amam, se em relação a todas as mães o sentimento é o mesmo, mas comigo era algo devorante, único que me absorvia todo o calor e toda a vontade. E mesmo que não fosse assim, que me importavam os outros?” (CARDOSO, 2000, p. 217).

De volta ao reduto mineiro, a sexualidade será a arma mortífera da personagem Nina. Colocando-se em oposição aos padrões da Chácara, ela adota comportamentos sexuais destoantes do modo do desejo por eles aceitos, isto é, incompatíveis com o “conjunto de relações sociais por meio das quais o desejo sexual é produzido, regulado e distribuído dentro de um sistema patriarcal de parentesco” (TURNER, 2014, p. 41). Partindo dessa perspectiva, vê-se no romance de Lúcio Cardoso, sobretudo no comportamento incestuoso de Nina e Ana, a dinâmica do erotismo dos corpos e, conseqüentemente, a efervescência libidinosa do ato sexual, entendido ora como plenitude do ser, ora como coisificação dos indivíduos, até mesmo quando é contravenção das amarras sociais e religiosas. Nesse sentido, a questão do incesto surge como um dos pilares da transgressão na vida das personagens.

No transcurso do século XX, o antropólogo Lévi-Strauss foi, certamente, um dos estudiosos que mais contribuíram para a discussão em torno da questão do incesto. Em *As estruturas elementares do parentesco*, publicado em 1949, Lévi-Strauss (2012) entende a proibição do incesto como algo presente nos povos de todos os tempos, daí trata-se de uma

regra universal que marca a passagem da natureza à cultura. Em sentido amplo, a proibição do incesto evidencia o movimento de construção de normas éticas para regular a atividade sexual dentro de um mesmo agrupamento social. De forma *escamoteada*, o estudioso tece críticas ao trabalho de Sigmund Freud, *Totem e tabu*, publicado no ano de 1913. Baseando-se em dados de pesquisas antropológicas entre o final do século XIX e início do XX, a obra de Freud (2013) trata, em um capítulo exclusivo, o horror ao incesto, vindo a identificar que diferentes povos autóctones manifestavam cuidados e serenidade no impedimento de relações sexuais tidas como incestuosas. Para Freud (2013), tal proibição, quer seja na forma da lei quer seja na do tabu, somente se faz necessária em virtude da propensão ao incesto. As considerações desse psicanalista a respeito da atração pelo incesto e, por conseguinte, do horror provocado por este, nos auxilia a refletir sobre o aspecto incestuoso na obra de Lúcio Cardoso.

Em André, o desalinho e a euforia de sentimentos brotam no primeiro contato com Nina. Esse estado foi amplificado pelo pedido de Valdo, para que o filho se mantivesse alguns dias fora da Chácara, a fim de evitar emoções que pudessem abalar a saúde de Nina. Quando André encontra a mãe, um misto de sensações e sentimentos o assalta, e, logo percebe que olha para a mãe de modo distinto comparado àquilo que deveria sentir em uma relação filial:

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. [...] Uma mulher bela, sem dúvida, uma mulher que sobretudo fora bela – mas que nos dava a impressão de carregar uma secreta culpa. Ali se achava ela, e um estigma parecia interditar-lhe qualquer convívio humano. (CARDOSO, 2000, p. 217-218).

Eis como André descreve a pulquérrima figura de Nina, mulher que, segundo sua percepção, carrega a marca do estigma e a efigie enigmática da existência culpada. A atração que Nina exerce sobre André o faz sentir uma afeição díspar, e isso o atormenta sobremodo. Em contato com a mãe, é atravessado pela fascinação do feminino, sentindo-se ardoroso de paixão. Compreende, porém, que um enlace amoroso é socialmente reprovável, não deve ser concretizado, porque se constitui interdito em virtude das estruturas parentais. Mas o rapaz é movido pela transgressão ensejada pela libido, isto é, pela “pulsão do eu” (FREUD, 2014):

Lembrava-me de que, no jardim, rompendo seu aparente alheamento; ela tomara de súbito minha cabeça entre suas mãos, e dissera, olhos mergulhados nos meus, um indizível frêmito na voz: “Meu filho, meu filho!” E apesar de parecer estranho, era como se me dissesse uma palavra de amor, não igual as que as mãos dizem comumente aos filhos, mas as que as mulheres dizem ao objeto de sua paixão. Não me treme a mão, nenhum remorso obscurece minha consciência ao confessar isto:

nem sequer, de longe, posso imaginar que poderiam ser outros os sentimentos que nos uniam naquele abraço. (CARDOSO, 2000, p. 220).

Nota-se que André passa a agir em virtude do desejo incestuoso. Essa perspectiva amorosa conflitante com a formação moral dos Meneses instaura a tragicidade na vida desse rapaz, considerando-se o dilaceramento de sua interioridade, devastada pela dissonância entre o desejo do indivíduo e as correntes da sociedade. Daí ser o incesto algo repudiado e acolhido por André ao mesmo tempo: “ali nos achávamos sob o domínio de um certo enleio, como se houvesse em nossa atitude alguma coisa reprovável” (CARDOSO, 2000, p. 221). Na visão do jovem, Nina procurava se adaptar, mais uma vez, ao ambiente hostil e ao ritmo monótono da Chácara, rememorando acontecimentos antigos, despontados em suas lembranças e, talvez, na própria carne. Afora isso, os olhares examinadores de Nina não eram comuns, estavam além da pureza contida no olhar de uma mãe para o próprio filho, deixando-o confuso:

Digo confusão porque no meu íntimo não havia nada mais certo; nem eu sabia o que desejava, nem o que pretendia dos outros – com o rosto escondido entre os braços, sentia que alguma coisa se despedia de mim, rolava como um rio oculto e sem barreiras, tornando-me um ser diferente, marcado por contradições que ainda não sabia avaliar quais fossem. Amadurecia talvez, ou somente substituía em mim o ser pueril que fora até aquela data. De qualquer modo, a vida pareceu-me tocada de um sentido mais denso e mais obscuro; o rapaz que ali se compunha, assumia seu novo aspecto com uma consciência que era inédita na figuração do seu caráter. Não havia nisto vaidade, mas a certeza de que devia afrontar os obstáculos que me aguardavam, de peito descoberto – como um homem, experimentando seu duro ofício de viver e de continuar através das pequenas mortes sucedidas ao embate dos fatos. (CARDOSO, 2000, p. 223-224).

A perturbação de André tem a ver com a força desestabilizadora provocada pelo tabu do incesto, a qual gera no jovem o dilaceramento interior, dimensão inerente ao homem de todos os tempos, cujo desejo de viver, por vezes, excede tanto os limites da razão quanto os das convenções, ampliando o próprio sofrimento. Para Sigmund Freud (2010), o sofrer nos aflige por meio de três formas: do nosso corpo, corruptível e findável, incapaz de dissipar a dor e o medo; do mundo exterior, que pode nos envolver em poderosas e destruidoras forças; e, por fim, do contato interpessoal, o qual “nós experimentamos talvez mais dolorosamente que qualquer outro” (FREUD, 2010, p. 31). No romance de Lúcio Cardoso, essa terceira forma de sofrimento recai sobre André devido à influência de Nina:

E confesso: meu sofrimento era tão grande, via-me tão só e tão desamparado diante daquele problema que começava a avultar diante de mim, que nada mais me importava — nem o bem, nem o mal, nem que ela me visse ou não, e me achasse pusilânime diante de fatos de que, sem dúvida, ignorava qual fosse a verdadeira

extensão. A única coisa certa para mim, é que acabara de fazer uma descoberta, e julgava-a tão grave, tão cheia de consequências para meu destino, que não podia me conter — e era o transbordamento dessa descoberta retida em meu espírito que assim vinha a tona, mostrando um terreno de que eu não suspeitava, mas que poderia servir de ponto de partida aos piores sentimentos. (CARDOSO, 2000, p. 224).

Pesa na consciência de André a perspectiva de violação do interdito. Intimamente, a personagem se debate com a dimensão do Mal, analisada e ponderada por via da linguagem que, ao mesmo tempo, define o interdito e institucionaliza o tabu. André compreende que a transgressão é um modo de desprezar as regras sociais e desconstruir a ordem vigente para que se possa realizar os desejos interditos, o que configura a ideia de liberdade, intimamente coadunada ao pensamento transgressivo porque “o sentido do Mal afirmado é a afirmação da liberdade” (BATAILLE, 2017a, p. 88). Embora assustado com essa situação, André agarra-se à promessa da visita que Nina lhe faria no quarto. Mas, como a promessa não foi de imediato cumprida, o rapaz lamenta e se sente traído: “ela havia-me enganado, escarnecera da minha esperança, dos meus sentimentos, da minha amizade, de tudo enfim – e o mais doloroso é que não havia necessidade daquilo” (CARDOSO, 2000, p. 184). Não bastasse o arrebatamento sentido por André, Nina se utiliza de subterfúgios para galgar seus objetivos. Dito de modo diferente, podemos afirmar que a personagem possui total consciência das ações tomadas com relação ao próprio filho, agindo consciente da prática do Mal, isto é, na certeza de transgredir o interdito. De certo modo, essa é a percepção de André quando acredita que o arranjo gestual encenado por Nina denuncia ações previamente estudadas e, por isso, evadas de intenções:

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! (CARDOSO, 2000, p. 186).

Nina parece instaurar uma situação performática, ou seja, “um ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha” (ZUMTHOR, 2007, p. 42). Ela manifesta sua capacidade teatralizante ao fazer uso performático do corpo, por intermédio de diferentes artifícios, a fim de sustentar o seu jogo de sedução. Conscientes da atmosfera incestuosa, arremessados no jogo erótico e infundidos pelo desejo, as personagens ultrapassam os limites assentes do que seria tido por natural na convivência entre mãe e filho. Todavia, Nina jamais aparentou nutrir um sentimento maternal. Usufruindo de seu poder de sedução, ela atuou de duas maneiras que, na sua essência, se combinam. A primeira concerne ao ato de manipular, extraíndo de André o viço da mocidade, no intento de ressuscitar Alberto por via da memória.

Em um segundo momento, persuadiu-o a assumir o pecado, levando o jovem, assim como faz com outras personagens da trama, à perturbação de ordem psíquica:

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 mãos e dos seus costumes! mas a verdade é que não podia refrear meus sentimentos e estremezia 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. (CARDOSO, 2000, p. 190, grifo nosso).

O incesto na *Crônica da casa assassinada* coaduna-se ao conceito de erotismo proposto pela filosofia batailliana: “a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2017b, p. 35). No romance cardosiano, essa provação ocorre através da relação adúltera e incestuosa de Nina com André, na qual o sexo revela-se uma espécie de morte nascida do prazer erótico, caracterizado pelo desejo de transformar dois corpos numa só carne: “Não era simplesmente o amor que ela desejava, mas a fusão, o aniquilamento. E eu aceitava morrer, fechava os olhos, atirava-me ao desconhecido – nossos corpos se fundiam” (CARDOSO, 2000, p. 339). Pela sexualidade as personagens encontram a aprovação da vida, e nela experimentam, também, o gozo da morte, porque, diante da impossibilidade de sermos eternos, morre-se “quase sempre da crueldade ignorada dos seres que nos cercam” (CARDOSO, 2000, p. 41). Na obra de Lúcio Cardoso, a morte é uma constante, vista, por vezes, como essência de tudo, inclusive do amor e, por conseguinte, do amor nascido nos monturos:

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. (CARDOSO, 2012, p. 231).

Lúcio Cardoso não compreendia a morte como um simples estágio da existência humana, considerava-a uma realidade mais forte e plural e acreditava que existiam vários tipos de morrer. Entretanto, a pior morte é a simbólica, que ocorre, muitas vezes, “quando não conseguimos o que nossa paixão reclama, quando somos obrigados a renunciar, ou melhor, quando acabamos mesmo por preferir a renúncia” (CARDOSO, 2012, p. 173).

André que sempre se sentiu um estrangeiro dentro da Chácara teve essa sensação avultada com a presença de Nina. Transcorridos alguns dias após o regresso desta, o rapaz escuta parte da discussão de Demétrio e Valdo acerca da ida de Nina ao aniversário do Barão. André, mais uma vez, mostra seu distanciamento dos familiares, demonstrando-se indiferente: “como me eram indiferentes as querelas familiares! Por um instante, no escuro, imaginei o quanto me achava distante de tudo, e o quanto me eram estranhas as pessoas que conviviam comigo. Nada nos identificava senão o teto que nos cobria” (CARDOSO, 2000, p. 187). Alheio aos Meneses, o rapaz devota todo o seu interesse para a pessoa da mãe, ainda que desconheça os segredos referentes a sua maternidade, chegando a questioná-la: “esta mulher é realmente minha mãe? Não haveria possibilidade de um engano, de um monstruoso engano?” (CARDOSO, 2000, p. 228). É preciso esclarecer que, quando essa pergunta foi feita a Betty, a qual lhe assegura a maternidade de Nina, o clima incestuoso já se adensava. Nesse sentido, entendemos a questão erigida por André como uma tentativa de anulação da estrutura parental e, conseqüentemente, de desfazimento da proibição sexual.

O desejo incestuoso de André brotou tardiamente. Segundo a psicanálise de Freud (2013), o menino se prende aos primeiros objetos para amar ainda na infância, estes, por serem a mãe e a irmã, lhe são interditos. O desejo incestuoso tardio de André é explicado, de um lado, pela ausência da figura materna e, de outro, pelo contato distanciado que manteve com Ana e Betty, as quais não poderia considerar “propriamente como mulheres, apenas como seres familiares, formas domésticas e sem brilho que viviam em minha companhia” (CARDOSO, 2000, p. 189). Nina se aproveita da ingenuidade e do viço da mocidade de André para saciar o seu desejo de reviver a paixão adúltera tida 15 anos antes. No fundo, ele não é amado, serve apenas como objeto do desejo de Nina; é, portanto, mais uma peça nas mãos dela. André atribui o fascínio exercido por Nina a um ato de feitiçaria: “Só muito tempo depois pude compreender todo o ímpeto que havia naquele gesto: era como um ato de feitiçaria, e o seu esforço, menos para subjugar-me o corpo, era a alma que se dirigia” (CARDOSO, 2000, p. 191). Nesse sentido, a atração sentida pelo jovem é experimentada como um tormento. Ao sugerir que a sedução de Nina é um ato de feitiçaria, André não apenas se coloca como vítima do feminino, mas retoma o pensamento histórico de associação do feminino ao Mal (DELUMEAU, 2003).

Em *O erotismo*, Georges Bataille (2017b) mostra-nos que a ligação entre interdito e transgressão é marcada pela violência na medida em que se revela por intermédio da dependência dos contrários: entre o horror e a atração. Esses elementos são percebidos dentro da obra cardosiana, especialmente, nas reflexões de André:

Atordado como quem repete uma lição sem encontrar nela grande ressonância, eu dizia que aquela mulher diante de mim era minha mãe, e ainda que todo o horror dessa verdade triturasse o fundo do meu ser, a ela não poderia fugir, se não quisesse voltar sempre a situação dúbia e comprometedora em que me achava. (CARDOSO, 2000, p. 257).

André ainda não consumou o incesto, mas já se sente culpado, porque, crentes ou ateus, estamos inseridos numa sociedade cuja formação ocorreu em conformidade com as prescrições dos mandamentos judaico-cristãos. Assim, todos estamos marcados pela culpa que nos conta a história do cristianismo. Atordado com a proibição do incesto, o rapaz manifesta a interiorização da culpa que o sufoca. De acordo com o pensamento hermenêutico do filósofo Paul Ricoeur (2013, p. 122), “a culpabilidade implica aquilo a que podemos chamar de juízo de imputação pessoal do mal”. Individualmente, André assume a transgressão, aceita a culpa e regozija-se naquilo que, aos olhos da sociedade, é uma má conduta. Contrariamente, em Nina, inexistente esse sentimento de culpa. Ela age em conformidade com sua liberdade.

Em Nina, por vezes, o erotismo se instala por meio da encenação. Por intermédio do seu jogo de revelação e ocultamento, instaura-se, em torno de Nina, toda uma atmosfera de fascínio e de sedução, de curiosidade e de tensão, de interesse e de repulsão. Todas as suas ações são perpetradas mediante um jogo de claro-escuro, com movimentos em meia-luz para revelar e esconder, porque ocultar e dissimular são as regras desse jogo de sedução:

Girei o comutador, sem grande entusiasmo. Eu não precisava de luz para senti-la, que importava o que entreviesse no meu rosto? A claridade inundou o quarto e, bem mais do que ela poderia me ver, pois as cobertas quase me ocultavam, eu a vi, completa, sorrindo, magnífica na sua revelação. Mais do que isto: agora eu compreendia por que ela me quisera ver. Pelo seu simples olhar – um jeito turvo, uma expressão de oferta – percebi que ela sabia tudo, e que ambos enveredávamos por um caminho que não era mais o da inocência. (CARDOSO, 2000, p. 192).

Essa visão antitética surge porque a liberdade é o ponto limítrofe entre a inocência e a culpa. Considerando-se que o Mal não é ontológico e, portanto, não é inerente ao homem (RICOEUR, 2013), as personagens se encontram diante da escolha entre o agir correto e a transgressão, de tal sorte que a experiência da liberdade se mostra indispensável à aceitação do Mal, afinal, este pode ser definido apenas quando fruto da liberdade de uma vontade má.

Mulher dotada de excepcional beleza, o encantamento e a potência erótica de Nina são robustecidos por trajes apinhados de cores, expressão divergente do monocromatismo dos Meneses. Assim, Nina, em sua feminilidade, emerge como possibilidade transformadora entre

os Meneses e sua ruína. Não obstante, essa exuberância cromática é também um golpe e uma ameaça na vida de seres fadados ao abismo, espaço de solidão e enlutamento. Por intermédio da moda, Nina cria contrastes, desvelando contextos e personalidades. Senhora das cores e de artificios, nota-se nas roupas de Nina o jogo de sedução:

Era vermelho, escuro e encorpado, tão agradável ao tato quanto o cetim. Sua linha era simples, envolvia-a apenas como uma túnica que deixasse livre o nascimento dos seios, para desaguar depois, numa só vaga, extensa e cheia de melodia. Cobrindo essa túnica, um véu de gaze preta, recoberto de vidrilhos, que cintilavam assim que ela se movia – e que consciência do seu encanto possuía ela, ora estacando, ora movendo-se com estudada lentidão, infalível como as mulheres que sabem aquilo que vestem. Eu a via do lugar em que me achava, e seguindo com o olhar a gaze preta que pendia dos seus braços brancos, sentia compor-se o quadro, tornar-se óleo, e converter-se afinal, através dessas cores fundamentais, em pintura imemorial e definitiva. (CARDOSO, 2000, p. 193).

Essa é uma das imagens mais plásticas do romance. É a análise contemplativa de uma obra de arte, um quadro de beleza atemporal. André tece a representação pormenorizada do vestido por via da sinestesia, a partir do entrecruzamento de campos sensoriais distintos. O amante sente o invólucro com as mãos e com o olhar, fixando na memória o efeito poético do traje. Lembremo-nos que, “em poesia, a palavra não é somente o instrumento da compreensão racional, tem, outrossim, o poder de evocar sensações” (AUERBACH, 1972, p. 241).

Culturalmente, a feminilidade tem sido envolvida em signos que representam o ser ou o sentir-se mulher, como as roupas, os adornos e os perfumes (BRANDÃO, 1993). Essa perspectiva é reforçada por Nina quando ela é questionada acerca da necessidade de estar vestida com trajes no rigor da moda¹³. A resposta da personagem possui uma ressonância histórica, pois desprovida de todos os aparatos com os quais se equipa, Nina se sente desnuda, despojada da condição feminina, por isso afirma à governanta: “Para que é que você pensa que são os vestidos, Betty? Uma pessoa deve sempre se vestir bem. No dia em que não usasse mais desses trapos, garanto que não me sentiria mais eu mesma” (CARDOSO, 2000, p. 315). Notoriamente, a adiposa força descaracterizadora da feminilidade de Nina acontece quando da sua morte, pois, despojada de suas vestes, torna-se uma criatura anódina.

A presença de Nina é a força motriz propulsora que retira os Meneses do estado de inércia. Congênere ao ocorrido com Ana, André se apercebe da pobreza existencial presente nos habitantes da Chácara, seres parcos de cores, gestos e emoções. Para André, o incesto se torna eficaz no processo de ruptura do estado de letargia emocional no qual estava submerso,

¹³ Em *Do traje ao ultraje* (2009), Enaura Quixabeira Rosa e Silva apresenta uma ampla análise da vestimenta e de seus correlatos na construção da *Crônica da casa assassinada*.

sendo assaltado por emoções conflitivas. Ao abraçar a transgressão do interdito, André se abre para a existência, sente-se vivo pela primeira vez:

Sim, já não há em mim nenhuma dúvida – sei exatamente o que quero. Não me empenho às cegas numa luta cujo resultado poderia ser para mim uma surpresa; já pesei todas as possibilidades e estou absolutamente consciente dos resultados que desejo obter. O que os outros pensam, e que habitualmente, estão acostumados a pensar – que é que isto importa? O meu sentimento é o de uma extraordinária liberdade: ruíram os muros que aprisionavam meu antigo modo de ser. Como um homem adormecido durante muito tempo no fundo de um poço, acordei e agora posso contemplar face a face a luz do sol. Não é amadurecimento, como supus antes, a sensação que me invade – é de plenitude. (CARDOSO, 2000, p. 253).

A transgressão empreendida pela personagem é um movimento consciente, pois fazer o Mal é escolher transgredir e suportar as consequências dessa escolha. André refletiu acerca dos riscos implicados na acolhida do incesto, por isso, não apenas percebe os frutos do prazer, como, também, os do infortúnio. O jogo erótico é, a um só tempo, um tabuleiro de gozo e de morte, de certezas e de surpresas, pois, a transgressão conjura o inesperado. Mas a isso André não pode fugir, porque transgredir é uma violência necessária (BATAILLE, 2017b). À custa de dolorosos embates, a violência do incesto propiciou o desmoronamento do muro aguilhoador da antiga personalidade de André. Não paira mais dúvidas ou temores sobre seu desejo porque “vencido o obstáculo, a proibição transgredida sobrevive à transgressão” (BATAILLE, 2017b, p. 43). Dada a consecução do conúbio corpóreo com Nina, André julga ter sido por via da livre aceitação do proibido que ele pôde ascender à plenitude. Dessa forma, o rapazote arrevesa a própria lógica daquilo que, comumente, designamos como Mal, afluindo em direção à compreensão do filósofo Luigi Pareyson (2012, p. 123):

Quem se encontra imerso no mal até o fundo, e conduz essa trágica experiência até o extremo limite, tanto da culpabilidade quanto do sofrimento, pode ser que se encontre muito mais próximo do bem do que à primeira vista se acreditaria e do quanto estejam outros, bem menos empenhados e comprometidos no caminho do mal.

Embora marcada por conflitos íntimos, considerando-se o sentimento de culpa por proceder de modo reprovável, a consciência do incesto, por outro lado, despertou em André a percepção da masculinidade: “de um só golpe alucinante e mecânico, eu desvendava aquilo que constituía a diferença entre um corpo de homem e um corpo de mulher” (CARDOSO, 2000, p. 259). Diante da perpetração do pecado, o rapaz abjura seu lado pueril, sente-se, agora, um homem aquinhado de virilidade, em cujo corpo irrompe a cupidez sexual e o

anseio pelo absoluto. A junção dos corpos funda nas personagens certa dimensão de caráter ontológico; espécie de liturgia profana manejada como um punhal em combate às convenções impostas pela moral e pela religião cristã castradora do desejo. André representa o indivíduo desejanste, porque “parece querer devorar os objetos, as imagens, as ideias e nutrir-se com os fluxos da libido” (DUMOULIÉ, 2005, p. 48). Nesse sentido, o coito tido com Nina excede à correspondência dos fluídos corpóreos:

Afangava e mordida a carne que me concebera, ao mesmo tempo encontrava nisto um prazer estranho e mortal, e era como se debruçasse sobre mim mesmo, e tendo sido o mais solitário dos sores, agora me desfizesse sobre um enredado de perfume e de nervos que era eu mesmo, minha imagem mais fiel, minha consciência e meu inferno. (CARDOSO, 2000, p. 268).

Se toda forma de desejo é essencialmente uma transgressão (DUMOULIÉ, 2005), concretizar o enlace sexual é, para as personagens, assumir, em definitivo, a transgressão, na medida em que a violação do interdito faz tombarem as vigas sustentadoras de toda estrutura dos Meneses, uma família de cimento e cal que se orgulha em demasia de sua bem-nascença, de seu sangue azul. Isso acontece porque a aceitação da relação incestuosa, marcada pelo embaraço de sentimentos vividos pelas personagens, que estão constantemente atreladas às paixões da carne, superpõe-se aos interditos sociais, morais e religiosos. Findado o temor e a barreira do interdito, Nina se entrega irreversivelmente a André:

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 entreabriu-se a fenda escura e vermelha daquele corpo, num riso tão moço e tão vibrátil que através dele parecia ressoar toda a música existente. (CARDOSO, 2000, p. 268).

No excerto, o erotismo é construído pela linguagem ritualizada na liturgia de Eros. Nos interstícios da paixão, onde não raro se mesclam gozo e sofrimento, a linguagem poética e o sexo se fundem a ponto de não haver meios para distingui-los. André refere-se à genitália de Nina como ventosa de lã, flor oculta e fenda escura, metáforas que poetizam o erótico. Para Octavio Paz (2001, p. 12), “a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo”. Segundo o teórico mexicano, o erotismo é uma poética corpórea na mesma intensidade que a palavra poética é uma erótica verbal, ambos movidos

pela imaginação, em síntese, o erótico é a linguagem poético-sexual metamorfoseada em metáfora. No romance, a presença constante das metáforas, mais do que descrever o erótico, o potencializa, não o esconde, mas também não o revela. É pura construção imagética e poética.

Ao longo da *Crônica*, fica latente que a relação amorosa estabelecida entre Nina e André se encontra fincada sob o alicerce da ilicitude, erguida sob as paredes do pecado e coberta pelo teto da transgressão, considerando-se, para tanto, o fato de que o jovem acolhe as carícias amorosas, mesmo consciente de sua consanguinidade filial, sendo levado a assumir o que, segundo o doutrinário cristão, é visto como pecado:

André, não renegue, assumo o seu pecado, envolva-se nele. Não deixe que os outros o transformem num tormento, não deixe que o destruam pela suposição de que é um pusilânime, um homem que não sabe viver por si próprio. Nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado — sem ele, você seria um morto. Jure, André, jure, como assumirá inteiramente a responsabilidade do mal que está praticando. (CARDOSO, 2000, p. 277).

Essa fala da personagem Nina afora representar a posição dos seres criados pelo ficcionista, está alinhada ao próprio entendimento de Lúcio Cardoso, para quem o pecado é algo incorporado à condição humana e, por isso, deve ser assumido, porque “para se ser um pecador total é necessário se amar o pecado” (CARDOSO, 2012, p. 482). Para as personagens cardosianas, aceitar o pecado é assumir e abraçar a condição humana, cheia de falhas e fadada a uma existência passageira, que deve ser experienciada ao máximo, sem amarras.

Permanentemente no encaixo de Nina, Ana descobre o envolvimento entre mãe e filho nas dependências do Pavilhão. Os amantes percebem uma movimentação e temem serem descobertos, daí ter Nina ordenado que André regressasse à Chácara. Após a saída do rapaz, Ana se mostra e as duas mulheres trocam acusações. O confronto finda depois das insinuações de Nina a respeito das semelhanças entre André e Alberto. Estava desvelado mais um segredo: o jovem era filho do jardineiro. Abatida, a esposa de Demétrio abandona o local. Todavia, na mesma noite, atijada pela revelação da rival, intenta reviver com André o desejo por Alberto:

Foi esta pausa que me deu forças para avançar ainda mais – e de súbito enlacei-o novamente, como uma serpente que se apodera de sua presa, e procurei-lhe os lábios com meus lábios cheios de sede, Tateando-o, premindo-o, avaliando através do pano de sua roupa, o calor de seu sangue e sua vibratibilidade de homem. – Ah, não faça isto! Suplicou ele. Mas já eu o levava até a parede e com a mão roçava-lhe as faces, os lábios, o queixo, o ouvido, enquanto murmurava cega e surda a tudo o que não fosse o impulso que me movia: – Quero ver como é feito. Se soubesse como preciso disto... Quero sentir a linha do seu nariz, a força dos seus lábios. Beije-me André, beije-me como beija sua mãe, como beija uma mulher qualquer, uma vagabunda. (CARDOSO, 2000, p. 307-309).

A atração aflorada na personagem Ana pode ser compreendida a partir do conceito de *desejo mimético*, de René Girard (2008). Em *A violência e o sagrado*, o filósofo francês considera que “o homem deseja intensamente, mas ele não sabe exatamente o quê, pois é o ser que ele deseja, um ser do qual se sente privado e do qual algum outro parece-lhe ser dotado” (GIRARD, 2008, p.184). De tal modo, é a instância desejanter do Outro o instrumento que nos direciona àquilo que deve ser nosso objeto de desejo, por ter condições de nos tornar plenos, isto é, na perspectiva girardiana, o desejo irrompe não do sujeito para o objeto, senão do sujeito imitador, que desejará aquilo que pertence ao sujeito modelo. De tal modo, percebe-se em Ana a carência de um modelo capaz de lhe indicar os objetos do desejo, porque tanto Alberto quanto André são objetos-desejo desvelados por Nina. Ana deseja, portanto, o desejo da cunhada, circunstância indicadora da recorrência do desejo mimético. Por ser imitativa, a primeira relação do desejo é competitiva e, conseqüentemente, caminha para um irremediável conflito, pois, “a rivalidade não é o fruto da convergência acidental entre dois desejos para o mesmo objeto. O sujeito deseja o objeto porque o próprio rival o deseja” (GIRARD, 2008, p. 184). Em outras palavras, o desejo mimético provoca violência.

Refletindo a respeito do ato de Ana, ficamos profundamente intrigados com a não consumação da investida incestuosa. Para Ruth Silviano Brandão (1993, p. 284), a narrativa desse assédio mais parece “um delírio do que algo realmente acontecido”, considerando o fato dessa narrativa não encontrar ressonância no diário de André. Outras hipóteses podem ser levantadas, como a de André estar sentimentalmente entregue à Nina e vê-la como mulher, o que não ocorre em relação à tia Ana. Por outro lado, é necessário pontuarmos que a investida sexual ocorreu dentro das dependências da Chácara. Ora, a casa dos Meneses, como veremos no próximo capítulo, é o espaço do inviolável, da manutenção das regras, lugar máximo de interdição do desejo. Se atentarmos às relações sexuais “desvirtuadas” vistas no romance, notaremos que quase todas começam no jardim e são consumadas no Pavilhão.

Para André, a experiência do Mal está associada à transgressão do incesto. E, ainda que partilhe com Nina a ruptura do interdito, julga-a por seu comportamento frio e sem pudor, devido a aceitar sem ressalvas os intercursos sexuais. Nesse sentido, depreendemos que o Mal é uma noção compreendida a partir da ação humana, por isso André afirma que Nina encarna o mal humano. Obviamente, a consciência moral introjetada pelos Meneses é responsável por essa reflexão, fruto daquilo que se espera da relação a ser mantida entre mãe e filho e da relação propriamente estabelecida:

Digo sentimento, se bem que não possa discerni-lo, com firmeza; antes, nessa penumbra que me envolve, é uma sensação difusa de poder, de estar participando de alguma coisa oculta e violenta (o acontecimento de sangue – em que época, com quem?) e que pelo seu sabor não se podia intitular senão de – o mal. A atmosfera do mal. E a esta atmosfera, era impossível deixar de reconhecer, pertencia ao ser que eu amava. Não por isto a que ela chamava de pecado, mas fiel o próprio fato de existir, de respirar, de ser enfim ela mesma, com essa essência esponjosa e morna das anêmonas do mar. Porque a verdade é que só ali Nina se realizava integralmente, florescia, recendia e brilhava, como um objeto sempre novo entre aquelas coisas carcomidas pelo tempo. Era a ela que designava o odor subterrâneo e mofado. Então era preciso reconhecer que aquela criatura frágil encarnava o mal, o mal humano, de modo simples e sem artifício. Enquanto assim pensava, essa ideia causou-me terror, não um terror definitivo, que se abatesse sobre mim e me envolvesse impotente em suas dobras, mas um terror que ia aumentando devagar, formigando na sola dos pés e daí avançando, como um bloqueio que me visasse o coração. Mas, pobre coração, por bem poucas coisas neste mundo ele ainda reagia. O mal, sim, mas que importava que assim o fosse? A quem quer que me acusasse, poderia responder que nada mais queria, e que só o mal me interessava sobre a terra. (CARDOSO, 2000, p. 337-338).

André experimenta o Mal de modo ambíguo. Para ele, a consumação do incesto, entendida como grave transgressão às leis morais e religiosas, conduz à tristeza e à alegria, à euforia e ao abatimento, é certeza de morte e de renascimento. De certo modo, a personagem tece um julgamento moral acerca das atitudes de Nina, percebendo, no entorno dela, aquilo que chamou *atmosfera do mal*. Porém, liberto de pudores e sedento de desejo, André aceita integralmente o Mal sem se importar com as reprovações. O Mal é o desejo, e o sofrimento do jovem advém da vontade de estar com a amada, pois, mesmo se sentindo perturbado com essa situação, dela extrai sua alegria. Em suas reflexões, André rearranja o espaço destinado ao interdito, retira-o do lugar de condenação e o torna símbolo de perfeição. Na medida em que André invoca a imagem do Eros hermafrodita, resgata o estágio pagão da religião, no qual “a transgressão fundava o sagrado, cujos aspectos impuros não eram menos sagrados do que os aspectos contrários” (BATAILLE, 2017b, p. 145). Em outras palavras, a personagem aparta o incesto da esfera do profano e o assenta na esfera do sagrado:

Não somos pessoas diferentes, esta é a razão, somos uma única e a mesma pessoa. (Porque o deus do amor é um deus hermafrodita – reunindo na mesma criação dois sexos diferentes, esculpiu a imagem do ente de sabedoria e conhecimento que da sua dualidade faz o paradigma da perfeição.) Mulher e mãe, que outro ser híbrido poderia condensar melhor a força do nosso sentimento? Amá-la é reintegrar-me no que fui, sem susto e sem dificuldade. É a volta ao país de origem. Amando-a como homem, sinto que deixo de ser eu mesmo para completar esta criatura total que deveríamos ter sido antes do meu nascimento. Nesta fome de conjugação não pode haver pejo, porque não há imoralidade. Quando ela me falta, ou parece desinteressar-se de mim, sinto-me furtado numa parte do que sou, carecente, incompleto. (CARDOSO, 2000, p. 331).

Podemos inferir que a relação estabelecida entre as personagens Nina e André é marcada pela tentativa perpetrada por este de fundir-se àquela, apresentada mediante a imagem trinitária da mulher-amante-mãe. Ao tratar da sensação de completude diante da presença de Nina, André resgata o mito do andrógino narrado em *O Banquete*. Se as criaturas separadas pelo deus Zeus chegam a morrer de fome quando encontravam a outra metade a que pertenciam, para André Meneses, Nina era o próprio alimento. Uma vez consumado o incesto, ele carece de Nina para que sua vida tenha sentido. Não é o romântico devaneio de um rapaz em busca de sua alma gêmea. André é consciente da dimensão existencial desse amor. Ele, que, até ali, vivera perdido, encontrara-se.

Percebemos na relação de Nina e André uma espécie de “potência transbordante do desejo” (DUMOULIÉ, 2005, p. 48). O jogo amoroso estabelecido entre as personagens é marcado pela volúpia e pela força com a qual a protagonista busca rememorar o caso adúltero que manteve com Alberto, o jardineiro, durante os primeiros anos dela na Chácara mineira. A intimidade entre os dois revela-se no alheamento do feminino, isto é, André percebe que Nina aparenta estar distante, como se buscasse, no passado, algo perdido:

Tantos anos decorridos, e ainda hoje me assaltam dúvidas: teria ela realmente me amado, ou procuraria em mim apenas a reminiscência de alguém? Ah, o modo como me tateava as vezes, como se tentasse reconhecer por um sinal perdido a face amiga, as palavras que me dirigia nos momentos de entrega, e que eram restos de palavras, fins de frases que pertenciam não ao meu diálogo, mas ao diálogo interrompido com outro, sua insistência em certa espécie de carinhos, em certas expressões de amor, que revelavam uma intimidade, um aprendizado adquirido com alguém que não era eu – e quem então, em que época? Que outro era esse, como vislumbrá-lo através da discrição que ela mantinha sempre? (CARDOSO, 2000, p. 332).

O desejo de Nina em relação a André nasce da experiência da perda, ou melhor, do esforço de tornar redivivas a satisfação sexual e a amorosa experimentadas na sua primeira estadia na residência dos Meneses. Desconhecedor dos acontecimentos passados na Chácara, André nada sabe acerca do relacionamento que Nina manteve com o jardineiro Alberto. Ainda assim, desconfia ter-se tornado objeto de rememoração de uma relação interrompida. De fato, isso é afirmado por Nina em um diálogo travado com Ana: “Se me deito com André, é para ver se o reencontro, se descubro nos seus traços, nos seus ombros, na sua posse enfim, a criatura que já desapareceu” (CARDOSO, 2000, p. 302). Embora tente reacender a chama do idílio vivida com Alberto, esse desejo de continuidade jamais poderia acontecer porque o humano está fadado à descontinuidade:

Diante da precária descontinuidade do ser pessoal, o espírito humano reagiu de duas maneiras que, no cristianismo, se combinam. A primeira corresponde ao desejo de reencontrar essa continuidade perdida de que temos o irreduzível sentimento de que é a essência do ser. Num segundo movimento, a humanidade tenta escapar ao limite da descontinuidade que a morte não atinge, *ela imagina a imortalidade de seres descontínuos*. (BATAILLE, 2017b, p. 144, grifo do autor).

Totalmente entregue à efervescência do desejo, em diversos momentos da trama, André sente-se apequenado quando lembrado que ainda é muito jovem, o que lhe infunde o sentimento de infelicidade. Na concepção dumouliana, podemos perceber que “o único salário do desejo é a frustração” (DUMOULIÉ, 2005, p. 107), pois, quando o amante acredita buscar o seu prazer pessoal, está realizando apenas o desejo do outro. No mesmo sentido, o sociólogo francês Jean Baudrillard (1991, p. 98) pontua que “a sedução consiste em deixar o outro acreditar que é e continua como o sujeito do desejo, sem que ela mesma se prenda nessa armadilha”. Isso acontece, de forma nítida, nas relações amorosas manifestadas na *Crônica da casa assassinada*, pois André é apenas joguete do desejo incessante de Nina. Acreditando na operacionalização do próprio desejo, o moço serve apenas como objeto do desejo feminino. À medida que transcorrem os dias, André se depara com Nina num lugar ermo da propriedade. Na ocasião mencionada, ela procede ao desvendamento do corpo do mancebo, examinando minuciosamente toda a sua virilidade corpórea. No fundo, no mapeamento do corpo de André, o que Nina buscava era a si mesma:

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. (CARDOSO, 2000, p. 349-350).

Para Enaura Quixabeira Rosa e Silva (2004, p. 63), “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”. Em momento algum Nina se subtrai ao jogo da sedução, erguendo uma verdadeira *ars erotica*, que, aos poucos, enreda André. Considerando essa perspectiva, podemos pensar que Nina é a própria explosão da libido. Na cena em que as personagens se encontram na fonte de água próxima à clareira do Pavilhão, o introito amoroso e sexual que se estabelece ali está eivado pelo jogo erótico e narcísico:

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. (CARDOSO, 2000, p. 352-353).

Não foi à toa que o introito sexual tenha sido apresentado junto a uma fonte de água, visto que “a água é equiparada ao caos e à matéria primeva por não possuir forma” (LURKER, 1997, p. 6), o que mostra o caráter problemático da relação entre as personagens, pois é, ao mesmo tempo, fascinante e perturbadora. Bachelard (2013, p. 140) adverte que “a água clara é uma tentação ao simbolismo fácil da pureza”. Considerando tal advertência, lembramos que a água é um elemento transitório, marcado pela fluidez que a torna impalpável e fugidia, mas, também, adaptável a diferentes receptáculos. Ao brincar com a água do tanque, Nina parece revelar ao jovem a possibilidade de sair da posição passiva frente ao fluxo do desejo. Como a aliança é a primeira coisa avistada por André, quando se formam pequenas vagas na água, podemos inferir que a cena adquire um sentido negativo porque o movimento executado metaforiza as correntezas incertas e violentas que irrompem até mesmo na superfície aquosa mais calma. Outro elemento evocado é a lua, figura demasiadamente significativa no âmbito do erotismo incestuoso praticado pelos amantes, na medida em que, semelhantemente à água, a lua também é símbolo da fluidez e da força do feminino.

Em anotação posterior feita no diário, André chama a atenção para a dificuldade de narrar os acontecimentos vividos na Chácara. Mesmo assim, a personagem costura o tecido das lembranças, que se confundem e se misturam, justamente porque são baseadas em sua percepção dos fatos. Consoante às assertivas de Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2014), a respeito da função dos escritos íntimos, o diário de André, e mesmo os escritos dos demais narradores, decerto pretende “criar arquivos do vivido, acumular vestígios, conjurar o esquecimento, dar à vida a consistência e a continuidade que lhe faltam” (LEJEUNE, 2014, p. 320). André sabe que a memória reinventa o passado, daí ter perdido a noção do real, porque a memória é instância fugidia e fragmentária, escapa ao que comumente denominamos verdade. No fundo, essas lembranças afetam profundamente a subjetividade da personagem:

À força de repisar esses fatos, perdi deles a noção real, misturei uns aos outros, confundi tudo – e mal ou bem, sob o esforço de uma verdade ou de uma fantasia – o nome não importava –, fui vivendo as horas que eram dadas, aprendendo que há modos e modos de ser homem – e o menos digno deles não era, por certo, o que nos faz viver calados e sozinhos em meio aos escombros de todos os sonhos que criamos. (CARDOSO, 2000, p. 354).

Se, por um lado, o distanciamento temporal lhe permite certa postura imparcial, de outro lado, pode apresentar maior grau de fantasia, de ficcionalidade, pois André narra porque lembra e lembra porque narra. O incômodo vivenciado por André vai aos poucos aumentando sua consciência em relação aos acontecimentos juvenis. Ademais, todo olhar direcionado a acontecimentos pretéritos adota uma atitude revisionista. Com efeito, a personagem revela um universo onde predomina as instâncias da perda e da lembrança transmutada em saudade. Um corte cinde a perspectiva temporal, instaurando o antes e o depois. O primeiro correspondendo ao âmbito das lembranças do suposto amor incestuoso tido com Nina; o segundo, ao domínio da realidade do indivíduo marcado pela solidão. Em André, o retorno às lembranças depura o corpo do passado e constitui um balanço de sua juventude:

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 ter às 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. (CARDOSO, 2000, p. 355).

Para a personagem, as lembranças dos casos ocorridos na Chácara não constituem mera recomposição do passado, mas o equacionamento de emoções e sofrimentos, afinal, para Bachelard (2003), a casa constitui uma importante forma de integração ao pensamento, às lembranças e aos sonhos humanos. Em André, o passado está demasiadamente morto para ser revivido e demasiadamente vivo para ser morto; é “nostálgica fonte de todos os laços futuros, que serão, mais ou menos intensamente, uma réplica dessa experiência do contínuo” (BRANDÃO, 1993, p. 285). Em síntese, aquilo que se julga esquecido é repentinamente recuperado; as lembranças da personagem são cicatrizes de uma existência anterior da qual restam inscrições indelévels e chagas incuráveis.

Uma questão intimamente intrínseca ao tema do incesto diz respeito à verdadeira maternidade de André. Embora referta de controvérsias e enigmas, a maternidade do rapaz é, ao longo do romance, creditada a Nina. Porém, no “Pós-escrito numa carta de Padre Justino”, o sacerdote relata a controversa confissão de Ana Meneses. Denominamos de controversa porque tal confissão não encontra ressonâncias nos relatos das demais personagens. De acordo

com Padre Justino, à beira da morte e em avançado estado de senilidade, Ana lhe confessa que André era fruto do único intercurso sexual havido com o jardineiro Alberto. Afirma ainda que, talvez, Nina soubesse disso porque, certa vez, ouviu-a invocar o nome Glael, possivelmente, o filho que a esposa de Valdo abandonara em um hospital qualquer da capital carioca.

Para muitos pesquisadores da obra cardosiana, dentre os quais se destaca Carelli (1988), a confissão de Ana minimiza a carga do incesto. Mas outros pesquisadores do quilate de Ruth Brandão (1993) argumentam que saber se houve incesto ou se Ana era mesmo a mãe de André são questões pouco relevantes para o romance, pois o importante é a escritura do incesto e suas implicações no drama íntimo das personagens. Congênera é a compreensão de Padre Justino, que frisa a importância da informação sobre o nascimento de André:

(Creio, meu amigo, que estamos atingindo o cerne de toda a história. Por mais longe que se procure, por mais descontraídos que sejam os caminhos que se percorram, sempre teremos como ponto culminante os acontecimentos desta época – eles são o alicerce do edifício, a viga-mestra, a mola em torno do qual tudo gira.) Para culminar uma situação já por si bastante grave, Nina também se declarou grávida – e toda a família já discutia com interesse o destino desse herdeiro dos Meneses. Está vendo, está assistindo plenamente o levantamento das linhas essenciais deste romance? Duas mulheres – ambas grávidas – uma, rodeada de toda a atenção, sendo o fato de sua gravidez o assunto diário daquele pequeno mundo – a outra, reservada, fechada em seu segredo, e sentindo minuto a minuto aquela vida estuar e ramificar-se no fundo do seu ser. (CARDOSO, 2000, p. 500-501).

Mesmo que não solucione a problemática da existência ou não do incesto, nota-se que “é encenado e exibido, como tal, na superfície da escrita e no desejo do discurso. Negá-lo é apenas não querer lê-lo ou revivê-lo e assumir os efeitos de sua leitura, dada a violência de sua verdade” (BRANDÃO, 1993, p. 284). Resta-nos refletir a respeito das implicações de tal segredo. Consideramos que a dubiedade em relação ao incesto seja uma escolha genial de Lúcio Cardoso, revelando a dupla possibilidade de vingança de Nina – de um lado, apresenta uma face maquiavélica, no sentido de sacrificar André, manipulando-o para atingir seu fim: a destruição da descendência Meneses; por outro lado, a realização do incesto simboliza a libertação de todos os tabus mantidos por uma sociedade elitista, hipócrita e castradora, representada pelos Meneses. Em qualquer dessas possibilidades o incesto acontece na mente de André, e isso é o que importa para a nossa reflexão.

Se Nina conhecia os fatos e, consciente da verdadeira maternidade de André, assume a responsabilidade de um pecado irreal, agiu perversamente porque, afora cometer uma ação malvada, nela se regozijou e dela extraiu gozo. A perversão se apresenta não apenas pela “deliberada vontade de infringir a lei, mas, também, pelo prazer desta consciente e

voluntária transgressão” (PAREYSON, 2012, p. 59). Sustentado o incesto, Nina profana a casa dos Meneses – entidade sagrada para os seus habitantes –, afirmando sua total liberdade, em oposição às convenções sociais, às leis morais e à tradição. Mas, por outro lado, havendo silenciado acerca da conduta transgressora de Ana, Nina se mostra, se não generosa, no mínimo, condescendente com o lado transgressor da outra, cumplicidade que se explica nos seguintes termos beauvoirianos: “As mulheres fazem-se cúmplices, porque se rebelam contra uma ordem que pretende privá-las de todas as suas armas” (BEAUVOIR, 1980a, p. 233). Ocultando o adultério de Ana e, por conseguinte, sua gravidez, Nina salva a cunhada de ser rejeitada pelo marido ou de coisa pior, o que era o medo de Ana: “Como podia aceitá-lo, ou encará-lo como um filho meu, se a esta simples ideia meu ser se paralisava, imaginando o olhar de meu marido, sua reprovação, meu castigo?” (CARDOSO, 2000, p. 505). Ana se fez indiferente diante do sentimento de culpa de André, resguardando-se em uma insensibilidade narcísica. Quando grávida, dissimula e age com amoralismo, conforme deixa transparecer o comentário do sacerdote:

Agora ela confessava ali naquele instante, olhos fixos nos meus: jamais fora ao hospital, jamais procurara a enfermeira ou quem quer que fosse. 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. [...] – Padre, tudo isso eu fiz. André era meu filho, e não dela. (CARDOSO, 2000, p. 504-505).

As confissões de Ana, e também os escritos das outras personagens, estão cingidas de subjetividade e dubiedade. Escritas em primeira pessoa, deixam o leitor na mais terrível e indigente insegurança quanto a credibilidade dos acontecimentos apresentados. Assim, é necessário ser prudente na aceitação de um relato feito em circunstâncias precárias, porque “uma vez que a narrativa é tecida pelos fios do desejo, um desejo nunca totalmente manifesto; tudo o que se revela, vela-se” (BARROS, 2002, p. 43). Lembremos que, anos antes dessa confissão, depois de seguir os passos da cunhada, Ana descobre o caso dela com André. Naquele momento, quando as duas mulheres ficaram frente a frente, não havia motivos para dissimulações; porém, nenhuma dúvida a respeito da maternidade do jovem foi levantada ali, a contrapelo, Ana Meneses afirma que a rival é mãe do mancebo e está cometendo uma monstrosidade: “Seu filho não me interessa em coisa alguma. [...] André não me interessa em coisa alguma. Mas que me importa que role com ele pelos cantos escuros, como uma cachorra no cio? O inferno é seu, a miséria é sua” (CARDOSO, 2000, p. 273).

Para Elizabeth Cardoso (2013, p. 179-180), dentro de um contexto de ódio e de rivalidade exacerbada, “Ana espera sobrepor-se à rival ao assumir a responsabilidade pelo ato que acelerou e confirmou a aniquilação dos Meneses: o incesto, um modo de eliminar a continuidade biológica, social e moral da família”. De fato, nada assegura que a confissão última de Ana seja verdadeira. Palavras ditas em estado senil e no limiar da morte inspiram pouca confiança, porque Ana Meneses parece estar fora de si e, no entanto, mergulhada em si, padecente de suas próprias alucinações. Por sua vez, se, na perspectiva de Ana, destacamos a impossibilidade da maternidade por considerar que essa versão é criação de uma mente senil, mesclada à inveja e ao desejo de apagamento de Nina, não fechamos a questão, pois essa dúvida constitui um recurso riquíssimo para mergulhar na interioridade da personagem e revelar a sua capacidade de manipulação. De modo instigante, a polifonia e a incerteza são acirradas, porque, considerada a incongruência dessa confissão, a revelação da personagem nos parece muito menos motivada pelo arrependimento e pelo remorso do que pelo desejo de usurpar o lugar de Nina, apagando os vestígios de sua passagem, como podemos depreender desta reflexão, na qual Ana imagina procurar o local onde Nina teria sido enterrada:

Um dia desses, quando a caliça morta deixar repontar sobre a casa a primeira erva de ruína, irei por estes campos afora, até tocar com o pé num 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 de 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.” Por cima, imenso e sem fulgor, estender-se-á um pesado céu de outono. Sentar-me-ei então a sombra do jequitibá e, tomando do chão um galho seco, traçarei o nome dela sobre a terra. Será, por um minuto, a única coisa que dela ainda haverá de sobreviver ao esquecimento. Depois virá de longe um vento solto, desses que rodam a toa pelas várzeas, e apagará o nome – e então só ficará o monte de terra, até que outro vento espalhe a terra, essa terra se confunda a todas as terras, e o próprio cemitério desapareça, e as cruzeiros também, e a área volte novamente a ser apenas campo livre, onde pastem outros bois, que em meio a erva tenra encontrem, uma vez ou outra, um taco de madeira onde ainda sobre uma data ou o resto de um nome gasto pelas intempéries. Aí, então, ninguém se lembrará mais de que ela existiu. (CARDOSO, 2000, p. 415-416).

O trecho é longo, porém, transcrevemo-lo por dois motivos principais: sublinhar a poeticidade que suas imagens evocam e para explicitar o desejo de destruição que Ana nutre por Nina. Dado o fluxo de consciência, talvez, já em estado de pré-senilidade, a reflexão de Ana se faz mediante a mescla de imagens distintas e de deslocamentos temporais diversos. O norte dessa reflexão ocorre em um cemitério, espaço libertário e repleto de vida, apresentado sob uma perspectiva bucólica, serena e calma. Essa descrição se contrapõe ao lugar habitado por Ana, espaço decadente e com ares de morte, cuja natureza hostil desponta sobre as ruínas

da velha Chácara. Considerando ter vivido todo “seu quinhão”, a morte de Nina representa os píncaros da glória para Ana. Todavia, saber que a outra está morta e conhecer sua sepultura não é o bastante. É necessário destruir quaisquer vestígios. É simbólico que Ana escreva o nome da cunhada na terra, e este seja desmanchado pelo vento. Afinal, se, na cosmogonia cristã, a palavra funda o mundo, só o apagamento da palavra conduz ao Nada. E se, durante 15 anos, o nome de Nina tornou-se tabu, o silenciamento, agora, seria perpétuo.

Ana relembra tudo o que Nina representou e a compara a uma flor vermelha, uma flor de cacto cheia de espinhos. Se, por um lado, a flor vermelha metaforiza o feminino, por outro lado, lembra o estigma do sangue, imagens intimamente relacionadas à morte e à paixão coadunadas ao sofrimento, simbolizado pelos espinhos da planta agreste. Por sua vez, a flor de cacto coroa os lugares áridos que enfrentam a escassez, e, no fim, vencem a morte.

Quem rememora um acontecimento o faz mediante algumas salvaguardas, coloca em ação “mecanismos de repressão e simbolização, de condensação e deslocamento e, por consequência, as lembranças que surgem podem não ser fiéis aos acontecimentos empíricos” (BARROS, 2002, p. 43), surgindo daí a incongruência entre as diversas narrativas, eivadas de forte carga emotiva e afetiva, mas que revelam o essencial, porque, no anseio de desvendar o outro, os autores dessas narrativas, sem perceber, desvelam a si mesmos. No fundo, ao assumir o pecado, Ana quer preencher o vazio e abandonar a covardia do viver na qual sempre esteve imersa. Afora isso, assumindo o erro, ela aceita a sua condição eminentemente humana, abrindo acesso ao sagrado por via da transgressão:

Padre, e eu, não estou salva também, não pequei como os outros, não existi? O que dizer, o que responder naquele momento final? Creio que foi a única vez em que cheguei a lamentar minha carreira de sacerdote – se aquilo que me subiu ao peito fosse lamento e não um gemido de tristeza, de mágoa funda e sem remédio, ante a irremediável cegueira da coisa humana, ante sua incompreensão e seu desamparo. Por que se dirigir precisamente a mim, eu, um homem velho, doente, um padre sem conhecimentos, sem luzes especiais, cujo único objetivo neste mundo fora servir e temer a Deus, e não deslindar esses intrincados problemas do homem? (CARDOSO, 2000, p. 506).

Para Ana, assumir o pecado não significa necessariamente buscar a salvação, mas assegurar tanto a sua existência, como, também, a experiência dos êxtases e agruras da vida. A transgressão arvora-se na realidade das personagens cardosianas como meio de descobrimento do prazer, do desejo e da força rebelde que existem nelas, elementos que paradoxalmente nos desvenda e nos destroem. Assim, percebe-se que, pela aceitação do pecado, da transgressão ao interdito, e pela profanação do sagrado, as personagens do intelectual Lúcio Cardoso afirmam sua condição humana e procuram a redenção, algo que lhes é impossível.

4.3 *Sexo in hora mortis*: entre o gozo e o aniquilamento

Diante da possibilidade de perda do objeto do desejo, as personagens cardosianas, muitas vezes, atingem formas de descontroles próximas ao desespero. O entendimento acerca desse estado avultado nas páginas da *Crônica da casa assassinada* integra-se, segundo vários estudiosos da obra cardosiana, à dialética de *O desespero humano* (2010), do filósofo Sören Kierkegaard. Na concepção kierkegaardiana, o desespero concerne a uma característica humana universal, baseada na vontade de aceitação ou refutação de si mesmo. Nesse sentido, a ideia de desespero relaciona-se intimamente com a noção do “eu”, em um movimento de sondagem interior, é um voltar-se para si mesmo. Na condição de enfermidade do “eu” e entendido como uma “doença mortal”, o desespero assume um aspecto dialético porque, a um só tempo, torna a morte em mal e em remédio para a existência humana, fundando-se no “morrer sem, todavia, morrer, morrer a morte. Porque morrer significa que tudo está acabado, mas morrer a morte significa viver a morte” (KIERKEGAARD, 2010, p. 23). Consoante ao ponto de vista kierkegaardiano, o desespero é vivido pelas personagens de Lúcio Cardoso como estágio primário à compreensão da existência individual, mesmo que seja a partir de um acontecimento limite como a morte da pessoa amada, como no caso de Ana. Nesse sentido, a escrita surge como uma forma de expor, desvendar e, quiçá, dissipar as causas do desespero:

Eu, Ana Meneses, escrevo estas coisas e não sei a quem as dirijo. Sei que são inúteis e refletem mais um hábito do que mesmo uma necessidade, mas encontro-me de tal modo desesperada que recorro a este meio para não sucumbir totalmente ao meu desamparo. (CARDOSO, 2000, p. 270).

Ana é uma criatura desesperada e disso tem consciência. Por meio da escrita, ela busca por si mesma a anulação desse sentimento. Porém, não obtém êxito, porque no indivíduo tomado pelo desespero “todo o seu ilusório esforço o conduz somente a afundar-se ainda mais” (KIERKEGAARD, 2010, p. 20). Mesmo assim, torna-se inegável que a escrita de Ana se revela como uma forma contumaz de luta contra a morte de si. Cabe, pois, aqui, colocar em relevo as palavras de Maurice Blanchot (2005, p. 275): “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia. Escrevemos para nos salvar da esterilidade”. Silenciada dentro do espaço social da Chácara, Ana encontra na escrita uma espécie de tábua de salvação para os seus dramas. Afora isso, ao instaurar um diálogo virtual, a personagem manifesta profunda consciência autoral (CARDOSO, 2013). Não obstante, toda a escrita de Ana, sobretudo, depois do suicídio do jardineiro, é impulsionada pelo desespero.

Numa tarde calma, quando os Meneses estavam na varanda após o almoço, ouviu-se um estampido vindo do Pavilhão. Ana, sobressaltada, levanta-se e, sob o olhar inquisitivo e reprovativo de Demétrio, sai em direção ao local do barulho. Lá chegando, encontra Alberto estendido em uma cama, ensanguentado e com o tórax a mostra. Depois de constatar que o rapaz ainda não exalava seu último suspiro, solicitou a Betty que enviasse um mensageiro até o Dr. Vilaça, embora estivesse consciente da iminência da chegada da morte naquele recinto.

Por um momento, muda e cheia de respeito, Ana se resignou a contemplar a lenta sofreguidão daquele corpo arquejante, pois “a complacência no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamada de prazer negativo” (KANT, 1993, p. 90). Entretanto, quando percebeu a espuma cor-de-rosa nos cantos da boca de Alberto, enquanto um tom esverdeado crescia na face dele, percebeu que a morte se avizinhava. Essa constatação desperta em Ana a consciência de quanto desejava manter o jardineiro perto de si e isso lhe influi de forças para um ato de desespero:

Foi esta ideia, creio, que me deu forças para precipitar-me, porque não podia, confesso que não podia mais e, abatendo-me aos seus pés, coloquei com violência meus lábios sobre aqueles lábios que a espuma tingia. O que eu disse naquele minuto, Padre, nem eu mesma poderia repetir, eram palavras desconexas, coisas insanas, que pareciam ditas por outra pessoa e que, lembradas mais tarde, causaram-me pânico e vergonha. Naquele minuto, era uma voz rouca que as pronunciava, enquanto me abraçava ao corpo ensanguentado, colando minha face nele, misturando minhas lágrimas, enfim libertas, ao seu sangue ainda morno. Ah, tocava-o finalmente, tocava-o ainda com vida, fazia diminuir a sua força, e que cada um dos meus beijos, seu transporte, antecipava um pouco a sua morte. (CARDOSO, 2000, p. 171).

A cena descrita por Ana revela a voragem de um ato necrófilo, implicado na fusão de Eros e Tânatos, intimamente ligados na história das paixões. Por muito tempo praticado como forma de comunicação com o mundo dos mortos, o ato necrófilo é visto como uma rara parafilia, isto é, um transtorno caracterizado por fantasias e desejos sexuais que envolvem os mais distintos objetos e situações. Proveniente dos radicais gregos “νεκρός [nekrós] e φιλία [filía], ‘amor’” (DIAS, 2016, p. 212), a necrofilia concerne a todo desejo libidinal ligado aos mortos. Dito de outra maneira, a necrofilia configura excitação e obtenção de prazer sexual por intermédio da violação de cadáveres. Tema profícuo na literatura, os casos de necrofilia podem ser encontrados nas obras dos mais distintos escritores, de Heródoto a Shakespeare, de Poe a Faulkner, de Álvares de Azevedo a Lúcio Cardoso.

Mesmo que a necrofilia não tenha ocorrido no seu estado de potência, isto é, na forma tradicional, a confissão da personagem revela a plena capacidade humana de caminhar em direção aos limites da racionalidade para concretizar a experiência radical do desejo. Esse

amor pelo jardineiro Alberto faz Ana viver a necrofilia pelo resto de sua vida, prendendo-se às manchas e aos objetos do porão do Pavilhão como forma de culto à memória do jardineiro.

Na condição de objeto sublime, o corpo insepulto exerce fascínio que encanta e atrai. Schiller (1997, p. 222) explica a proveniência desse encanto: “Entusiasmamo-nos com o que é pavoroso porque podemos querer o que os impulsos repelem e rejeitar o que eles desejam”. Enquanto acaricia Alberto, aproxima-se de seus lábios que, num esforço último, balbuciam o nome de Nina. Nesse instante, Ana assume ser Nina e ludibria o convalescente. O ato dela é significativo porque representa a anulação do sujeito em nome de uma paixão:

“É Nina, meu amor, é Nina quem está aqui ao seu lado.” 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, enquanto repetia: “Você não me ouve? É Nina, aqui estou ao seu lado.” Mas a cabeça descaiu num movimento tão mole que eu não tive mais dúvidas, e novamente me uni a ele, dizendo: “Adeus, Alberto, adeus.” (CARDOSO, 2000, p. 172).

Ana deveria ser o agente ativo da prática necrófila, mas anula-se para se tornar a representação da mulher por ela idealizada. Porém, no máximo, consegue fixar a imagem de uma usurpadora insuficiente, que ao ocupar o lugar de Nina, dela somente pode oferecer um reflexo pálido, pois tudo não passa de uma invenção. Após o falecimento de Alberto, Ana sai à procura de Padre Justino. Ao encontrá-la na igreja, o sacerdote viu-se diante de uma mulher cuja face estampava os sinais de iras e de decepções há tempos reprimidas, a despeito mesmo de se mostrar calma. Ambos trocaram poucas palavras. Ana, sem maiores explicações, apenas solicitou que o padre fosse até a Chácara. Mais tarde, os dois se reencontraram no portão da herdade dos Meneses. Para a surpresa do sacerdote, eles não seguiram pela alameda central, mas, sim, por uma vereda lateral de acesso ao Pavilhão. Ali chegando, Ana conduziu-os a uma porta baixa, revelando um porão. Justino não demorou a avistar um corpo estendido sobre um velho catre e, em seguida, perceber as inúmeras manchas de sangue enegrecidas nas paredes e no assoalho. Perplexo, escutou Ana sobre o suicídio daquele moço:

Assim tudo se achava consumado – e o desespero perdera para sempre aquele que talvez fosse o mais inocente de todos, e a quem o destino mais cruelmente enredara em suas malhas. Mas, ai de nós, não há destino – existe somente a vontade de Deus. Aquele sangrento despojo, em sua muda e eloquente simplicidade, era exatamente o sinal da rebeldia e da descrença do homem na Providência Divina. (CARDOSO, 2000, p. 177).

A reflexão de Padre Justino, além de constituir uma representação do discurso católico, configura-se como um meio técnico para deslindar os diferentes dramas enfrentados pelos Meneses. Em *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso ultrapassa o catolicismo, na medida em que o padre, que deveria assumir a escuta do vigiar e punir (FOUCAULT, 2008), é dotado de um discurso antidogmático, propício a auscultar o tipo de Mal que as pessoas são capazes, como as maldades de Ana explicitadas nas confissões e a maldade maior de Nina para com André, implicada na narração do sacerdote. Para Elizabeth da Penha Cardoso, “o Padre manifesta-se, indiretamente, como um intermediário não confiável, pois até a palavra sagrada ele interpreta de forma livre” (CARDOSO, 2013, p. 252). Por sua vez, o discurso do padre é problemático, porque manifesta a intenção de defender a memória de Ana Meneses, personagem que, a partir da visão dele, assume as feições de uma injustiçada. Todos os pontos de inflexão e de reflexão da narrativa do padre, em relação à Nina, não indicam um problema de imparcialidade, mas de factibilidade, pois foram filtradas a partir das confissões de Ana (CARDOSO, 2013).

Na *Crônica da casa assassinada*, observa-se a recorrente menção às três virtudes teologais do cristianismo, a saber: a fé, a esperança e a caridade (BÍBLIA, 1 Coríntios, 13. 13). Entretanto, como não são adquiridas somente através do esforço humano, pois são graças concedidas na relação com a sacralidade de Deus, as referidas virtudes teologais são apresentadas na condição de ausência. No caso da esperança, a personagem Ana a considera fundamental para a existência, conforme esclarece ao sacerdote Justino: “A Esperança é a mais vital das virtudes teologais: sem ela tudo se cresta, e não há quem exista sem o seu apoio, nem caridade que nos aqueça o coração sem sua constante assistência” (CARDOSO, 2000, p. 155). Essa declaração de Ana se coaduna ao pensamento dogmático e catequético da Igreja Católica, segundo o qual devemos depositar toda a “nossa confiança nas promessas de Cristo e apoiando-nos não em nossas forças, mas no socorro da graça do Espírito Santo” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 489). No entanto, Ana não é capaz de esperar na promessa de uma felicidade futura, deseja ser feliz *no aqui e no agora*.

Em Ana, o exercício desmedido da religiosidade apenas contribuiu para o encruste de uma criatura austera, desviada do convívio social. Porém, há tempos distanciada dos rituais e sacramentos da Igreja, Ana percebe que suas atitudes sempre foram mecânicas, sem sentido. Ali, naquele porão, a personagem compreende que a Igreja já não consegue oferecer qualquer forma de apaziguamento ou alívio e, no fundo, o seu desejo não é encontrar-se com o divino, mas, sim, reencontrar-se com o humano. E apenas a ressurreição de Alberto seria capaz de lhe proporcionar alguma felicidade. Frente a essa perspectiva, Padre Justino percebe que o ponto

nevrálgico dos males de Ana era “uma constante, uma funda e desoladora falta de Esperança” (CARDOSO, 2000, p. 178).

Essa falta de esperança coadunada ao sofrimento aponta para a noção do destino trágico na literatura cardosiana. A esse respeito, em longo artigo publicado na *Edição crítica da Crônica da casa assassinada*, Octávio de Faria (1996) reafirma essa percepção recorrente já na crítica literária contemporânea a Lúcio Cardoso. Para o autor de *Tragédia burguesa*, não é possível compreender a ficção do romancista curvelano sem se considerar a presença de um clima trágico, pois a obra dele é elaborada “dentro dessa concepção eminentemente trágica de um universo prometido ao sofrimento e abandonado pela Graça, de onde a Esperança parece estar sendo constantemente escorraçada a golpes de maldade e de egoísmo, de traição e de desamor” (FARIA, 1996, p. 660). Em relação à *Crônica*, as confissões de Ana, *exempli gratia*, são desenvolvidas através de situação cerradamente trágica, considerando-se que o trágico, de modo geral, gira em torno de certa concepção ou percepção pessimista do mundo e da vida.

O desespero prorrompe na consciência das criaturas de Lúcio Cardoso, submersas em problemas insolúveis, quando se deparam com a lacerante dor da morte, com o sentimento de impotência e a certeza da imutabilidade de seus destinos. Para Sören Kierkegaard (2010, p. 25), “desesperar de si mesmo, querer, desesperado, libertar-se de si mesmo, essa é a fórmula de todo desespero” caracteriza a essência do cristianismo, uma vez que somente através do desespero o ser humano galga o seu percurso espiritual. Desse modo, o desespero se revela condição preliminar para o processo de salvação do homem. No entanto, na *Crônica da casa assassinada*, ninguém consegue ultrapassar a instância do desespero, e a ele sucumbem, a exemplo de Ana, que, na perspectiva kierkegaardiana, encarna a desesperança, representando, assim, “o desespero de qualquer socorro divino, a consciência exata e miserável deste mundo, sem nenhuma possibilidade de resgate ou de socorro” (CARDOSO, 2000, p. 179).

O sacerdote disserta sobre a crença na ressurreição, na tentativa de confortar Ana, mas ela não acredita no porvir, senão no momento presente e naquilo que apalpa e enxerga. De modo que, ao ouvir que a morte de Alberto foi um desígnio divino, Ana refuta as palavras do Padre, afirmando convictamente que a morte de Alberto não decorreu da vontade de Deus, mas, sim, dela mesma: “Não, não foi Deus, fui eu mesma quem quis perdê-lo. E o pior, Padre, é que mesmo se fosse inteiramente meu, talvez ainda quisesse perdê-lo. Era demais para mim, era forte demais para as minhas forças” (CARDOSO, 2000, p. 180). Considerando essa fala de clara contestação, percebemos o duplo dilaceramento dessa personagem: de um lado deseja, anseia o amor de Alberto; do outro, o renega porque teme os efeitos do adultério.

Ana meneia entre o desejo da entrega e a autopunição, caminhando no limiar da carência. Apenas depois do suicídio do moço, Ana se apercebe da verdade amarga e terrível: viver sem o amor de Alberto era ruim, mas estar para sempre apartada dele era mil vezes pior. É a própria declaração do desespero que Ana admite, pois, ao se ver despojada do jardineiro, sente intensa tristeza, porque agora tem de sustentar o próprio eu sem o contato com o outro:

Depois que ele se matou, compreendi tudo, finalmente: viver sem ele ainda era pior do que viver com ele. Mil vezes pior. É ir e vir, e saber o vagar dos dias, e o desinteresse de tudo... Agora que ele já não me escuta, e nem responde mais as minhas palavras, tenho horror do que aconteceu. Não sei fazer nada, nem caminhar, nem comer, nem falar com os outros. Ah! por isto é que fui buscá-lo. Padre. (CARDOSO, 2000, p. 180).

Para apaziguar seu sofrimento e preservar sua integridade psíquica, recusando-se a aceitar a morte do jardineiro, suplica a Padre Justino que rogue em socorro dela e ressuscite Alberto. Interpelada sobre a crença em Deus, Ana assevera acreditar tão somente naquilo que enxerga, e é repreendida: “Não é acreditar em Deus” (CARDOSO, 2000, p. 180). Justino tenta revelar a face do Deus benevolente e cheio de amor pregado pelo cristianismo e, por isso, sua interpelação se faz importante, afinal, para o padre interiorano, acreditar em Deus está além de aceitar que Deus existe, porque “a crença em Deus significa confiar em Deus, aceitá-lo, entregar-lhe a nossa vida” (PLANTINGA, 2012, p. 14).

Desesperada, consumida pela dor da perda e por não intervir no suicídio do rapaz, Ana se entrega à promessa da ressurreição da carne. Congênere a Ana, todas as personagens cardosianas refletem a concepção de seu criador, para quem, independentemente da condição humana fadada à degradação, “a carne é coisa a que não se renuncia. Deve-se arriscar o corpo também e não apenas o espírito” (CARDOSO, 2012, p. 104). Sem mais nada a perder, Ana recorre ao padre em busca de alento e exige que ele a coloque em contato com o milagre, para que possa viver novamente, em atitude desesperada ela roga: “Ah, eu ousara rogar a um padre que lhe desse vida de novo, eu tivera coragem para caminhar até os limites da heresia e da blasfêmia, sacudindo um corpo sem vida e a que nenhuma força humana poderia mais insuflar o sopro da existência” (CARDOSO, 2000, p. 302).

Ana inventa a história de um milagre supostamente realizado por ele em Mercês, na tentativa de convencer o clérigo. Parafraseando as palavras proferidas por Cristo, quando realiza o milagre no Tanque de Betesda (BÍBLIA, João, 5, 1-8), a personagem afirma: “É só dizer: levante-se desta cama, limpe este sangue e caminhe” (CARDOSO, 2000, p. 182). Ante a recusa do sacerdote, Ana o tenta com a promessa de fama, afirmando que, caso realizasse o

milagre, teria seu nome aclamado no país inteiro; seria chamado pelo epíteto de “santo do Brasil”. Perante a obstinada recusa do eclesiástico, Ana Meneses rebate, sugerindo que, talvez, nem mesmo o padre acreditasse na existência de Deus. Aterrorizado e impotente diante dessa situação, o sacerdote chega a desacreditar na humanidade, constatando no drama ali exposto a inoperância do discurso católico.

O tema da ressurreição reverbera na *Crônica da casa assassinada*. Inscrita como epígrafe do romance, a cena da ressurreição de Lázaro é perseguida pelo romancista Lúcio Cardoso em outras produções. Segundo Andrea de Paula Xavier Vilela (2007), na poesia, a temática aparece no poema “A voz de Lázaro”, da lavra de *Poesias* (1941), no qual o eu-lírico é o próprio Lázaro ressurreto a dialogar com Deus. Aqui, desfaz-se a distância que separa o divino do humano. E, na pintura, o artista nos legou *Ressurreição de Lázaro*, pintado em 1958. Ao trabalhar essa narrativa bíblica, o artista nos faz lembrar as vicissitudes da vida e a nossa condição efêmera, percebida nos signos da decomposição decorrente do câncer, uma doença que “longe de revelar algo de espiritual, ela revela que o corpo é, de modo totalmente deplorável, apenas o corpo” (SONTAG, 2007, p. 22). Destaca-se a obsessão do romancista pela efígie do corpo corruptível, mesmo o corpo de Cristo, síntese da relação divino-humano:

Não compreendo que diante do Cristo de Holbein – o Cristo morto, estendido, com a barba em ponta e a boca estranhamente aberta – Dostoiévski pudesse se perturbar tanto e gritar mais tarde, pela boca de um dos seus personagens, que a contemplação “daquilo” podia extinguir toda fé que um homem possuísse... Não, não compreendo. Sobretudo, porque o ar ‘corruptível’, ‘humano’, ‘perecível’ do pobre corpo massacrado, é feito para nos obter uma emoção funda e um movimento autêntico de contrição. O que consegue. (CARDOSO, 2012, p. 350).

A respeito da imagem do Cristo corrompido de Holbein, contrariamente a Fiódor Dostoiévski, Lúcio Cardoso encontra mesmo a identificação com a condição humana. Longe de significar abalo da fé, funda no escritor íntima e sincera contrição porque “é o humano que Lúcio privilegia em Cristo, a humanidade sujeita à dor e à morte, representações dramáticas da condição do homem universal visto em sua pequenez e sua miséria de homem pecador que busca a redenção” (BRANDÃO, 2008, p. 152).

Crer na ressurreição de Cristo e, por conseguinte, na de todos os mortos, é um dos pilares dogmáticos do cristianismo (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000). Nesse sentido, segundo as pesquisadoras Rosa e Silva (2004) e Santos (2005), rejeitar isso significa renegar toda a mensagem cristã e o que ela representa, conforme destacou o apóstolo São Paulo em epístola aos coríntios: “Ora, se se prega que Cristo ressuscitou dos mortos, como podem alguns dentre vós dizer que não há ressurreição dos mortos? Se não há ressurreição

dos mortos, também Cristo não ressuscitou. E, se Cristo não ressuscitou, vazia é a nossa pregação, vazia também é a vossa fé” (BÍBLIA, 1 Coríntios, 15, 12-14). A exortação deixa entrever a oposição diante da fé na ressurreição. Nenhum outro ponto dos ensinamentos do Catecismo da Igreja encontra mais contradições, oposições e incompreensões, pois, se é aceitável acreditar em uma vida espiritual pós-morte, torna-se difícil “crer que este corpo tão manifestadamente mortal possa ressuscitar para a vida eterna” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 281). Para os Meneses de Vila Velha, o “creio na ressurreição da carne” não representa mais do que uma simplória frase situada no catolicismo oficial.

Na *Crônica da casa assassinada*, em diálogo com André, Nina fantasia uma nova vida. Afirmando-se recuperada do câncer, planeja viajar com o rapaz para um lugar onde não sejam conhecidos, a fim de que possam reconstruir suas vidas, afastados de boatos e olhares acusadores. Entretanto, o desvario não perdura e Nina logo cai em desespero. Aterrorizada por sentir o avizinhamo da morte, sentindo seu corpo pouco a pouco se esfacelar devido à ação agressiva da doença, agarra-se à esperança da ressurreição. Mas Nina anseia pela salvação do corpo, pois somente lhe interessa recuperar a plenitude física para se entregar novamente aos prazeres e às paixões, por isso interpela André: “– Você acredita que haja milagre, André? Acredita que haja ressurreição?” (CARDOSO, 2000, p. 32).

O questionamento da amada instaura profunda crise no espírito de André, o qual, incapaz de crer em uma vida futura, afirma que não existe ressurreição. Ao negar a existência da ressurreição, o jovem assume a perspectiva transitória da materialidade humana. Na visão de André, próximo ao pensamento filosófico existencialista, existir implica na relação do homem consigo e com os outros seres humanos, em um contexto apartado da ideia de transcendência espiritual, restando apenas a “existência inautêntica”, tratada pelo filósofo Heidegger na obra *Ser e tempo* (2006). Sufocado pelo peso dessa perspectiva e da negativa da crença na ressurreição do Cristo e, por conseguinte, na sua aparição aos discípulos na estrada de Emaús, André se dá conta do horror da morte e da putrefação do corpo e, por isso, deseja estar enganado. Carente de uma voz afirmativa, ele interpela seu suposto pai: “a ressurreição existe? Ressuscitamos algum dia, nalguma parte?” (CARDOSO, 2000, p. 491). Valdo silencia ante os apelos de André, porque não lhe é possível acreditar na ressurreição da carne.

As personagens descreem na salvação. Para ambas, apenas existe a desesperança e a miséria humana, esmagada pela insofismável certeza da morte. Indignado, o jovem deixa eclodir a revolta metafísica, que “é o movimento pelo qual o homem se insurge contra a sua condição e contra a criação” (CAMUS, 2010, p. 39). Frente ao corpo putrefato de Nina, André desdenha do humano e, para afrontar o divino, cospe na face do corpo insepulto:

Isto, Deus, é o que somos? Tua efigie, como ensinam que representamos, é um disfarce do podre? Somos esta hora marcada, este medo de derreter e não ser nada? Ah, é injusto. Não há piedade, e sem piedade, como imaginar Deus, o poder de Deus, o respeito de Deus? Então aí está: eis o respeito que tenho pela Tua criação... E num movimento rápido, inclinou-se sobre os restos da morta e cuspiu neles — cuspiu não uma, nem duas, nem três vezes, mas inúmeras vezes, até que se esgotou sua saliva, e deteve-se. (CARDOSO, 2000, p. 492).

A partir do momento que André toma consciência da finitude do humano, percebe a face trágica da existência, e essa constatação o desalenta. Como no mito de Sísifo (CAMUS, 2006), a personagem se vê impotente e revoltada com sua condição miserável, vindo mesmo a vociferar contra tudo o que a circunda, inclusive, contra Deus. Não obstante, segundo Patrícia Chanely Ricarte (2007, p. 104), o Deus afrontado por André não é bem o do cristianismo, mas um Deus condicionado à partícula “se”, notoriamente utilizada na língua portuguesa como índice de indeterminação do sujeito. André, portanto, lida com um Deus inidentificável, como a ensaísta depreende do seguinte comentário: “cheguei mesmo a pensar em ajoelhar-me, e agradecer a Deus, qualquer que Ele fosse” (CARDOSO, 2000, p. 254). Para André, o Deus da Igreja não é sagrado, aparenta-se ao próprio Demônio, a ponto de acusar abertamente a inveracidade da figura magna do cristianismo – em forte aproximação com o existencialismo de Sartre (1978) –, o rapaz se sente desamparado porque, inutilmente, ansiou pela ação da divindade benévola e acolhedora apregoada pela fé cristã. Entretanto, o mundo só lhe revelou o Mal e suas tristezas, enquanto Deus ausentou-se:

– Quero que saiba de uma coisa – disse-me ainda –, eu não o amo, nunca o amei como pai. Não o sinto como tal, como não sinto que é a minha mãe que jaz morta neste caixão. Aliás, não sinto nada em relação aos meus parentes. Não amo nenhum ser humano. E quer saber por quê? Guarde isto, porque se o contrário acontecesse bem poderia ser que eu o amasse como pai, e respeitasse aos outros, e reconhecesse este cadáver como o de minha mãe. Se isto não acontece, é exclusivamente PORQUE CRISTO É MENTIRA. (CARDOSO, 2000, p. 492).

Havendo afirmado que Cristo é uma mentira, a personagem anuncia sua alforria perante o dogmatismo opressor da religião e, conseqüentemente, alude ao tema nietzschiano do deicídio: “Deus está morto; mas tal como são os homens, durante séculos ainda haverá cavernas em que sua sombra será mostrada – quanto a nós – nós teremos que vencer também a sua sombra” (NIETZSCHE, 2012, p. 135). Na ficção de Lúcio Cardoso, as personagens não são verdadeiramente ateias, mas não simpatizam com um Deus que exige total abnegação das individualidades e a recusa dos desejos. Nesse sentido, afirmar que Cristo é uma mentira,

arredando-se ou repelindo a ideia de Deus, não constitui, *a priori*, um ato de ceticismo, senão uma disposição para tomar rédeas da própria existência, livre de dogmas e preceitos.

Nos dias precedentes à morte de Nina, André caminhava pela casa, espreitando a janela da convalescente e, em algumas oportunidades, quando o corredor da casa ficava vazio, ousava acariciar a porta do quarto com os dedos febris e desejosos. O sofrimento acarretado pela paixão conduz André a níveis irracionais e à tentativa de fusão com Nina, ainda que certo da definitiva separação. Ele já não se importa com obstáculos e interdições, dirige-se resolutamente até Nina, desejando possuir o corpo dela uma vez mais, pois é “somente na violação – à altura da morte – do isolamento individual que aparece essa imagem do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que é” (BATAILLE, 2017b, p. 34). Em André, a ação necrófila mostra o sujeito no limite do que se pode apreender na relação erótica com o outro:

Inclinei-me e, cego, coleí meus lábios aqueles lábios já isentos de qualquer vibração. No princípio, quando eles tocaram a membrana dos meus, ainda senti aquele afago, aquele morno de fruta madura que são o íntimo de todos os beijos; mas a medida que lhe forçava a boca, e com a língua atingia-lhe o paladar, não era mais essa descoberta do húmus alheio o que me transportava, mas um odor rançoso, indefinível, que sobrevinha do seu âmago como um excesso do óleo que fizesse andar às escuras profundezas daquele engenho humano. [...] No entanto, naquele momento, não era a fruição da 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. [...] 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. (CARDOSO, 2000, p. 403).

Notoriamente, a atração pela morte, o ato necrófilo, a vazão do sentimentalismo e a expressão exacerbada do desejo exposto pela linguagem metafórica, cheia de hipérboles e sinestésias, ligam-se à roupagem romântica e, de certo modo, a traços da literatura gótica, por trabalhar com o onírico, a loucura, os vícios, o sexo e as mais variadas formas de transgressão que valorizam as zonas escuras onde se fundem as pulsões de vida e morte. Na cena, percebe-se uma intensidade poética e dramática, bricolagem de imagens que delineiam o comungar do corpo desejante com o corpo em decomposição. Eros e Tânatos se enleiam, ascendem à vida na morte. Em síntese, no defloramento do invólucro cadavérico, o rapaz adquire a sensação da continuidade perdida, vive o ato sexual transgressivo como instante de plenitude e libertação. Exaltado em sentimentos e emoções, André caminha aos limites do humano e, diante do corpo erotizado, experimenta intenso êxtase, até que nota a irrefutabilidade da morte:

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. (CARDOSO, 2000, p. 404).

André afunda-se no dionisíaco e abandona os preceitos apolíneos, pois segundo Nietzsche (1999, p. 38), “desmedido revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado”. No reconhecimento do corpo degradado, André encara o paradoxo do corpo, a um só tempo, visto como fonte de prazer e de sofrimento. O corpo putrefato instaura a matéria grotesca e a visualização do monstruoso que acarreta a impotência e o medo diante da morte. As imagens dessa cena são sinestésicas, e o efeito do grotesco advém da descrição dos odores do corpo e do líquido a escorrer pelos braços de André, o qual se desestabiliza ao sentir o peso dos acontecimentos e o estranhamento do universo desvelado:

De todos os lados, como um rio invisível que fosse crescendo, e esbatesse suas ondas de fúria contra os limites opostos que representávamos, o sentimento do fracasso se interpunha entre nós; passo a passo fui recuando, recuando, até ao fundo da parede, como se deixasse espaço para que aquele mar fervesse, e subisse até nossos peitos impotentes, e nos atordoasse com seu cheiro de sal e de sacrifício. Rapidamente o mundo recompunha-se no seu mutismo. Pela primeira vez então, ergui o punho contra o céu: ah, que Deus, se existisse, levasse a melhor parte, e dela arrancasse seu sopro naquele minuto mesmo, a estabelecesse sua lei de opressão e tirania. Que até nos diluísse em matéria de nojo, e vivos. (CARDOSO, 2000, p. 404).

Por meio de um ato transgressivo, André expressou sua rebeldia e pessimismo. No fim, porém, tudo regressava ao inviolável mutismo, ainda que nada pudesse ser como outrora. Sozinho e dominado pelo sentimento de fracasso, em face da inexorável finitude e degradação do homem, o rapaz esbraveja contra Deus e sua criação. A fala da personagem ressoa o voraz titanismo que é próprio do herói romântico, porque, congênere a este, André é “um rebelde que se ergue altivo e desdenhoso, contra as leis e os limites que oprimem, que desafia a sociedade e o próprio Deus” (AGUIAR E SILVA, 2000, p. 545). Nesse sentido, a personagem cardosiana assina seu nome no inventário dos rebeldes do quilate de Lúcifer, Prometeu e Fausto, figuras amplamente valorizadas pelo Romantismo.

5 DIÁRIO DE BORDO IV – CARTOGRAFIAS DO MAL: DA CLAUSURA À LIBERTAÇÃO DO DESEJO

E não me resta nenhuma dúvida: tão grande casarão, abandonado ao silêncio e à devastação, só pode constituir um pesadelo. Em torno dele a vida foge espavorida, só os espinheiros e as urtigas crescem com sombria ferocidade, enquanto os camaleões, as cobras e os escorpiões se aninham sob as pedras esverdeadas pelo musgo. No entanto, não estaria aqui, como um aviso a ser decifrado, a história desse espírito que tantas vezes eu procurei encontrar, uma manifestação pessoal, autêntica, da nossa maneira de ser? (CARDOSO, 2012, 296-297)

5.1 O destelhamento da casa: uma arqueologia da varanda ao porão

Na *Crônica da casa assassinada*, assim como na totalidade da ficção de Lúcio Cardoso, as marcas e as inquietações de seu tempo estão presentes, o que contribui para refutar a sua preconceituosa, simplista e errônea classificação de escritor alienado, longe das discussões sociais. Não obstante, verificada a estrutura da família Meneses, em processo de depauperamento, torna-se possível identificar aproximações no nível moral, político e econômico com a aristocracia caduca do final do século XIX e decênios iniciais do século XX. No romance cardosiano, o modelo familiar baseado no poder patriarcal, por uma economia agrícola e cuja moral estava vinculada à tradição cristã, visto em declínio, ressoa as transformações ocorridas na estrutura da sociedade brasileira com a ascensão da burguesia, conforme podemos depreender da leitura da obra *Sobrados e Mucambos* (2000), do sociólogo Gilberto Freyre, originalmente publicado em 1936.

Na obra supracitada, Gilberto Freyre (2000) procura mostrar as transformações ocorridas na interioridade do patriarcalismo, a partir da reflexão sobre as interrelações étnico-culturais vicejadas nas cercanias das casas-grandes, revelando o processo de decadência desse sistema. Se antes o *pater familias* era mandatário nos engenhos, naquele momento, vê-se diminuto em poder e restrito ao ambiente dos sobrados. Essa transformação não foi completa, o patriarcalismo não tombou de um só golpe, pois sobreviveu a representação do patriarca. Durante o processo transitivo, ocorreram desagregações e acomodações, rupturas e manutenções de instituições, valores e símbolos. Ainda que agônico, o patriarcalismo procurou resistir à paralisia de suas forças, decompondo-se aos poucos. Nessa perspectiva, Barros (2002), Rosa e Silva (2009) e Fortes (2010) são assentes ao considerarem que, seja pela análise da indumentária das personagens e do sistema de objetos da casa, seja pela detecção de costumes e valores morais, a Chácara dos Meneses encontra-se circunscrita nas

décadas iniciais do século XX. Com efeito, a *Crônica da casa assassinada* é marcada por aquilo que Mikhail Bakhtin (2014, p. 211) denominou *cronotopo*, conceito que marca, no texto literário, “a expressão da indissolubilidade de espaço e de tempo”.

Os Meneses, figuras prototípicas do tradicionalismo mineiro, veem desgostosos o declínio de sua linhagem. A mudança da Fazenda Santa Eulália para a Chácara prenuncia a derrocada financeira da família e sinaliza “sua incapacidade de integração ao tempo presente” (FORTES, 2010, p. 31), perspectiva agravada pelos “investimentos fracassados, operações bancárias mal alicerçadas, empréstimos que jamais eram reembolsados; enfim, toda uma série de desastres financeiros que fizera a família chegar a situação em que agora se encontrava” (CARDOSO, 2000, p. 406).

Mesmos conscientes de sua decadência, os Meneses mantêm hábitos de fidalguia: vivem isolados na Chácara, normalmente não recebem visitas, a exceção de algumas poucas pessoas, tais como o farmacêutico, o médico e o padre, e somente saem em ocasiões especiais ou para negociatas, mantendo-se distantes dos moradores de Vila Velha, conforme depreende-se do relato do farmacêutico Aurélio dos Santos: “os Meneses, por orgulho ou por suficiência, eram os únicos fregueses que jamais pisavam em minha casa. Mandavam recados, aviavam receitas, pagavam as contas por intermédio dos empregados” (CARDOSO, 2000, p. 45). Esse distanciamento, além de revelar sinais de pretensa dignidade e distinção desses antigos nobres da roça, mostra aspectos das relações sociais mantidas no âmago da sociedade patriarcal.

Durante os Oitocentos, Minas Gerais foi considerada a província mais importante do país; e a famosa Vila Rica se desenvolveu e superou a crise do esgotamento das jazidas de ouro mediante a construção de uma diversidade econômica, com especial atenção ao comércio e a produtos manufaturados. Entretanto, a situação começa a mudar a partir do século XIX, e a imprensa alardeia as dificuldades econômicas das Minas Gerais e a perda de prestígio para o eixo Rio-São Paulo. Os mineiros já não ostentam as glórias do período aurífero, ao contrário, encontram-se expostos à decadência econômica e cultural, com uma produção agrícola insuficiente; lidam com o recrudescimento das relações comerciais e, conseqüentemente, com a ensimesmação da sociedade mineira. Em *Mitologia da mineiridade* (1999), Maria Arminda Arruda, aponta que, durante o século XIX, houve em Minas Gerais o amálgama entre o passado urbano e o presente de uma sociedade predominantemente rural. Para a pesquisadora, os mineiros percebiam as transformações econômicas e, por conseguinte, a metamorfose das estruturas sociais como sinais de declínio, desencadeador do sentimento de nostalgia: “Os dias esplendorosos das minas flutuavam como fantasmas a perseguir o presente, imiscuíam-se nos espaços de convivência social das cidades agora esmaecidas” (ARRUDA, 1999, p. 134).

Nesse ínterim, no âmbito cultural, a sociedade mineira vivia alheia aos contatos culturais, uma perspectiva diferente daquilo que ocorria outrora.

Justamente nesse quadro de exaurimento da sociedade mineira, Lúcio Cardoso estrutura o seu romance, no qual encontramos as duas perspectivas de declínio apontadas por Arruda (1999). Por meio das anotações contidas no diário de Betty, o leitor consegue perceber tanto a ruína financeira dos Meneses quanto a paralisia cultural de Minas Gerais. Em diálogo travado com Nina, pouco depois de ter-se instalado na Chácara, a governanta a indaga sobre a vultosa quantidade de vestidos trazidos da capital fluminense, acrescentando o comentário de que os patrões saíam muito pouco da propriedade, recebendo de Nina uma resposta áspera: “Que me importa se nesta casa saem ou não? Farei exatamente o que eu quiser” (CARDOSO, 2000, p. 112). Todavia, na sequência, Nina inquiriu Betty sobre a existência de entretenimentos em Vila Velha, a exemplos de bailes, teatros ou reuniões de qualquer espécie. A resposta de Betty veio sob a forma de risos, reação confirmadora da decadência cultural do lugar. Na área das finanças, a governanta expõe as diversas tentativas de quitação de débitos contraídos pelo clã, inclusive, dívidas adquiridas com a instituição financeira local, entidade sobreposta ao antigo regime de poderio econômico dos latifundiários.

Diante da delapidação da herança e do empobrecimento da família, na perspectiva de Demétrio, somente exuberava o sentimento de resignação e impotência, de aceitação passiva da destruição de sua linhagem, a menos que surgisse um socorro inesperado: “Nossa única oportunidade é esperarmos desaparecer quietamente sob este teto, a menos que uma alma generosa – e ele fitou rapidamente a patroa – venha em nosso auxílio” (CARDOSO, 2000, p. 63). Devemos acreditar que essa insinuação foi motivada pelo encanto da primeira hora, considerando que Demétrio não pôs em prática nenhuma das medidas aventadas por Nina, no intuito de salvar as finanças da família. Porque não pertencia a Minas Gerais e nem possuía vínculos afetivos com a Chácara e com suas pendências, Nina era a única a conseguir refletir de modo racional acerca dos problemas avultados. Provinda do Rio de Janeiro, à época em pleno processo de industrialização, compreendia que as propriedades e as terras são posses disponíveis a negócios, ou seja, servem de capitação de recursos:

A verdade é que antes de desmembrarem a velha Fazenda do Baú, e dividirem as terras entre credores que poderiam muito bem esperar, teria sido melhor contemporizar com a situação, remodelando apenas a casa que hoje apodrece no contraforte da serra. [...] Tivessem feito o que eu tanto apregoei, liquidado a casa, vendido os trastes, diminuído a criadagem, loteado as terras e entrado em acordo com o resto dos credores, não estaríamos agora na situação de... que são as mesmas de antigamente. (CARDOSO, 2000, p. 38).

A solução aventada por Nina atinge frontalmente o telurismo dos Meneses, pois as terras simbolizam para esses indivíduos a perenidade da nobreza familiar. Afora isso, aceitar a intervenção feminina significaria corroborar para a contestação da autoridade de Demétrio e, à vista disso, do patriarcado. Demétrio se abstém de atender os planos de Nina, preferindo viver de aparência, a fim de salvaguardar o sobrenome da família, mesmo que, para isso, venha a agarrar-se à insustentável continuidade do sistema político-econômico baseado no poder dos fazendeiros, perspectiva deteriorada pelas transformações socioeconômicas que acelerou o processo de remanejamento do poder: “Decompostos estes ícones, a ascendência passa a ser apenas via capital, transitando como lhaneza de um dono a outro, ou ainda, passa a ser representada pelo poder anônimo das grandes empresas e bancos” (FORTES, 2010, p. 104).

As transformações socioeconômicas se mostram um duríssimo e trágico golpe aos Meneses, indivíduos assoberbados e desprovidos de traquejo para os negócios, os quais fadados ao declínio, apegam-se ao passado e, mais ainda, à casa. Nesse sentido, cabe frisar que o cenário descrito na *Crônica da casa assassinada* encontra amparo no contexto histórico das Minas do século XX, afinal, “a própria preservação do tempo anterior, ao fazer parte do universo social seguinte, já aponta para as peculiaridades dessa sociedade, que continuou a olhar para trás, com um misto de nostalgia e de apreço exagerado” (ARRUDA, 1999, p. 198).

Conscientes do declínio financeiro, consoante a realidade histórica, nas palavras de Valdo “resta louvar o espírito da família Meneses, esse velho espírito que é o nosso único ânimo e sustentáculo: este ainda é o mesmo, integral como um alicerce de ferro erguido entre a alvenaria que cede” (CARDOSO, 2000, p. 121-122). A declaração da personagem, de certo modo, evoca a ideia de *mineiridade*: “um modo de aparecimento das práticas sociais inerentes aos mineiros e que servem para distingui-los de outros tipos regionais” (ARRUDA, 1999, p. 198). Nesse sentido, dentre todos os membros da família Meneses, “Demétrio, de natureza tão arraigadamente mineira” (CARDOSO, 2000, p. 62), é quem melhor representa todo o apego à tradição, pois, além de assumir para si a efigie de autêntico mineiro, de forma intransigente, pressupõe o modo de vida das Minas Gerais como imagem legitimada do espírito nacional.

Nos estudos dedicados ao romance *Crônica da casa assassinada*, o espaço da casa assume dois sentidos distintos, todavia, complementares. O primeiro concerne ao “mito de um país agonizante” (CARDOSO, 2012, p. 334). A partir de elementos culturais, históricos e econômicos, vê-se a casa dos Meneses como estetização do colapso do sistema aristocrático brasileiro, baseado no modelo familiar patriarcal, face à ascensão da burguesia nos idos do século XIX. O segundo sentido diz respeito à simbiose entre as personagens e os elementos constitutivos dos cenários, isto é, a materialidade espacial e os objetos da casa funcionam

como matéria vital na constituição da identidade, da moral e da ética dos Meneses, assim como de seu destino trágico. Nessa perspectiva, teóricos, a exemplo de René Wellek e Austin Warren (2003, p. 279), entendem que, por vezes, o ambiente torna-se meio circundante, podendo expressar de forma metafórica e metonímica as personagens, sobremaneira o âmbito doméstico, porque “a casa em que um homem vive é um prolongamento deste. Descrevê-la é descrever o seu ocupante”. É a partir desse sentido que, para alcançarmos uma acurada significação do romance de Lúcio Cardoso, torna-se imprescindível averiguar o modo como o romancista incorpora o espaço na escrita literária. Para tanto, compete-nos discorrer, ainda que brevemente, acerca de alguns conceitos inerentes ao processo de análise ora proposto.

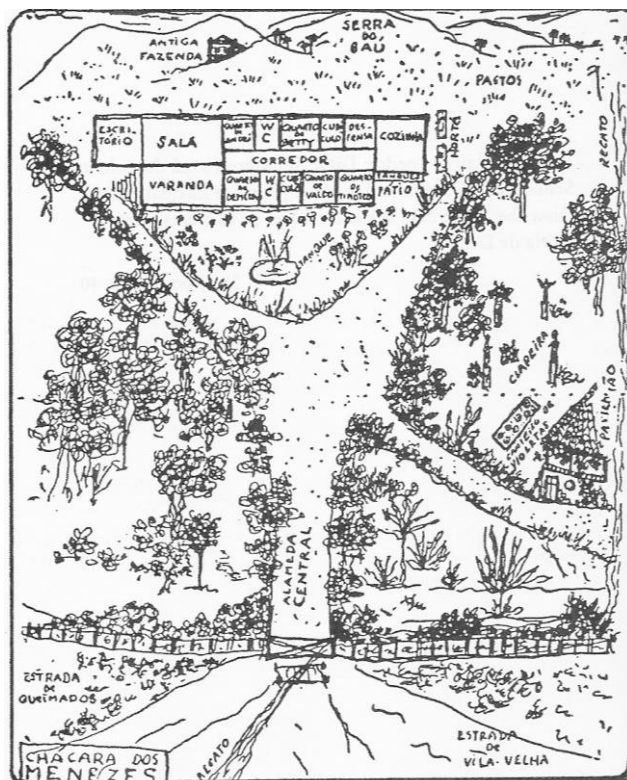
Em *Espaço e romance*, Antonio Dimas (1994, p. 6) considerou que, no contexto “da sofisticação crítica a que chegaram os estudos sobre o romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do espaço ainda não encontrou receptividade sistemática”. Todavia, como está presente nas mais diversas áreas do conhecimento, e não se apresenta em sentido unívoco, ao contrário, assume funções bastante distintas em cada contexto teórico, é preciso balizar o referido conceito. Da leitura da obra de Dimas (1994), depreendemos que a conceituação de espaço está intimamente relacionada às experiências íntimas. Nesse sentido, quando os laços de ordem afetiva tecem ou destecem a ligação com os lugares, estamos dentro de um espaço-vivido. Dessa maneira, Antonio Dimas (1994, p. 20) compreende que “o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica”. O espaço que é, de início, a representação de uma estrutura físico-material, pode sofrer um deslocamento para uma significação de base metafórica.

Em sentido congênera ao pensamento de Antonio Dimas (1994), em *Espaço e lugar* (1983), Yu-Fu Tuan compreende o espaço mediante a correlação entre o espaço físico e as experiências nele estabelecidas, podendo ocorrer o deslocamento entre o que nomeamos de espaço e lugar. Por apresentar uma perspectiva mais abstrata, o “espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 1983, p. 6). Destarte, o velho Pavilhão do jardim dos Meneses é um bom exemplo da teoria de Yu-Fu Tuan (1983). Se, no decorrer dos anos, essa construção não emanava qualquer significação, quando habitado por Nina ganha valor de morada e passa a denotar lugar de transgressão, porquanto “uma pessoa pode conhecer um lugar tanto de modo íntimo como conceitual” (TUAN, 1983, p. 7).

Em *O universo do romance* (1976), Roland Bourneuf e Réal Ouellet nos advertem que a função do espaço é propiciar o desenvolvimento da ação. Contudo, o espaço, em determinadas obras literárias, perde seu papel prático e surge como um elemento fundamental, considerando-se que, em alguns casos, “o cenário propicia determinados acontecimentos, ou seja, a paisagem é a agente que condiciona determinadas situações” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 111). Assim sendo, a Chácara mantém estreita ligação com as demais personagens e mesmo influência, a ponto de se encrustar e/ou afetar a seus residentes, designando-os de forma metonímica: “São os da Chácara” (CARDOSO, 2000, p. 45). Assim, recorreremos à topoanálise, vertente dos estudos literários dedicada a interpretar o espaço, considerando-se as inferências estruturais, filosóficas e sociológicas, porque “não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem, seja no âmbito cultural ou natural” (BORGES FILHO, 2007, p. 33).

Através da cartografia da Chácara, inserida logo depois da epígrafe do romance, Lúcio Cardoso constrói a verossimilhança de sua história, conduzindo o leitor a reconhecer a materialidade dos espaços reconstruídos pela memória e impressa nos fragmentos redigidos pelos moradores do antigo casarão.

Figura 2 – Planta da Chácara dos Meneses.



Fonte: Cardoso (2000, p. 18). Desenho de Lúcio Cardoso (1912-1968). *Chácara dos Meneses*. 1959. Gravura.

O desenho da Chácara propicia a visualização ampla da propriedade dos Meneses, desde a Estrada de Vila Velha até a Serra do Baú, mostra ambientes repletos de significações. As serranias na parte superior da imagem, afora dimensionarem a extensão da propriedade dos Meneses, evocam o passado áureo da família, cujas riquezas encontram-se hoje exauridas, a Fazenda Santa Eulália abandonada e os pastos alugados como forma de capitar recursos. Encontramos na planta a descrição da residência e de todos os seus compartimentos, a alameda central, as aleias e as estradas de Queimados e de Vila Velha, a horta, o jardim, a fonte (tanque), a clareira com os restos totêmicos das Estátuas das Quatro Estações, o canteiro de violetas, os regatos e um edifício marginal, o Pavilhão.

No livro *Teorias do espaço literário*, Luis A. Brandão (2013) entende a cartografia como um atestado do poder de representação, mas, também, a demonstração de seus limites. De certo modo, o mapa apresentado no romance tanto mostra a robustez da propriedade dos Meneses quanto delimita o espaço de poder da família porque “o mapa certifica a prevalência do território, mas também se advoga o dom de fundá-lo, pois é o mapa que torna possível que o território seja identificado, circunscrito, estabelecido como território” (BRANDÃO, 2013, p. 273). Com efeito, o desenho da Chácara amplia a perspectiva ambivalente da cartografia, uma vez que apresenta uma focalização tridimensional, prelúdio da variedade de narradores e da perspectiva polifônica do romance. Na compreensão de José Américo de M. Barros (1987, p. 158), a tridimensionalidade do mapa exige do leitor um olhar simultâneo para três pontos: o plano inferior “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”. Assim, é possível afirmar que tanto o enredo do romance cardosiano quanto o desenho nele presente manifestam pontos de vista diferentes, aparentemente não interligáveis, porém, complementares.

Construída em cima de um declive, “a Chácara, muito alta do lado da varanda, ia baixando até o quarto do Sr. Timóteo, o último da escala, e que fazia parede-meia com a cozinha, naturalmente a parte menos elevada da construção” (CARDOSO, 2000, p. 138). A casa demarca um espaço rigidamente dividido, da esquerda para a direita, de maneira que, em sua integralidade, revela uma gradação hierárquica e de intimidade, partindo do público para o privado. Na percepção do antropólogo Roberto Damatta (1997a), em *A casa e a rua*, o espaço doméstico é regido por relações parentais e consanguíneas, dominadas pela hierarquia do sexo e das idades, ou seja, o traço distintivo da casa é o controle das relações sociais.

Dentro da propriedade, ao caminhar pela alameda central e seguir pela esquerda, o visitante chega à escada de acesso ao reduto dos Meneses. Segundo Loredo Neta (2007), se a

escada normalmente é olhada como símbolo de ascensão, na Chácara ela ganha conotação negativa, simboliza decadência e separação. Na escada já se fazem visíveis as marcas da deterioração da casa: folhas mortas e fendas das quais despontam ervas renitentes. Justamente nesse cenário decadente, Valdo jura nunca se separar de Nina, promessa inadimplida. Em carta ao coronel Amadeu Gonçalves, Nina fala da impressão de aprisionamento pela qual foi tomada desde o instante no qual tocou a escada:

Ah, foi sempre este o mal aqui: fazer-me sentir prisioneira, sozinha e sem possibilidades. Sabia disto desde o primeiro instante, desde que pisei a beira daquela escada de pedra, e em que me envolveu, mortal, como um suspiro que se eleva da terra, o odor familiar das violetas. E, no entanto, vim – e no entanto, transpus as portas do meu cárcere, porque há uma força superior que me impele, e eu vim ao encontro do meu destino, como quem abre espontaneamente as portas de sua prisão. (CARDOSO, 2000, p. 203).

Nina descreve não a chegada a um *lar doce lar*, senão ao próprio cárcere, lugar de mortificação, por isso a sensação de ser envolvida pelo familiar odor de violetas, flores associadas ao fenecimento da vida. Impelida por uma força desconhecida, a esposa de Valdo caminha em direção ao seu indesejável destino. Considerando-se a impressão de ergástulo e morte sentidos pela personagem, o ingresso no mundo dos Meneses poderia ser sintetizado, na compreensão de Ludimila Menezes (2016), na inscrição vista no portal do *Inferno* de Dante Alighieri: “Deixai toda esperança, ó vós que entráis” (*Inferno*, III, v. 9).

Subindo os degraus de pedra, acessa-se a varanda, espaço entendido como ambíguo e limiar porque situado entre o exterior e o interior da casa (DAMATTA, 1997a). Em diversos momentos, segundo Ana Bueno (2008), a varanda é vista como espaço de descanso, sobretudo após as refeições, conforme Ana Menezes esclarece: “Meu marido costumava dormir logo após o almoço, quer fosse numa rede propositadamente estendida na varanda, quer em nossa grande cama de jacarandá que a penumbra do quarto acalentava” (CARDOSO, 2000, p. 108). Abastados e despreocupados em relação ao próprio sustento, por lucrarem com o latifúndio, os senhores das casas-grandes viviam em uma estabilidade financeira indutora ao ócio, “ricos, donos de muitas terras e escravos, dormiam em rede ou em catre” (FREYRE, 2000, p. 331). Mesmo falidos, os Meneses de Vila Velha mantêm os substratos da mineiridade passadista quanto ao modo de vida, perspectiva explicitada pelo Dr. Vilaça:

(Curioso, não me foi difícil imaginar a cena inteira: os Meneses dispersos pela varanda, o Sr. Demétrio na rede, fingindo ler um livro que não lia, o Sr. Valdo um pouco mais adiante, tamborilando com os dedos no peitoril da varanda, Dona Ana debruçada sobre um bordado. Seria capaz até mesmo de descrever o minuto

sucedido após o tiro – uma longa, uma ansiada pausa de um minuto, durante o qual todos, bruscamente arrancados à sua teia interior, entreolharam-se prevendo um inimaginável aborrecimento.). (CARDOSO, 2000, p. 151).

O relato do médico coaduna-se ao discurso a respeito de uma Minas Gerais rural e tradicionalista, cingida por uma concepção sedentária da vida cotidiana. Em relação à Ana, para quem o olhar é imprescindível no processo de autognose, a varanda se metamorfoseia em uma “pupila fosforescente”, espécie de olho que tudo vê, espaço de observação, segundo Paiva (2013), pois dali “dominava não só o que ocorresse dentro de casa como fora, o que se desenrolasse no jardim, até os limites do Pavilhão” (CARDOSO, 2000, p. 159). Por ser o ponto mais alto da Chácara, afora servir de mirante, de onde se tem uma vista panorâmica, ainda permite ocultar quem ocupa o posto de vigia: “Não fui lá embaixo como havia dito, mas escondi-me por trás de uma pilastra da varanda; o vento auxiliava-me vergando os galhos do jasmineiro – assim, do lugar em que me achava, podia ver tudo sem ser vista” (CARDOSO, 2000, p. 370). Por fim, além dos usos que tem, a varanda é compreendida pelo Padre Justino como símbolo da degradação dos Meneses (PAIVA, 2013). Se, em um passado recente, quando o padre desempenhava o papel de confessor e amigo de Dona Malvina, a presença da matriarca vitalizava os espaços da Chácara, após sua morte, os alicerces da casa apodreceram, não demoraram a ruir e a destruir a arquitetura da Chácara e, conseqüentemente, a arrastar a família em seu vórtice:

A varanda, por exemplo, circundada no alto por uma barra de vidros de cor, parecia maior porque dela haviam retirado grande número de móveis que eu ali conhecera. As colunas estavam quebradas nas bordas e as árvores do jardim, nessa intimidade própria do abandono, agarravam-se à rampa e ameaçavam invadir o interior onde nos achávamos. Um galho de jasmineiro, florido e audacioso, despencava-se até quase o centro da varanda. Ah, via-se bem que a voz de Dona Malvina não mais ecoava naquele mundo: a desagregação apoderava-se dele e aos poucos ia devorando a graça austera e sólida de seu renome. (CARDOSO, 2000, p. 280).

O testemunho do sacerdote é relevante porque amplia as reflexões do romance. O falecimento da matriarca torna efetiva a destruição dos Meneses, na medida em que se perdem em meio a negociações frustradas e, sobretudo, porque se afastam da Igreja. Ana, a única que frequenta as missas, fia a desleitura dos dogmas invertendo os ensinamentos do sacerdote. Ao tratar das condições da varanda, o padre descreve um ambiente desfigurado pela remoção de parte do mobiliário e pela ênfase na hostilidade da invasão das plantas.

Dependência contígua à sala, situada no lado esquerdo da construção e dela quase que separada, o escritório da casa dos Meneses “é o lugar onde se reúnem, quando há alguma

coisa importante a tratar” (CARDOSO, 2000, p. 84). Considerando-se o avançado estado de decadência da família, não existe motivação para reuniões no escritório, isso explica o porquê desse lugar ser o menos referido ao longo do romance, mencionado somente em duas ocasiões de discussão. A primeira discussão foi protagonizada pelo casal Nina e Valdo, sobre uma quantia que o marido devia ter dado à esposa; a segunda discussão trata da expulsão de Nina.

Caminhando da varanda para o interior da residência, acessamos a sala, espaço de interação entre o público e o privado. Nesse espaço, a família se reúne para as refeições e para receber visitas. Cenário imprescindível ao romance, a sala se torna o palco de acontecimentos relevantes para o fim dos Meneses. A respeito do sistema de objetos da casa, Jean Baudrillard (2000, p. 21) considera que “a configuração do mobiliário é uma imagem fiel das estruturas familiares e sociais de uma época”. Desse modo, a Chácara possui traços de tempos auríferos, alusivo ao período de abundância vivida pela província mineira, mas, pertencentes à esfera da reminiscência, são apenas a representação cadavérica de coisas idas:

Como se assistisse à demonstração de um espetáculo mágico, ia revendo aquele ambiente tão característico de família, com seus pesados móveis de vinhático ou de jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre, gerações de Meneses talvez mais singelos e mais calmos; agora, uma espécie de desordem, de relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais. Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais, que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semiempoeiradas que atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas – ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas. (CARDOSO, 2000, p. 130-131).

A profundidade da casa está relacionada à evocação das lembranças, “estrutura complexa de interioridade onde os objetos despenteiam diante de nossos olhos os limites de uma configuração simbólica chamada residência” (BAUDRILLARD, 2000, p. 22). Torna-se pertinente a descrição feita pelo farmacêutico, não só por tecer uma aproximação sociológica com a realidade brasileira do século XX, mas por atestar a geografia agônica da Chácara.

Espaço de traslado, a sala da Chácara ostenta o *ethos* assoberbado dos Meneses. O mobiliário feito de madeiras nobres, jacarandá e vinhático, remontam ao cenário das casas-grandes e dos sobrados (FREYRE, 2000). Entretanto, se, por um lado, a qualidade dos móveis indica o peso da tradição, a nobreza e o passado ilustre dos senhores de engenho, por outro lado, os cristais jazentes sob a penumbra e as opalinas e marfins empoeirados denunciam um estado decadente, constituindo, portanto, uma “alegoria da ruína” (ROSA E SILVA, 2009) ou, ainda, uma “patologia da decadência” (MARTINS, 2003). O empoeiramento das peças mostra

o halo de morte pairante sobre a casa, aspecto simbólico reiterado, sobremaneira, nas cartas de Nina: “lembrai-me de sua sala tranquila, com o aparador grande cheio de pratas empoeiradas, e por cima o quadro da Ceia de Cristo, no centro de uma mancha larga que denuncia o lugar onde em dias antigos existiu o quadro de Maria Sinhá” (CARDOSO, 2000, p. 36).

Devemos pontuar que essa é a descrição de um ambiente quase vazio; por isso a sala é lembrada como um lugar de tranquilidade, desprovido de lutas, mas não de conflitos. Os agentes dos embates estão ausentes, reina apenas a poeira que recobre as pratas, ocultando o brilho dessas insígnias nobiliárquicas. Entretanto, a força do conflito se faz visível na marca enegrecida na parede. A história de Maria Sinhá insiste em permanecer na plástica mancha da parede. Essa presença-ausente está encrustada no espírito rebelde de Timóteo. Por força da louvação à personalidade dessa tia-avó, Timóteo adota, em definitivo, o travestimento, atitude inconciliável aos ideais cultivados por Demétrio, porque significa a valorização de “seres falhados que se acumulavam ao longo do passado daquela família” (CARDOSO, 2000, 55).

Justamente nessa mesma sala, alguns anos depois, acontece um almoço para a recepção de Nina, já na condição de esposa de Valdo Meneses. De início, a indumentária da nova integrante já denota a abismal diferença entre Nina e os demais, e não demora a irromper uma discussão em torno do modo de vida dos Meneses e das precárias instalações da Chácara, assim como da situação financeira da família. Na composição desse almoço, nota-se a mão do dramaturgo, haja vista a utilização de recursos caros ao universo teatral, como a disposição dos objetos e uso dos figurinos, o gestual dos atores, as falas, as entonações e, até mesmo, os silêncios. É inegável a importância do teatro cardosiano para a compreensão da produção em prosa do escritor mineiro, porque, conforme destacou Arnoni Prado, no posfácio ao *Teatro reunido* (2006), de Lúcio Cardoso, a dramaturgia desse polígrafo é “a cada dia mais necessário à elucidação já não apenas da personalidade literária de seu autor, mas, sobretudo, da fisionomia do seu universo estético” (PRADO, 2006, p. 386). E, embora o tom dramático do texto cardosiano tenha sido analisado por Roberta Tiburri (2013), cremos ser necessário destacar a teatralidade do seguinte excerto:

– Casei-me com um homem rico. – Rico? Foi isto o que ele lhe disse? – gritou o Sr. Demétrio. – Foi. Ele, que se inclinara exageradamente sobre a mesa, voltou a tombar para trás, e com tanta força que temi vê-lo cair, arrastando a cadeira. – Mas não tem nem onde cair morto. Devemos aos empregados todos, a farmácia, ao Banco do povoado... Não. Está é forte demais. Só aí a patroa pareceu perder a calma. Atirando o guardanapo sobre a mesa, e com um tremor nos lábios, exclamou: – Ah, Valdo, isto é uma humilhação! (CARDOSO, 2000, p. 64-65).

Nessa cena, instaura-se uma *ambientação dissimulada* – conceito utilizado por

Osman Lins (1976) –, construída a partir do deslocamento das funções dos objetos inerentes às refeições, uma vez que assumem funções inabituais. De fato, conforme entrevê Roberta Tiburri (2013), pratos e copos, colheres e garfos, xícaras e guardanapos encontram-se, agora, fora do seu domínio – servir como instrumental para as refeições –, porque os signos visuais, que compõem a cena do almoço, transformam-se em dramatização do espaço, isto é, o conjunto de utensílios das refeições se transforma em objetos cênicos destinados a expressar os sentimentos e as reações das personagens. Desse modo, todo o espaço da sala e os objetos que a compõem estão eivados de sentidos e dialogam com situações ocorridas ali, haja vista que o romancista, assumindo ares de cenógrafo, produz uma espécie de arranjo cênico.

De acordo com Roberto Damatta (1997b, p. 96), a sala de visitas é “onde as famílias punham em móveis especiais, as cristaleiras, todas as louças da família, numa espécie de exposição permanente”. Esse aspecto apontado por Damatta (1997b) é visto na *Crônica da casa assassinada*, porque é justo no “aparador de vinhático, onde Demétrio dispusera o que sobrara das riquezas da família” (CARDOSO, 2000, p. 220). Quando retorna do exílio no Rio de Janeiro, Nina é recepcionada por Demétrio e Ana, perfilados juntos ao móvel mencionado: “Ao fundo, junto ao aparador onde descansavam as pratas da família, achavam-se Demétrio e Ana; um tanto separados, compunham um grupo solene e hostil” (CARDOSO, 2000, p. 199). Arrolada na carta de Nina ao coronel como uma observação despreziosa, esse comentário é uma forma de reação à coisificação do homem, porque evidencia o quanto a idiosincrasia dos Meneses amplifica a anulação das individualidades “como se sua estrutura física estivesse argamassada aos elementos psíquicos e anímicos do ser” (MARTINS, 1997, p. 170). Ana é a representação máxima desse processo: “incrustada àquele ambiente, como se também fosse uma peça ou um detalhe dos móveis” (CARDOSO, 2000, p. 199). Atada ao que já dissemos acerca dessa personagem, a observação da cunhada reitera a coisificação do feminino no seio da sociedade patriarcalista.

Destoante de Ana, a cunhada exuberava os signos de sua feminilidade. Sem dúvidas, em Nina, a moda é um dos traços mais visíveis da sua condição feminina, porque projeta tanto o corpo da personagem quanto a sua forma de se perceber mulher. Desse modo, é por meio da moda que Nina constrói a própria imagem, seduzindo a todos. Quando se percebe doente, aos poucos, Nina sente a indumentária perder sua significação, ocorrendo cisma entre o corpo e as vestimentas já sem serventia, isto é, sem função estética. De fato, a “doença desmascara o papel dos enfeites, tornando-os signos vazios, que não remetem a nada, já que se destruiu a imagem corporal com a destruição concreta do corpo” (BRANDÃO, 1993, p. 253). Sem todo o aparato da moda, Nina se despersonaliza, abandona sua feminilidade, portanto, deixa de ser.

Desse modo, quando os signos da feminilidade são destruídos, o feminino é reconfigurado, ou pior, anulado, conforme ocorre com Nina quando queima as próprias roupas:

Lá, no pátio que fica ao fundo, junto ao tanque, ela depositou as roupas. Como fossem muitas, e a pilha se espalhasse pelo chão, reuniu-as novamente com o pé. Imóvel, ao seu lado, eu a contemplava, fascinada. Sem hesitar riscou um fósforo e ateou fogo aos vestidos – então não pude conter um grito abafado. Ela me fitou como se desejasse transmitir-me coragem, e eu abaixei a cabeça, envergonhada. A chama elevou-se com rapidez. Durante algum tempo, sucedendo aos grossos rolos de fumaça, as roupas arderam [...] e o monte ia desaparecendo. Dentro em pouco não restou no cimento mais do que um punhado de cinza negra – tudo o que sobrava daqueles belos vestidos que tanto haviam agitado a Chácara e nossa cidade, que haviam brilhado outrora em tantos jantares famosos e reuniões de família. [...] Sem saber porquê, como se assistisse ao fim de um período, não tinha coragem para afastar os olhos da cinza, e sentia o coração singularmente pesado. (CARDOSO, 2000, p. 320).

A cena é dramática e ritualística. O drama reside justamente na dor de abandonar aquilo que identifica e compõe a personalidade de Nina, afora preannunciar a doença e a morte, constituindo “uma etapa anterior ao que acontecerá à Nina: a consumação de sua pele – sua última proteção – pelo câncer” (BARROS, 2002, p. 80). No sentido do ritual, metaforiza uma forma de passagem, de tentativa de aceitação da transitoriedade das coisas e mesmo do tempo. De certo modo, para Nina, queimar as vestes significa admitir não ser mais a mesma, ter de se adequar aos novos tempos. Todavia, passado pouquíssimo tempo após a queima dos vestidos, a personagem viaja para o Rio de Janeiro. Ali, recebe o diagnóstico do câncer e reencontra o coronel Amadeu Gonçalves. Aproveitando-se da paixão que o militar nutria por ela, Nina o ludibria, fingindo haver decidido permanecer na capital fluminense, fazendo-o gastar uma vultosa quantia com vestidos e outros caprichos. No contexto do câncer, entende-se a compra das novas vestimentas como uma desesperada tentativa de negação da morte, de renascer das cinzas como uma fênix (BARROS, 2002).

Se Nina viajara abatida, sem nenhuma maquiagem, com os cabelos amarrados no formato de coque, cobertos com um xale puído, e trajando “um vestido preto, excessivamente modesto, bem inferior a muitos outros que já dera de presente à Betty” (CARDOSO, 2000, p. 371), retorna 15 dias depois, trajada no rigor da moda, trazendo consigo uma quantidade grande de caixas e malas, nas quais estão grafados nomes de grifes e de lojas famosas. Com efeito, a compra das novas roupas constitui uma forma de resistência, negação da doença e do preannunciar da morte.

Naquela noite, a sala tornou-se palco de um jantar solene. Nina apareceu trajando um vestido verde-escuro decotado. No entendimento de Ana, a cunhada parecia disposta a

reviver os primeiros momentos de sua vida na Chácara, quando, assim como naquele instante, ostentava admiráveis *toilettes*. Entretanto, nada seria como antes, pois ninguém ali era mais o mesmo, e até mesmo Nina “já não podia mais exhibir com tanto despudor suas belas espáduas – seus ossos agora se mostravam salientes, e somente isto dava a perceber o quanto se transformara” (CARDOSO, 2000, p. 373). Em torno do jantar, foi construída uma atmosfera de aparências. Até mesmo todo o aparato do jantar, pensado por Valdo para festejar o retorno da esposa, evocava um passado distante. A luz cintila no facetado dos cristais e entre copos e talheres circulam pratos tipicamente mineiros: terrinas ao molho pardo, lombo e chouriços:

Talvez por ordem de Valdo, que desejaria festejar o regresso, ou dela própria, quem sabe haviam desenterrado da velha arca o aparelho de porcelana que viera da Europa e que ostentava entre festões de folhas douradas o M do sobrenome familiar; a toalha de linho, repicada de rendas, despenca-se até o chão; e as travessas se sucediam, assados e saladas, mais ou menos sob a égide do improvisado, mas, ainda assim, numa exuberância que lembrava com certo brilho épocas de maior abastança. (CARDOSO, 2000, p. 375).

Se a abastança e a utilização de utensílios evocadores do antigo brilho da família eram apenas subterfúgios, assim também era a momentânea felicidade de Nina e, certamente, toda a pompa sobre a qual havia se apresentado na sala somente poderia significar a existência de uma mulher condenada pela doença, a despeito de se afirmar saudável. Também são alvos de reflexão os diálogos travados à mesa. Se, normalmente, as refeições da família eram de todo marcadas pelo silêncio, na ocasião, Demétrio, Valdo e Nina conversavam amenidades que, na percepção de Ana, adensavam a pressão do ambiente. A conversa mantida é referta de metáforas. Para Ana, que tinha conhecimento do envolvimento amoroso de André e Nina, as falas de Demétrio soavam claras, daí seu estado de excitação durante todo o jantar, e o aceite de Nina em jogar aquela partida prenhe de ambiguidades. Em sentido contrário, André apenas desejava ver o fim daquele momento. Valdo, que possuía algumas desconfianças não apenas acerca do filho, mas, também, do próprio irmão, sai em socorro da esposa.

Como já sabemos, na ocasião, Demétrio executa uma sonata ao piano – evidente influência e presença dos britânicos no modo de vida da aristocracia mineira (ROSA E SILVA, 2009) –, utilizada como fecho de uma ardilosa farsa montada para desmascarar Nina. Movido pela descrença na enfermidade de Nina e buscando expô-la ao ridículo, “tocado não sei por que malévolamente inspirado (acredito que ele imaginasse dar ao tom artificial da noite seu máximo brilho), encaminhou-se para o fundo da sala e abriu o piano que fora de sua mãe, grande pianista nos seus tempos de moça” (CARDOSO, 2000, p. 376). O ambiente da sala é invadido por uma atmosfera festiva. Nina e André dançam, enquanto Valdo e os empregados,

amontoados à entrada do corredor, assistem àquele espetáculo. Mais logo tudo se desfaz, pois o som que enchera os corações de felicidade, ao ser abruptamente interrompido, cede lugar a um clima dramático. Olhos marejados, diante de olhares indiferentes e, talvez, de pessoas que passaram a desacreditar na sua saúde frágil, Nina não demora a romper em prantos.

Decorrido alguns meses desde o episódio do jantar, a sala dos Meneses torna-se o cenário do velório de Nina. A mesa de jantar, que, ao longo de gerações, foi utilizada para as refeições, reuniões e concílios familiares, serve à exposição do esquife. Assim, embora a sala seja o lugar da casa propício a esse tipo de evento, o objeto mesa tem sua função deslocada. A mudança de domínio “chama a atenção para o objeto, transformando-o” (DAMATTA, 1997b, p. 97). Não obstante, desperta maior curiosidade o estado de pobreza da cerimônia fúnebre, pois o corpo de Nina havia sido apenas enrolado em um lençol de linho branco e depositado em “uma urna muito simples, trabalho de Mestre Juca, forrada de pano ordinário e com alças de metal”, (CARDOSO, 2000, p. 34). Compunham a decoração da cerimônia quatro velas de uso cotidiano, dispostas nos cantos da mesa, mas não existia nenhum tipo de flor a adornar o féretro de Nina. Esta “era a paisagem do seu último adeus, o cenário que comportava sua derradeira despedida” (CARDOSO, 2000, p. 21).

De acordo com os relatos de Betty e Valdo, houve pressa para expor ao público o corpo de Nina. Apresentá-la envolta apenas em um lençol, de certo modo, era uma forma que Ana e Demétrio encontraram para escarnecer daquilo que essa mulher representou em vida: a potência da feminilidade e a contestação do poder patriarcal. Não obstante, dispensar todos os cuidados exigidos para uma cerimônia fúnebre, certamente, tinha por propósito apressar a visita do Barão de Santo Tirso. Outro aspecto a ser considerado nesse velório é a invasão da intimidade familiar. Se antes as pessoas somente comentavam e levantavam hipóteses acerca dos acontecimentos da Chácara, agora assistiam a cenas totalmente impensadas: a briga entre Valdo e Demétrio e a aparição de Timóteo. Nesse sentido, a cerimônia que deveria constituir a vitória do *pater familias* torna-se a derrota do poder patriarcal, sustentado pela opressão e por uma cortina de aparências. Afinal, nem os Meneses são tão nobres, nem o barão é tão ilustre.

Para termos acesso a outras dependências da casa, é necessário caminhar por um longo corredor delimitado da sala até a cozinha, o qual interliga os espaços públicos aos espaços privados. Em uma severa hierarquia de consanguinidade e de poder decisório, os quartos estão dispostos em dois hemisférios: no direito, localizam-se os quartos do *pater familias*, de Valdo e de Timóteo; no esquerdo, encontram-se os quartos de André e de Betty, e, ainda, a despensa. Neste e naquele lado da casa existem banheiros e cubículos. Desse modo, a casa dos Meneses se organiza “do alto para o baixo; do começo para o fim; do social para o

íntimo; do público para o privado; do visível para o escondido alojam-se os herdeiros da Chácara, ocupantes de um mesmo lado da moradia” (DIMAS, 1994, p. 29).

A compartimentação da casa estabelece separações estanques entre os ocupantes. De sorte que todo o prédio constitui um aparelho de vigiar, daí a disposição dos quartos ao longo de um corredor a lembrar uma prisão, perspectiva apontada pelas próprias personagens. Se refletirmos acerca da hierarquização dos espaços da casa, é impossível não sermos conduzidos ao modelo de observação de um acampamento militar, examinado pelo filósofo Michel Foucault, na obra *Vigiar e punir* (2008). Congênere ao acampamento, o aposento de Demétrio caracteriza simbolicamente o “poder que age pelo efeito de uma visibilidade geral”, tendo em vista “o encaixamento espacial das vigilâncias hierarquizadas” (FOUCAULT, 2008, p. 144). Nota-se que o quarto ocupado pelo *pater familias* não constitui um lugar de descanso, senão de controle do ambiente interno da Chácara e, conseqüentemente, de seus moradores. Desse modo, na qualidade de metonímia do poder patriarcal, o primeiro quarto se torna “uma arquitetura que seria um operador para a transformação dos indivíduos: agir sobre aquele que abriga, dar domínio sobre seu comportamento, reconduzir até eles os efeitos do poder, oferecê-los a um conhecimento, modificá-los” (FOUCAULT, 2008, p. 144).

De modo geral, os quartos na ficção cardosiana possuem atmosfera claustrofóbica, antros de incomunicabilidade comparados a prisões, por vezes, tumulares. Se, para Bachelard (2003, p. 42), “a casa e o quarto são marcados por uma intimidade inolvidável”, para as personagens de Lúcio Cardoso, tal intimidade reflete a busca por refúgio, sobretudo quando algo não acontece da forma imaginada, concorde ao comentário de Betty: “é um modo particular desta família, o de evidenciar quando alguma coisa não corre bem, refugiando-se nos quartos” (CARDOSO, 2000, p. 52-53). Esses quartos, em alguns momentos, podem ser compreendidos como espaço propício à reflexão, ou, até mesmo, ao devaneio, uma vez que “todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes” (BACHELARD, 2003, p. 25). No caso da Chácara dos Meneses, os quartos não permitem o devaneio porque tudo inspira opressão; no isolamento desse espaço, porém, as personagens arquitetam, rememoram e refletem sobre os acontecimentos e as impressões pessoais: “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” (CARDOSO, 2000, p. 240).

As personagens se resguardam do mundo ao entrar nos quartos, na medida em que tais espaços tornam-se impenetráveis, como atesta o início da quarta confissão da esposa de Demétrio, Ana: “SOU eu, ainda. Neste quarto onde não penetra nenhum rumor vindo de fora” (CARDOSO, 2000, p. 367). Sem dúvidas, a fala de Ana expõe um dos graves problemas dos

Meneses: a incomunicabilidade (NATAL, 2013), aspecto reforçado pela impressão do médico: “uma casa grande, com aposentos largos, capaz de isolar perfeitamente cada habitante dentro dos muros de um quarto” (CARDOSO, 2000, p. 72). A inexistência de diálogos com o Outro, quer seja devido ao ensimesmamento, quer seja pela opressão das convenções sociais, corroboram para a necessidade da escrita como fonte reveladora dos mais profundos ressentimentos e das mais abrasadoras paixões, cingidas de relações parentais entre os Meneses. Semelhantes a ilhas, os quartos envolvem as personagens em uma aura de solidão. Percebe-se que os moradores da Chácara são dirigidos pelo mesmo esquema de vida: “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” (FARIA, 1996, p. 674).

Em virtude da incomunicabilidade e da preponderância da solidão, o quarto ganha feições de prisão, lugar para onde são relegados aqueles que, por não se ajustarem às normas de uma sociedade aguilhoadora dos desejos, são considerados anormais. Tal perspectiva pode ser ratificada pela própria sensação de enclausuramento refletido pelo gradeado das janelas, conforme podemos depreender da observação de Nina: “Foi aí, nessa quietude do meu quarto – a mesma janela, as mesmas grades, a mesma paisagem... e de fora, como um hausto contínuo, aquele sopro de violeta e malva que impregnava todo o jardim – que Betty me surpreendeu” (CARDOSO, 2000, p. 200). Na *Crônica da casa assassinada*, embora todas as personagens sintam, em maior ou em menor grau, o encarceramento, os modelos da ação carcerária são Maria Sinhá e Timóteo, os quais, porque adotaram o travestimento, receberam como punição “a individualização coercitiva, pela ruptura de qualquer relação que não seja controlada pelo poder ou ordenada de acordo com a hierarquia” (FOUCAULT, 2008, p. 201). Para ambas as personagens, esse isolamento compulsório tornou-se trágico. Maria Sinhá morreu abandonada em um quarto escuro da Fazenda Santa Eulália, e Timóteo foi levado, paulatinamente, à insanidade mental, refletida não apenas na fala, por vezes desconexa e gutural, mas no próprio desarranjo do quarto da personagem, conforme percebeu Nina: “que desordem havia agora naquele aposento que eu conhecera tão escrupulosamente arrumado!” (CARDOSO, 2000, p. 204).

O quarto-prisão torna-se irrespirável para Timóteo, parecendo ficar menor a cada dia, instaurando, além da atmosfera claustrofóbica, uma terrível sensação de emparedamento, que leva a personagem a pensar que o quarto se transformaria no seu próprio túmulo, porque, passados longos anos de cárcere, o transexual sentia-se impotente diante dos Meneses: “Eles eram mais fortes que eu, mais fiéis, mais firmes do que a minha inteligência. Acabariam por

me sepultar neste quarto” (CARDOSO, 2000, p. 205). Todavia, o ambiente do quarto-prisão tomou o sentido de uma concha – ideia evocada por Sousa (2009), Moreira (2011) e Paiva (2013) –, espaço no qual a personagem gestou seu projeto de vingança. Com efeito, “o ser que se esconde, o ser que ‘entra em sua concha’ prepara ‘uma saída’. Isto é verdadeiro em toda a escala das metáforas, desde a ressurreição de um ser sepultado até a súbita manifestação do homem há muito tempo taciturno” (BACHELARD, 2003, p. 123). No caso da personagem Timóteo, a saída do quarto-prisão acontece por ocasião da morte de Nina, evento crucial na cronologia da ruína dos Meneses.

Carioca, acostumada aos movimentos do cosmopolitismo, Nina jamais conseguiu se adaptar à paisagem mineira, menos ainda ao ritmo de vida na Chácara dos Meneses. Na sua primeira estadia, chegou mesmo a afirmar para a governanta que preferia a clausura: “Sinto-me muito melhor num quarto assim fechado” (CARDOSO, 2000, p. 135). Entretanto, quando foi possível, aventurou-se a descobrir os segredos da casa, indo à cozinha e ao porão, desceu ao jardim e ousou visitar algumas vezes à velha Fazenda do Baú. Isto posto, podemos afirmar que o quarto é visto como refúgio somente quando a estadia nele é proveniente de escolha; do contrário, torna-se cárcere, a exemplo do que ocorreu à personagem Nina. Devido ao avanço do câncer, foi obrigada a permanecer no quarto, vislumbrado por André como “um miserável quarto, uma prisão, como todos os quartos do homem” (CARDOSO, 2000, p. 402).

Aos poucos, por força da doença e dos medicamentos, o quarto transmuta-se para Nina no “laboratório onde se processava sua morna decomposição” (CARDOSO, 2000, p. 438). Encerrado nessa espécie de quarto-sepultura (COSTA, 2003; QUARESMA, 2007), o odor pútrido que se desprende da convalescente não tarda a irromper por todos os cantos da casa, alastrando o halo de morte pela propriedade. André sentia essa presença escorrer “dos móveis, da cama, das janelas, dos cortinados, como fios baixos, ligeiros córregos de luto, depois em fontes que iam subindo, solenes e fartas, enovelando-se ao longo das cortinas, unindo-se a todas as águas presentes” (CARDOSO, 2000, p. 433).

Em cada lado do corredor, entre os quartos, existem pequenos espaços nominados de cubículos. Aparentemente, esses compartimentos não possuem uma função específica e, de certo modo, são usados para despejar objetos quebrados, quinquilharias e mobílias em desuso. É para um desses cubículos que Valdo é conduzido logo após a frustrada tentativa de suicídio (ou assassinato?). Por ordens de Demétrio, provavelmente, para ocultar e abafar qualquer tipo de comentário acerca do ato intempestivo do irmão, Valdo é atendido dentro desse cubículo, largado sobre um divã repleto de perfurações, recoberto por um xale vermelho desbotado: “O Sr. Valdo havia sido transportado para aquele cubículo – não passava disto – de um modo tão

rápido que não haviam tido tempo de improvisar coisa alguma: *fora lançado entre aqueles móveis como mais um objeto inútil*” (CARDOSO, 2000, p. 72, grifo nosso). É interessante a observação do médico porque aponta para o *modus operandi* de Demétrio: inumar, em lugares escuros, asfixiantes e abandonados, todos os indivíduos e os objetos que a eles se referem, que, de alguma forma, não estejam vivendo em conformidade com suas regras.

Dentro do cubículo era mantido um oratório dedicado à Nossa Senhora das Dores, que é a padroeira de Minas Gerais, devido à devoção mantida no estado mineiro, juntamente a outras representações “dentro do ciclo que procura lembrar os sofrimentos de Nossa Senhora – Piedade, Soledade e do Prado” (ALVES, 2005, p. 81). Concorde ao depoimento de Valdo, a peça foi outrora colocada com um genuflexório por sua mãe Malvina e ocupava toda a parte central do cômodo. Torna-se pertinente a descrição dos aspectos da representação dessa santa: “em Minas Gerais a Virgem está de pé, como é mais comum, ou assentada, com vestimenta roxa, tendo seu peito trespassado por sete punhais, às vezes substituídos por apenas um punhal ou por um diadema com sete estrelas” (ALVES, 2005, p. 81). Considerando-se que a *Mater Dolorosa* é vista como símbolo da dor e dos sofrimentos de uma mãe, no romance, a imagem da santa estetiza os sofrimentos de Nina consoante tanto ao ambiente repressivo da casa quanto ao reconhecimento de sua doença, aspectos que se coadunam à ideia de martírio evocada pelo manto roxo. A representação da santa evoca, ainda, o drama da maternidade, pois, nesse mesmo cubículo, Ana encontra a cunhada em prantos, naquele momento sobre o velho divã, segurando, entre as mãos, uma carta amassada de um emissário desconhecido. Segundo o pós-escrito de Padre Justino, Ana procurou apoderar-se da carta, conseguindo no digladio que Nina gritasse o nome de uma criatura incógnita:

Vendo-a tão perturbada, não sei por que, julguei que meu momento de triunfo havia chegado: aquele papel, aquela carta devia ser a prova de um delírio, de um crime talvez, cuja revelação a aniquilaria para sempre aos olhos de todos. Que esperança louca foi a que então se apoderou do meu coração? Precipitei-me, tentei arrancar-lhe o documento das mãos, ela o defendeu como pôde e, vendo que eu não tardaria a me apoderar dele, deixou escapar um grito, um único grito, e que era o nome de um homem: “GLAEL!”. (CARDOSO, 2000, p. 505-506).

Por intermédio do relato desse episódio, fica sugerido ao leitor o suposto fim do verdadeiro filho de Nina. Porém, devido às incongruências existentes nessa última confissão de Ana, a verdade sobre a maternidade de André e acerca da existência de Glael não podem ser sanadas. Por fim, é desse mesmo cubículo que, durante o velório, Demétrio retira todos os vestidos, os chapéus, os sapatos, as luvas e toda sorte de enfeites pertencentes a Nina. Mas, da

forma como o fez, despertou a atenção de Valdo e de todos os presentes na cerimônia fúnebre: “Cabelos desfeitos, olhos febris, 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” (CARDOSO, 2000, p. 452).

O estado descontrolado de Demétrio, os movimentos nervosos e a pressa daquela limpeza denotam certa afecção maníaca e, mais do que isso, alcança o sentido de um “ataque sexual” (BRANDÃO, 1993), revelando-se a tentativa de expurgo da paixão sentida por Nina, conjectura aventada a partir da própria fala da personagem sobre a possível contagiosidade da doença da morta: “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” (CARDOSO, 2000, p. 453). Demétrio imputa a Valdo a culpa por ter trazido Nina para dentro de Chácara, fazendo eclodir a paixão em André e nele próprio. De fato, “não eram vestimentas comuns, restos de uma pessoa morta, o que ele atirava fora: eram coisas vivas, que ainda valiam em toda a extensão de seu batalhador significado” (CARDOSO, 2000, p. 454). Demétrio e Valdo se engalfinham e se esbofeteiam na frente dos presentes.

Determinados espaços da casa encontram-se rigidamente demarcados pelos papéis sociais. Na Chácara dos Meneses, a cozinha, o tanque e o pátio são ambientes prioritariamente relegados ao feminino e, mais especificamente, aos empregados (DAMATTA, 1997b). Situada no ífero da construção, a cozinha é o local onde a desigualdade entre patrões e empregados aparece latente. Quando referida no romance, a cozinha, a despeito de manifestar o amálgama cultural havido entre África, Brasil e Portugal, revela os resquícios da vergonhosa nódoa na história nacional que foi o escravagismo. Guarnecida de móveis e utensílios característicos dos tempos do Império, a cozinha da Chácara guarda tanto a memória de tempos idos quanto a prática de atividades vistas como arcaicas, que ainda eram praticadas nas Minas Gerais dos primórdios do século XX, a exemplo do preparo de linguças (PAIVA, 2013).

Indiferente aos afazeres domésticos, evitando lidar com os subalternos, o patriarca nunca desce à cozinha. Embora visto como domínio feminino, das senhoras da casa, Ana é a única que frequenta esse espaço, mas somente quando necessita preparar chás para Demétrio, deixando todas as atividades da casa aos cuidados de Betty. Por seu turno, Nina não costuma frequentar a cozinha, na verdade, não guarda interesse sobre o ambiente doméstico, conforme esclarecimento feito por Valdo a Betty, antes da vinda da esposa para a Chácara: “Não tinha ela a mínima noção do que fosse a gerência de uma casa, e, sobretudo de uma casa grande e complicada como era a Chácara” (CARDOSO, 2000, p. 55). Afastada de tal modo do modelo

feminino determinado pelo sistema dos Meneses, Nina manifesta aos moradores da Chácara, e mesmo de Vila Velha, um novo gênero de vida.

O gênero de vida angariado por Nina não aceita regulamentos e interditos. Ali na Chácara, necessitava de distração, o silêncio do lugar a sufocava. Por compreender Nina, Betty buscou distraí-la, contando sobre o passado áureo dos Meneses, citando o prestígio da família em Vila Velha e nos arrabaldes, falando a respeito de casas abertas em Leopoldina e Ubá. Em determinado momento, Betty inflama a curiosidade de Nina ao falar de Maria Sinhá. Contou o pouco que soube através de Timóteo, pontuando a existência de um quadro dessa mulher no porão da casa, para onde ficou acertada uma visita.

O porão da casa não é descrito no mapa, todavia, localiza-se próximo ao quarto de Anastácia, propínquo a área dos tanques. Aproveitando a calmaria da casa, Betty e Nina saem pela porta dos fundos, em direção à área do tanque do jardim. Encontraram a velha Anastácia sentada na arcada do porão, torcendo uma mecha de lã. Detentora da pesada chave do porão, a velha guiará as duas mulheres na empresa. Lugar de esquecimento, de ar rarefeito e pouca claridade, latíbulo escuro e sombrio, valhacouto enigmático dos arquétipos, do inconsciente, da irracionalidade, “é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (BACHELARD, 2003, p. 36-37). O porão preserva um mostruário de objetos que possuem vinculação com o passado dos Meneses, toda uma cosmovisão se acha ali:

Na meia claridade que se fez, vimos objetos amontoados pelos cantos, e eu reconheci alguns, entre eles os móveis que em vida haviam pertencido a mãe do Sr. Valdo. Eram armários grandes, com portas despencadas, cômodas e tamboretas baixos. Havia também um genuflexório, com o veludo rasgado, deixando a mostra o enchimento de paina. Contra a parede, encostado, um enorme espelho rachado de ponta a ponta – em seu fundo, ainda límpido, moviam-se em silêncio as nossas figuras. (CARDOSO, 2000, p. 138).

No escrutinar do porão, as excursionistas encontram o quadro da antepassada dos Meneses. Afora ter sido ocultado, o quadro se encontrava com a face voltada para a parede. O transcurso do tempo fez se acumular sobre ele uma densa camada de pó, algo que aponta para a ideia de morte, corroborada pelo súbito abatimento que recaí sobre as visitantes: “sentimo-nos tristes e inquietas”. Porém, o processo de esfregar um pano sobre a tela carrega consigo o significado da revitalização da imagem suprimida da cotidianidade da casa:

Anastácia arrastou o quadro para debaixo da luz e esfregou um pano sobre sua superfície – devagar, como se emergisse do fundo parado de uma lagoa, a fisionomia foi surgindo, e à medida que os traços iam se revelando, mais fortemente batiam nossos corações, como se violássemos um segredo que para sempre devesse dormir na escuridão do passado. Era um rosto de mulher, não havia dúvida, mas tão severo,

tão fechado sobre suas próprias emoções, tão definitivamente ausente de cogitações imediatas e mesquinhas, que mais se assemelhava ao rosto de um homem – e de um homem totalmente desiludido das vaidades deste mundo. Não se liam nele essas promessas de bonança, esses esverdeados e esses róseos que acobertam a explosão de um riso ou o cintilar de um súbito espírito de mocidade – não. Nele, tudo era denso e maduro. Os tons que compunham sua fisionomia, eram tons cinza de arrebatamentos domados, e ocre de violências contidas. (CARDOSO, 2000, p. 138-139).

É interessante notar a simbologia presente na limpeza do quadro. Ao afirmar que a pintura parecia surgir das entranhas de um lago, evoca-se a ideia de revelação favorecida pelo poder de reflexão do espelho aquático (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998). Acrescendo a esse entendimento a noção de fluidez da água, temos a constatação de uma transição, no caso da pintura, da morte para a vida, de uma ressurreição, portanto, perspectiva corroborada pelo cinza da efígie pintada que, para Chevalier e Gheerbrant (1998), representa a ressurreição dos mortos. À medida que os traços da pintura se tornavam mais nítidos, as duas mulheres são tomadas pela emoção de estarem desenterrando algo ostracizado, porém jamais de todo esquecido, fazendo-se presente na memória de Timóteo e na mancha na parede da sala porque “o oculto e o recalcado têm vocação para se manifestar, ao passo que o segredo não a tem totalmente” (BAUDRILLARD, 1991, p. 90). O desvelar dos traços e tons que integravam a fisionomia de Maria Sinhá podem ser compreendidos como uma forma de descriminalização, de revogação dos preconceitos e dos estereótipos acerca dessa figura lendária tratada com desprezo, deixada à margem durante muitos anos.

Ir ao obscurantismo do porão e de lá resgatar a efígie de uma criatura despida de vaidades terrenas, porque dificilmente tenha conhecido o respeito, mas o medo, o desamor e a discriminação, cuja face de tonalidades acinzentadas revela violências contidas, espécie de monocromatismo a registrar o nevoeiro de uma interioridade triste, incerta, neutralizada pela incompreensão vivida em sua época, constitui uma tentativa de motivar entendimentos outros, compreensões distintas e libertação das amarras e interditos sociais. Tudo na pintura de Maria Sinhá evoca severidade. A própria expressão facial cerrada denota, de certo modo, o caráter dos Meneses, considerando-se o ensimesmamento e o sufocamento das próprias emoções:

Dessa pintura, só a cabeça sobressaía com nitidez, o que dificultava extraordinariamente a possibilidade de se ver o modo pelo qual trajava. Mas ainda assim era possível constatar que usava uma gargantilha de veludo, e penteava os cabelos amarrados no alto, sem nenhum enfeite. Ah, não nos era uma fisionomia desconhecida, ao contrário, e de imediato nos fez vir a lembrança alguém que conhecíamos muito – um nariz aquilino e forte, um rasgado de olhos, a linha do queixo – enfim traços perdidos sobre o rosto de todos os Meneses, alterados aqui ou ali – e mais evidentes neste, menos precisos naquele – mas ainda assim Meneses,

como fios de água descendentes da mesma fonte-mãe, célula única de todas as energias e de todos os característicos da família. (CARDOSO, 2000, p. 139).

Aos poucos, as excursionistas vão reconhecendo nos traços da figura *infamiliar* semelhanças com todos os Meneses e, ainda mais especificamente, com Timóteo, o familiar. Nesse sentido, a ida de Nina ao porão simboliza o resgate não apenas de uma personalidade esquecida, mas, também, o resgate do espírito insubmisso do clã Meneses, potencializando a percepção acerca das chagas daquela que, para o bem ou para o mal, também é sua família:

Ao regressarmos ao quarto, Dona Nina, extenuada, pediu que eu lhe arranjasse uma xícara de café. Enquanto o tomava, conversamos, e ela me fez novas indagações. Era mais do que evidente que desejava ampliar seus conhecimentos da família, e que isto significava um movimento de boa vontade e uma tentativa de adaptar-se ao ambiente. (CARDOSO, 2000, p. 140).

A governanta pode estar certa ou enganada quanto as intenções de Nina. Todavia, sua conjectura nos faz perceber que qualquer tentativa de familiarização e de acolhimento dos espaços e das memórias da casa são formas de enraizamento, na medida em que “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 2003, p. 24). Porém, na ficção cardosiana a casa se mostra o avesso da metáfora bachelardiana: não é abrigo, mas prisão, sepultura e inferno. Em síntese, a casa é a metáfora de um monstro que deglute e regurgita o homem do subterrâneo, concorde a própria definição do escritor assinalada nos *Diários*: “é estranho como são feios os lugares onde o homem reside, casas, faces enormes e vigilantes, com olhos cegos e bocas que engolem e vomitam a tristeza dos homens” (CARDOSO, 2012, p. 534).

Percebida como *locus horrendus*, lugar de onde a felicidade parece extirpada e no qual as lágrimas vergonteiavam de modo fácilimo, a Chácara é comparada, de algum modo, por todas as personagens ao inferno. Entretanto, mesmo que seja uma prisão infernal, dentro desse espaço os Meneses constroem suas relações interpessoais e, à vista disso, suas paixões, a exemplo do referido por André: “distingo o teto encardido da Chácara, sobressaindo dentre as velhas árvores da minha infância. Pode ser o inferno, que importa, mas aí é que eu vivo, aí é que a existência me interessa” (CARDOSO, 2000, p. 334). Nesse sentido, quase tudo dentro da Chácara é visto como infernal porque, de certo jeito, todas as relações ali construídas são frágeis, pois alicerçadas em mentiras, ódios, ressentimentos e inimizades. Ou seja, no reduto dos Meneses percebe-se a constatação de Sartre (2007, p. 126): “O Inferno são os outros”. Em Ana, a noção da casa como inferno é maior, considerando-se a relação conflitiva com Nina, a

quem imputa a fomentação do mal. Curiosamente, os capítulos do romance que focam as noções de inferno e a temática do Mal estão correlacionados aos diálogos dessa personagem com Padre Justino.

Depois de um longo período sem visitar a Chácara, Padre Justino aporta à soleira da casa a fim de recolher donativos para a paróquia, contudo, é convidado por Valdo para que entrasse. Os dois ficam na varanda e, ainda meio titubeante, Valdo interpela o sacerdote sobre o que seria o inferno. Surpreendido pela pergunta, silencia por alguns momentos, observando a Chácara sob um sol calcinante, até que, por um sopro de compreensão, afirma: “O inferno é isto, esta casa, esta varanda, este sol que uniformiza tudo” (CARDOSO, 2000, p. 281). De fato, o sacerdote compreende a construção da Chácara como infernal não apenas em virtude da degradação latente ali, mas também por perceber que esse estado exterioriza o processo de ruína moral e os dramas internos dos Meneses; por isso, se refere ao inferno como uma instância mutável, representação das paixões humanas.

Em negativa ao questionamento sobre a crença em Deus, Valdo assegura ao padre acreditar apenas na existência do Diabo e que, se essa entidade tivesse algum poder, era certa a sua parcela de ação no desestabilizar e destruir do sossego da casa. Mesmo que não a nomeie, infere-se que Valdo, ao falar do desassossego, estava mencionando Nina; para tanto, lembremo-nos de constatação semelhante tecida por Betty a respeito do ritmo da casa. Nesse momento, outra pessoa assoma à varanda; porém, devido ao intencional corte feito na cena, temos a impressão de ser Nina quem chega. Na verdade, trata-se de Ana, aqui compreendida como a face velha do Mal.

Em sintonia diferente da conversa anterior, mas ainda sobre o mesmo assunto, a esposa de Demétrio fala da existência do clima infernal: “Se inferno existe, Padre Justino, é aqui nesta casa. O senhor nem pode conceber em que desordem...” (CARDOSO, 2000, p. 290). Em resposta, o padre ratifica o mesmo sentido do inferno sobre o qual dissertou a Valdo, mas agora afirmando que já sabia da ação demoníaca na casa: “Ao entrar aqui trazia um segredo. Ei-lo: não é de hoje que o diabo tomou conta desta Chácara” (CARDOSO, 2000, p. 291). Ao que parece, o Padre está tecendo uma confirmação do doutrinário cristão, na medida em que imputa ao Diabo à ruína da Chácara; contudo, segundo a ensaísta Elizabeth Cardoso (2013, p. 276), o discurso do sacerdote assume a feição de um catecismo *sui generis*, no qual o Mal é identificado ao repouso e o Bem ao caos: “O diabo, minha filha, não é como você imagina. Não significa desordem, mas a certeza e a calma” (CARDOSO, 2000, p. 291). Nesse sentido, Padre Justino confessa ter, por vezes, refletido a respeito da gélida atmosfera da casa e concluído que esse aspecto era oriundo da imutabilidade da cosmovisão dos Meneses:

Que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? (Essas palavras, tão vulgares – o poder do mal – e sobre que eu escorregava, indiferente ao seu manuseio e a pobreza que patenteavam...) É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade do seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade. (CARDOSO, 2000, p. 291).

Conforme ocorre em todo o romance, a casa figura no sentido de um organismo a mimetizar o mal afligido dos Meneses. Na compreensão do clérigo, aquele lar não possuía nenhuma fenda por onde pudesse penetrar o discurso religioso e, afora isso, o Bem e o apego à tradição patriarcalista, usados como instrumentos de luta contra Nina e o Mal supostamente arraigado nela, deturpam-se a ponto de se transmutar no próprio Mal. Consoante ao contexto histórico no qual a *Crônica da casa assassinada* está inserida, torna-se forçoso constatar as figurações monstruosas da condição humana vistas no advento das sociedades totalitárias do século XX. Se os séculos XVIII e XIX indicaram novos caminhos para o homem, marcados pelo progresso histórico, político e moral, na primeira metade dos Novecentos “a vontade do bem, que se manifestou com esplendor, só teve como igual a força com a qual o não desejado irrompia da sua esteira” (LACROIX, 2002, p. 78).

Ana parece acompanhar, mas não compreende o discurso do padre. Abatida, se deixa cair sobre uma poltrona. Talvez, a retórica do sacerdote soe incompreensível porque a “valorização da desordem, do erro, da transgressão, laureava Nina, justamente aquela que Ana acreditava ser o não modelo, e rebaixava os guardiões da moral e dos bons costumes a demônios perversos” (CARDOSO, 2013, p. 277). Nesse sentido, encontramos no discurso do padre a noção de transgressão no sentido da infração de *algo*; contudo, tal expediente não é necessariamente mau, porque, no âmbito do agir humano, a transgressão alcança o “sentido de uma transformação da sociedade mediante a introdução de novos direitos, ela mesma proveniente de uma visão mais ampla da justiça” (ROSENFELD, 1988, p. 129).

A partir da voz narrativa de Padre Justino, pode-se pensar na voz implícita de Lúcio Cardoso a criticar a sociedade mineira, apegada às tradições, às verdades imutáveis, a um código de comportamento em detrimento do humano. De certa forma, Padre Justino busca reinstalar a consciência do pecado em Ana, na tentativa de mostrar-lhe a realidade na qual se encontra. Acompanhada dos demais moradores da Chácara, Ana vive sufocada por seu inferno íntimo, presa a um escudo de verdade firmado no braço de um moralismo atávico e falacioso:

Quero reinstalar o pecado na sua consciência, pois há muito que você o banuiu do seu espírito, que o trocou definitivamente pela certeza – que aos seus olhos é a única

representação do bem. Não há caos, nem luta e nem temor no fundo do seu ser. Quero reinstalar nele a consciência do pecado, torno a dizer, não pelo terror dele, mas pelo terror do céu. Imaginemos o céu a tal altura que a simples lembrança da morte do Filho de Deus nos arrebate o sossego para sempre. Minha filha, o abismo dos santos não é um abismo de harmonia, mas uma caverna de paixões em luta. (CARDOSO, 2000, p. 292).

Os Meneses se encontram atados ao corpo cadavérico da mineiridade passadista. Desprovidos de expectativa e desapegados de qualquer crença em Deus, renunciam a todas as formas de transformação, ainda que conscientes que isso os fará morrer por inanição, na medida em que “emparedados histórica e ideologicamente em um intermezzo entre a perda glória fazendeira e a derrelição que se aproxima, os Meneses não têm como resgatar o passado, mas também não anteveem nenhum futuro” (FORTES, 2010, p. 87). Desse modo, o sacerdote intenta por meio da conscientização do pecado interiorizar a ideia da culpabilidade pessoal, porque, “segundo o esquema da culpabilidade, o mal é um ato que cada indivíduo ‘começa’” (RICOEUR, 2013, p. 124). Em outras palavras, todos os moradores têm sua parcela de contribuição no desmoronamento da casa e das relações familiares; nenhum dos Meneses está isento de culpa. Portanto, não poderia haver um bode expiatório e, desse modo, Nina não poderia ser vista como única força demoníaca a desestabilizar a Chácara, pois “todas as casas, na sua fixidez, são estacas do mal” (CARDOSO, 2000, p. 307).

Motivo a percorrer todo o romance, a humanização da casa é elemento consensual nas análises dos mais distintos *lucistas*. Antropomorfizada, a casa dos Meneses é, ao mesmo tempo, personagem e espaço, testemunha silenciosa de acontecimentos e dramas, assumindo para cada morador uma feição particular. Para Ana, a casa se caracteriza como uma “entidade viva” pronta a vigiar e a punir, daí a afirmação explícita da personagem sobre o seu caminhar amedrontado dentro da casa, de acordo com confissão feita a Padre Justino:

Desde que entrei para essa casa, aprendi a referir-me a ela como se se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes – e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. (CARDOSO, 2000, p. 103).

Organismo morto-vivo, a Chácara possui um *aspecto vampiresco* segundo Ruth Silviano Brandão (1993), sendo, pois, capaz de sugar a vitalidade de seus moradores: “a casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver” (CARDOSO, 2000, p. 103). De igual modo, Ana Meneses também manifesta aspectos vampirescos, considerando-se que ela persegue, doentamente, os passos de Nina, como se

disso dependesse sua própria existência, percebida somente depois da chegada da cunhada. Se o propósito do vampiro é a manutenção da sua condição de morto-vivo, vindo mesmo a nutrir-se do sangue de suas vítimas, fonte da sua existência parasitária, Ana busca assimilar a essência e a força transgressora daquela a quem considera uma inimiga. Para tanto, necessita que a cunhada esteja plena de vida: “Não podia, não queria reconhecê-la decaída e vencida, tinha necessidade de sua força, de sua beleza, de sua onipresença” (CARDOSO, 2000, p. 371). Essa afirmação faz alusão ao ritual antropofágico indígena dos povos tupis. Segundo Analwik Solci (2013, p. 53), o ritual dos tupis constituía “uma forma de comunhão divina, um ritual eucarístico, de incorporação das forças e qualidades do inimigo vencido pelo guerreiro vencedor”. Mas, para ocorrer essa deglutição ritualística, o inimigo devia estar saudável e ser considerado um guerreiro valente, a fim de que sua essência fortalecesse quem o devorasse.

Entre a casa e seus moradores ocorre uma verdadeira fusão, de maneira que um é a extensão do outro, consoante o comentário de Ana: “essas pedras argamassam toda estrutura interior da família, são eles Meneses de cimento e cal, como outros se vangloriam da nobreza que lhes corre nas veias” (CARDOSO, 2000, p. 105). Fica subentendido que a Chácara é uma forma de identidade, obelisco do prestígio passado, insígnia primeira da nobreza dos Meneses, e, também, da decadência do presente. A propósito dessa simbiose, Cássia dos Santos (2005, p. 252) afirma: “através de um peculiar processo de animismo, ela ganha características humanas, ao passo que seus habitantes, pelo silêncio e pela frieza com que em geral são descritos, parecem ter absorvido dela os atributos que lhe seriam próprios”. No fundo, presos à ideia de uma superioridade, de uma nobreza de sangue e estirpe, os Meneses são apenas indivíduos encarcerados num passado irrevivescível.

Segundo Cinthia Lopes de Oliveira (2018), por ser humanizada, a casa está sujeita à morte que parece cada vez mais próxima, a ponto de despertar a preocupação de Betty: “a imagem da casa lacerada, como se fosse um corpo vivo, não me saía mais do pensamento” (CARDOSO, 2000, p. 242). Notoriamente, não podemos deixar de entender a degradação da Chácara senão a partir da percepção de que esse processo “exprime metaforicamente o drama dos Meneses” (CARELLI, 1988, p. 196). O assassinato da casa começou com as contestações das normas vigentes e, por ocasião do adultério de Nina, não apenas a família sentiu os abalos, como, também, a própria casa. Segundo Valdo, durante o período em que Nina esteve no Rio de Janeiro, operou-se forte mudança na casa que, dia após dia, foi ganhando parcelas enlutadas de morte:

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 as flores. [...] e a calma que se apossou da casa, trouxe também esse primeiro assomo da morte que tantas vezes reponta no âmago do próprio repouso; cessamos bruscamente no tempo, e o nosso lento progresso para a extinção. (CARDOSO, 2000, p. 121).

Tendo Valdo afirmado que a casa permanecia a mesma, compreendemos que a assertiva dessa personagem concerne ao espírito familiar, cuja inanidade corrobora para o fim dos Meneses, pois “a casa dos Meneses é uma metonímia da decomposição de um mundo que já não se sustenta e, à medida que se desmineraliza materialmente, faz com que feneçam, também, os valores que até então sustentaram a família” (FORTES, 2010, p. 97). Ou seja, a imutabilidade comportamental desses senhores rurais se contrapõe às transformações físicas. De cunho descritivo, a missiva pormenoriza o desgaste promovido pela ação do tempo tanto na casa quanto nos próprios sentimentos de seus moradores, mas reafirma a tendência dos Meneses ao mutismo. Se, por um lado, afirmava a precariedade do imóvel, de outro lado, afirma não mais nutrir amor por Nina, comentário que nos parece, no mínimo, permeado de incertezas, porque, logo depois, Valdo discorre a respeito da tentativa frustrada de suicídio.

A Chácara e os seus moradores foram as figuras mais ilustres da provinciana Vila Velha, alcançando o *status* de patrimônio histórico do lugar, sobrevivendo por muitos anos. Percebe-se que a casa dos Meneses pode ser vista como representação de “uma Minas Gerais opulenta, orgulhosa e desejada, casa feminina, por onde passou o orgulho viril do poder e do dinheiro” (BRANDÃO, 1993, p. 242). Na percepção do médico da família, o Dr. Vilaça, a casa indicava sucessivas demonstrações de convalescença e, dotada da capacidade de sentir dor igual ou mais que seus moradores, tornava-se uma casa-corpo-vivo: “de dentro da chuva cerrada quase sentia procurar-me da distância o olhar do velho prédio sacrificado, com estrias de sangue que escorressem ao longo de suas pedras mártires” (CARDOSO, 2000, p. 245).

Afora o processo de personificação da casa, corpo-vivo no qual o médico vislumbra a proliferação da metástase linfática e a metonímia de assemelhação com seus habitantes, na perspectiva da degradação moral, a descrição poetizada do médico evoca o ritual de imolação da casa, considerando-se o uso das expressões *prédio sacrificado*, *estrias de sangue* e *pedras mártires*. Dessa maneira, concorde à compreensão de Rosa e Silva (2009, p. 48), nota-se que a residência dos Meneses se transforma na “vítima inocente – cujo sangue fora derramado a exemplo dos supliciados”. A relevância do sacrifício se revela na afirmação da vida por intermédio da morte, na medida em que é o horror diante da morte que nos conserva a vida, daí ser “necessário à vida por vezes não fugir das sombras da morte, deixá-

las crescer, ao contrário, nela, até os limites do desfalecimento; ao final, da própria morte” (BATAILLE, 2017a, p. 65). Com efeito, depois de submetida à morte sacrificial, a casa transformar-se-á em casa-verbo, cuja memória “sobreviveria, ainda que seus representantes mergulhassem para sempre na obscuridade” (CARDOSO, 2000, p. 245).

A ensaística cardosiana é uníssona quanto à ideia de consubstanciação entre a casa e o corpo feminino. Dentro desse contexto, Ruth Brandão, na obra *Mulher ao pé da letra* (1993), ao investigar a feminina geografia da destruição na *Crônica da casa assassinada*, ratifica esse entendimento: “Quando os termos de equivalência são a decadência e a morte, o corpo feminino de Nina se confunde com o corpo da casa” (BRANDÃO, 1993, p. 241). Sobre Nina incide a ação valetudinária e o bafio da morte reinante na casa dos Meneses, segundo relato do farmacêutico: “Mas ainda assim forçoso era confessar que se tratava de uma criatura bela, de uma beleza mórbida e em declínio, como se vibrasse em uníssono com o espírito que presidia a casa toda” (CARDOSO, 2000, p. 131). No romance *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso persegue a humanidade nos aspectos mais íntimos e deploráveis; por isso, encontramos a descrição da morte física da Chácara, em uma espécie de metástase moral que constitui a prolepse da morte de Nina, marcada pela desintegração do corpo:

Ah, esta imagem de gangrena, quantas vezes teria de voltar a ela – não agora, mais tarde – a fim de explicar o que eu sentia, e o drama que se desenrolava em torno de mim. Gangrena, carne desfeita, arroxeadada e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloquente miséria da carne humana. Veias em fúria, escravizadas a alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escarlates de sua vitória mortal e purulenta. (CARDOSO, 2000, p. 152-153).

Optando por um estilo de intenso teor poético, em vez de uma linguagem técnica, o médico descreve a necrose da casa, cujas veias obstruídas pelo ódio familiar impediram a circulação do amor entre os seus agentes, formando coágulos de tristeza e desalentos, que, aos poucos, foram lesionando os ambientes da Chácara e, por fim, eclodiram em protuberâncias de tons violáceos, prenunciando o fim dos Meneses. Junto ao portão, Dr. Vilaça contempla a casa na esperança do milagre; porém, tudo é silêncio. O homem, crente ou não, parece vagar longe de qualquer intervenção divina. Se, para o médico da família, a casa é um corpo em gangrena, para Nina, o próprio corpo assume a feição de uma casa em decomposição: “Acho que estou apodrecendo, Betty” (CARDOSO, 2000, p. 413). Nesse sentido, infere-se o jogo paralelístico “estabelecido entre a casa e o corpo pútrido de Nina, corroído pela doença; casa e corpo canceroso marcam o fim de uma época” (ALBERGARIA, 1996, p. 686). Nina,

orgulhosa da mulher que sempre fora, reconhece no câncer uma condição vexatória, mácula a ser escondida:

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 levara Nina a silenciar sobre o seu estado, e a fingir que não reconhecia 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. (CARDOSO, 2000, p. 390).

Nessa geografia da destruição do corpo-casa e da casa-corpo, o demoníaco está na representação da fragilidade humana, do corpo a se desprender da vida e da realidade inerente da morte, tornada mórbida em decorrência da gradação de imagens disseminadas no romance. A despeito disso, Nina procura negar a realidade do corpo enfermiço, mas o discurso médico-paciente descobre a ideia de reciprocidade existente entre a doença de Nina e a destruição da casa. Afinal, se, por um lado, Nina é atingida pelo câncer, por outro lado, é vista como a própria enfermidade que contamina o lar dos Meneses. Embora inúmeras sejam as imagens que constroem a relação Nina/Casa, segundo a ensaísta Marta Cavalcante de Barros (2002), a plena identificação do binômio se dá na conclusão do diário de André:

Ah, com que intensidade eu sabia que *ela* já não me pertencia mais, que era apenas uma coisa despojada, manejada por mãos estrangeiras, sem ternura e sem entendimento. Longe de mim, bem longe agora, iriam descobrir suas formas indefesas [...] que já fora mais moça, mais esplendorosa do que toda juventude que se pudesse supor desabrochada por esse mundo afora. [...] Ah, era inútil relembrar o que ela fora – mais do que isto, o que havíamos sido. A explicação se achava ali: dois seres atirados a voragem de um acontecimento excepcional, e subitamente detido – ela, crispada em seu último gesto de agonia, eu, de pé ainda, sabia Deus até quando, o corpo ainda vibrando ao derradeiro eco da experiência. Nada mais me apetecia senão vagar pelas salas e corredores, tão tristes quanto uma cena de que houvesse desertado o ator principal [...] Cego, com gestos manobrados por uma vontade que não me pertencia, abria as portas, debruçava-me as janelas, atravessava quartos: a casa não existia mais. (CARDOSO, 2000, p. 20, grifo nosso).

Utilizado como abertura do romance, o diário de André é apresentado do fim para o começo. Na primeira linha do último excerto diarístico – primeiro na ordem de apresentação do romance –, a personagem questiona: “meu Deus, que é a morte?” (CARDOSO, 2000, p. 19). Em seguida, prossegue em uma perspectiva psicológica de sondagem interior, a uma reflexão matizada por uma escrita filosófico-confessional sobre uma criatura inominada, de modo que é criada uma atmosfera obscura por intermédio da utilização ambígua do “pronome ela” (BARROS, 2002, p. 48). Não sabemos se André se refere à casa ou a outra personagem, a

qual só depois saberemos tratar-se de Nina, àquela hora jazente na mesa da sala. A respeito do processo de fusão entre o corpo feminino e o corpo da casa, Rosa e Silva (2009) argumenta que, embora o binômio Nina/casa tenha o auge da sua representação no velório, percebe-se que a Chácara permanece viva, ainda que em estado agônico, devido ao intermédio de Ana Meneses.

5.2 O jardim dos prazeres é um canteiro de violetas

Presente no imaginário de várias culturas e épocas, interno ou externo, secreto ou público, labiríntico ou tumular, o jardim testemunha a história da humanidade, considerando-se que “surgiu como um documento que podia mostrar, sempre em favor do conhecimento, os vestígios sobre as origens e a evolução do homem, e que, por isso, faz parte das raízes que dão identidade aos povos” (BERTRUY, 2009, p. 323, tradução nossa)¹⁴. No caso da *Crônica da casa assassinada*, uma rápida auscultação dos elementos do jardim é capaz de precisar a aura ancestral do lugar, e, também, diagnosticar a falência múltipla da Chácara, concorde ao que é atestado pelo médico da família, na ocasião do atendimento feito a Alberto:

De novo atravessamos o jardim, e eu não pude deixar de reconhecer que havia dignidade naquele repouso, e uma grande poesia nas árvores altas e cheias de parasitas. Mas à medida que caminhava, também ia me convencendo mais e mais de que o Pavilhão dos Meneses não era o retiro ideal para um enfermo: as aléias se estreitavam, e em vez de flores, o mato começava a dominar com ímpeto. [...] Ah, não havia dúvida de que tudo aquilo, no entanto, conhecera melhores épocas, trato mais apurado – das touceiras onde vicejava livremente o melão-de-são-caetano, repontavam ângulos de canteiros ainda cercados de pedras brancas ou de bojos de garrafas emborcadas. (CARDOSO, 2000, p.154)

Nesta passagem, a única referência à ideia de *locus amoenus*, coadunado a um ideal de repouso, reside na referência à poesia encrustada nas árvores, as quais, porém, estão sujeitas ao exaurimento de sua seiva decorrente da ação dos parasitas. O narrador acentua a ação corrosiva do tempo e o estado de desordem e de descuido do jardim para diferenciar o passado e o presente dos Meneses. O médico enfatiza a invasão de plantas agrestes em uma espécie de representação de regresso a um estado primitivo da civilização. Nesse sentido, em perspectiva oposta à casa, identificada a uma prisão infernal devido a toda a austeridade do

¹⁴“el jardín surgió como un documento que podía mostrar, siempre en aras del conocimiento, vestigios sobre los orígenes y el devenir del hombre, y que, por ende, forma parte de las raíces que dan identidad a los pueblos” (BERTRUY, 2009, p. 323).

poderio patriarcal, o jardim se mostra o lugar precípua da transgressão, porque apartado do olhar inquisidor de Demétrio.

Na ficção cardosiana, cercados e jardins recobertos por densas plantas funcionam como barreiras físicas para resistir às investidas de curiosos. No caso do jardim da Chácara, a cerca conformava uma antiga e densa sebe composta por mimosas, que, atreladas ao frondoso arvoredor ensombreador do terreno, transformava o reduto dos Meneses em uma fortaleza intransponível, concorde à narrativa do farmacêutico: “as árvores que enchiam o jardim não permitiam uma vista muito nítida da Chácara, e no máximo diziam que haviam visto Dona Ana, ou mesmo o Sr. Demétrio, passeando pelas alamedas” (CARDOSO, 2000, p. 88).

Desde o ensaio de Carelli (1988), a crítica cardosiana é uníssona ao propor um elo interpretativo entre o jardim edênico do *Gênesis* e o jardim dos Meneses. De fato, essa relação pode ser estabelecida; contudo, se, no primeiro, a transgressão acontece pela desobediência a Deus, quando Adão e Eva comem do fruto da árvore da ciência do Bem e do Mal (BÍBLIA, Gênesis, 2, 15-17), no segundo, a transgressão é decorrente da desobediência ao sistema da casa, atrelado ao modelo patriarcal, o qual não perdoa o adultério feminino. Nesse sentido, torna-se forçoso destacar que Ana, mulher moldada à imagem e semelhança de Demétrio, é quem denuncia a transgressão de Nina, aproximando o idílio amoroso mantido pela cunhada e Alberto no jardim da Chácara ao mito do Éden: “Como deviam se ter amado, e pelos quatro cantos daquela Chácara, como no enredo silvestre de um novo Paraíso” (CARDOSO, 2000, p. 312).

Se o Éden era cortado por um rio de quatro nascentes, o jardim da Chácara possui quatro marcos significativos: o tanque, as aleias, o canteiro de violetas e a clareira onde estão os restos totêmicos das Estações. Na compreensão de Loredo Neta (2007, p. 68), a própria espacialidade do jardim traz a lembrança do microcosmo, do jardim como síntese do mundo, pois “a divisão de um jardim em quatro quadrantes leva à ideia cosmológica de um Universo dividido dessa forma”. Ambos os jardins são marcos da transgressão, lugares cingidos pelo apelo ardoroso ao desejo do livre agir, mas com uma diferença: no Éden, o homem, depois da desobediência, teme, profundamente, a ira de Deus e procura se esconder. Na Chácara, Nina enfrenta abertamente o poder carcerário e não teme a consequência de suas ações. Por certo, o elo entre esses dois jardins consiste na ação contestatória e transgressiva do feminino.

Para a personagem Ana, face oculta da transgressão no lar dos Meneses, resignada tão somente ao doentio *voyeurismo*, o jardim desponta como espaço das delícias, dos prazeres terrenos, onde todos os ardorosos e recalcados desejos poderiam ser realizados, concorde ao que se pode depreender deste excerto: “ali estava eu pisando a areia daquele jardim que tanto

sondara de longe, imaginando-o o parque de todas as delícias. Apenas, era muito tarde. O sol que o iluminava agora era frio e cor de chumbo” (CARDOSO, 2000, p. 171). A partir da visão da personagem, de fato, seria plausível excogitar o jardim como “território da juventude e da primavera, de todo o vigor e de toda a energia da vida” (CARELLI, 1988, p. 205). Entretanto, considerando-se a ligação de Ana com os dogmas do cristianismo, a concretização do prazer carnal destrói a pretensa ideia de paraíso, porque insere as noções de pecado, de culpa e de punição (BARROS, 2002).

O jardim da Chácara é visto pela ensaísta Marta Cavalcante de Barros (2002, p. 92) como um lugar transitório, “caminho para a transgressão, e a clareira parece ser o local onde ela se estabelece – assim como o pavilhão será o local de sua concretização”. Nesse sentido, quando se observa o mapa desenhado por Lúcio Cardoso conjuntamente com as informações diluídas nos relatos das personagens, torna-se possível compreender o jardim dos Meneses na perspectiva de um lugar heterotópico, por excelência, contraditório, concorde a compreensão de Michel Foucault (2009). Inicialmente utilizado no prefácio de *As palavras e as coisas*, em 1966, e retomado na conferência “*Des espaces autres*”, proferida em 1984, as heterotopias “são espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2009, p. 415), estando abertos à multiplicidade.

De acordo com Michel Foucault (2009), seis princípios norteiam o fenômeno heterotópico. No binômio crise/desvio, o primeiro aponta para lugares privilegiados ou sagrados destinados aos indivíduos em crise com a sociedade, embora há muito escassos, ainda existem resquícios dentro do serviço militar e nas núpcias esponsais; o segundo substitui as heterotopias de crise e designa os recintos onde são colocados os indivíduos que apresentam comportamentos desviantes, em relação aos padrões sociais vigentes em uma determinada cultura ou sociedade. São exemplos desses lugares as prisões, os asilos e as clínicas psiquiátricas. Por mutações de função entendem-se os espaços heterotópicos modificados ao longo da história, mas ainda utilizados, tais como os cemitérios. As heterotopias de justaposição compreendem os espaços reais nos quais são alocados vários e diferentes espaços incompatíveis entre si, do qual o jardim é essa exímia heterotopia. Como o espaço está intimamente ligado à ideia de tempo, existem as heterocronias, espaços nos quais a temporalidade está em dissonância com o tempo tradicional, como o cemitério, espaço de manutenção da vida perdida, as bibliotecas e museus, espaços institucionais acumuladores de memória, e as feiras e as festas, heterotopias marcadas pela momentaneidade.

As heterotopias possuem um mecanismo de abertura e fechamento, sendo, pois, necessária a expressa permissão para que se possa transitar nos espaços, a exemplo dos

lugares religiosos de atividade ritualística, e mesmo os espaços externos da casa, a exemplo da varanda, que deixam os indivíduos em um espaço limiar. Por fim, têm-se as heterotopias de ilusão e compensação, no qual o primeiro se mostra uma realidade construída, por exemplo, os bordéis, enquanto o segundo é formado por um espaço extremamente organizado, evidenciador da desorganização no entorno. São exemplos dessas heterotopias as colônias puritanas e jesuíticas.

Na *Crônica da casa assassinada*, é possível perceber algumas dessas heterotopias. No entanto, a única que permite a ideia de transição da norma para a transgressão é o jardim. Para explicitar esse aspecto, basta tecer algumas considerações acerca do episódio do bilhete de André para Nina, escondido pelo jovem debaixo de um dos tijolos soltos do rebordo da varanda, no qual expressava o desejo de se encontrar com a mãe no jardim. Tendo ido até o local combinado, em sentido repreensivo, Nina diz que o jovem devia tê-la procurado dentro da residência, mas o rapaz contra-argumenta: assevera que seria impossível encontrá-la dentro da casa. Essa impossibilidade está relacionada tanto ao caráter normativo da Chácara quanto aos olhares de vigilância de Demétrio e dos demais moradores. Por serem pouco visitadas, as aleias parecem configurar o lugar ideal ao idílio amoroso das personagens.

Na condição de entrelugar, o jardim torna-se o lugar simbólico da libertação das regras adotadas para normatizar os indivíduos, possibilitando que as personagens mergulhem no mais íntimo de seus desejos e deles extraíam a pulsão dionisíaca. Dito de outro modo, o horto é a terceira margem onde André aceita transgredir os limites de sua condição filial, conforme declara: “aceitava pisar a área de um mundo que jamais seria aceito, onde eu sozinho teria de transitar, que me tornaria não o filho amado e bem-sucedido, mas o mais culpado e o mais consciente dos amantes” (CARDOSO, 2000, p. 263). Em seu cerne, a declaração de André se liga ao pensamento nietzschiano, segundo o qual o homem necessita ir ao encontro daquilo que é moralmente interdito a fim de que possa instaurar uma condição outra na existência dos indivíduos. É dessa maneira que as personagens cardosianas assumem desassombradamente o Mal, e, ao passo que transgridem, as interdições são transmutadas, isto é, adotam uma postura nova diante do mundo. Insubmissas, as criaturas do subsolo passam a viver como “espíritos livres, como senhores do deserto” (NIETZSCHE, 2011, p. 96).

Caracterizado por uma intensa vegetação, semelhante ao que ocorre em *A luz no subsolo*, a paisagem da velha Chácara causa em Nina uma profunda sensação de opressão. A espacialização da propriedade desperta a sensação de encarceramento, porque é margeada por regatos e pastos do lado esquerdo e isolada aos fundos pela Serra do Baú, onde se encontram as ruínas da Fazenda Santa Eulália.

Nota-se, na ficção cardosiana, que o ambiente influencia as personagens. Por vezes, compreendido como reflexo do estado espiritual das criaturas cardosianas, “o espaço externo assume uma coerência com o espaço interno a fim de melhor simbolizar o interior da personagem” (ROSA E SILVA, 2004, p. 65). Quando a atmosfera incestuosa é instaurada, o mundo surge profundamente renovado: “a vida me pareceu de repente terrivelmente grave e bela, com um sentido que eu ainda não adivinhara até aquele momento, – mas que existia, e dava cor as árvores e as folhas, as nuvens, ao céu, a tudo enfim o que resplandecia e palpitava de infinito amor” (CARDOSO, 2000, p. 254). Vê-se que a natureza reflete o estado emocional de André; no entanto, pequenas recusas da amada são suficientes para desestabilizar o rapaz, fazê-lo sofrer e, por conseguinte, não ver mais a natureza de forma aprazível:

Deixei-me escorregar ao chão, encostando o rosto ao tronco da árvore, os olhos fechados. (Enquanto em mim procurava fazer calar o tumulto desencadeado, enquanto em vão eu buscava o silêncio, ouvia as árvores batidas pelo vento, o pio dos pássaros sem abrigo, um rumor de água escorrendo – e admirava-me que o mundo pudesse conter tal sonoridade.) Não sei quanto tempo assim fiquei, sei apenas que ao reabrir os olhos, vi que era noite, e as estreias brilhavam. Nuvens céleres, negras, corriam arrastadas pelo vento. Nunca estrelas haviam brilhado mais inutilmente. (CARDOSO, 2000, p. 347-348).

Com a mesma intensidade com a qual André consegue decantar a beleza natural da Chácara, de apreciar sua natureza em detalhes, é capaz de desmerecer o brilho das estrelas, de enlutar a paisagem. De tal modo, pode-se dizer que, na obra cardosiana, o homem reflete o ambiente, ou seja, a paisagem é vista através do indivíduo, e a paisagem reflete o homem que se percebe por meio dela. Como ocorrera outrora com Alberto, para André, a fonte do jardim marca o ponto de início da relação amorosa com Nina, é, portanto, o símbolo deflagrador da transgressão. Desse modo, torna-se bastante simbólico o fato de a fonte estar situada no centro do jardim, lembrando-nos o mito do fruto proibido. Na Chácara, o interdito é o corpo de Nina, fonte de erotismo e sedução:

Havia anoitecido há muito, e um luar franco, desatado sobre o jardim, não conseguia amenizar o calor que reinava. Como me debruçasse a varanda [...] vi um vulto sentado junto ao pequeno lago de pedra existente no centro do jardim. (Era uma fonte comum, circular, com bordas cravadas de conchinhas; o repuxo, dividido numa série de jatos, perpetuamente avariado, tinha ao centro uma cegonha triste a que já faltava uma das pernas.) Não foi preciso muito para que eu me certificasse de que era Nina quem se achava a borda da água. [...] Assim, desci devagar e, já pisando a areia do jardim, tomei um rumo incerto, como se estivesse apenas procurando o benefício do luar. Ora, para os lados do tanque é que ele se mostrava mais forte, e varando as folhas que formavam um dossel mal fechado, escorria até a água numa única e imensa coluna cor de leite. (CARDOSO, 2000, p. 351).

A cena rememorada por André é prenhe de significados. Fonte primeva da vida, a água associada ao luar simboliza a feminilidade e a fecundidade. Na descrição do rapaz, o luar se intensifica na direção da fonte criando a imagem de uma coluna cor de leite que coadunada aos jatos de água da fonte, alude ao ato ejaculatório, ao sêmen vital, construindo-se, assim, a ideia não apenas do erótico, mas, também, a própria noção de maternidade, pois semelhante a uma mãe que embala o homem, a “água é um leite quando é cantada com fervor, quando o sentimento de adoração pela maternidade das águas é apaixonado e sincero” (BACHELARD, 2013, p. 123). Apaixonado por aquela a quem reconhece como mãe, a fonte representa para André o devir incestuoso com a genitora, situação que, a um só tempo, o completa e o amputa. Esse aspecto nos parece ser confirmado pela presença de uma cegonha triste, coxa de uma perna, que nada no centro da fonte. A representação da cegonha nos mais diversos contos de fadas indica o advento de uma criança (LOREDO NETA, 2007), símbolo de renovação. Considerando-se, porém, a condição deficiente da ave e a degradação do horto, a fonte vem ratificar a caducidade de um sistema oligárquico chagado de morte.

De todos os recônditos da Chácara, aquele que, certamente, mais agradava à Nina era uma pequena corrente de água fluente junto ao canteiro de violetas. Nina costumava ir até essa fonte natural para molhar os pés, em uma espécie de relaxamento das tensões vividas dentro da casa: “Isto sim, isto é bom, Betty – dizia. A água faz uma cocegazinha na planta dos pés da gente” (CARDOSO, 2000, p. 136). Matéria primeva da vida, o regato parece renovar, sobremodo, as forças da personagem, pois, ao contrário da atmosfera lúgubre, melancólica e claustrofóbica da casa, as águas do regato são límpidas, agradáveis e fluidas. Ao tocar as águas do pequeno córrego, Nina recebe lufadas de transformação na vida conjugal, afinal, o regato alimenta o horto das violetas, símbolo da paixão mantida por Alberto. Esse canteiro, alimentado pela umidade de um regato próximo, cria uma imagem significativa quando aliada ao simbolismo das violetas, dado que “a água tem uma relação especial com a lua, ambas são símbolo de vida, morte e renascimento” (LURKER, 1997, p. 6). Os referidos elementos estão intrinsecamente presentes no romance, porque as relações sexuais interditas se revelam, a um só tempo, fonte de vida e morte, como nas relações adúlteras de Nina e Ana, na tentativa de suicídio de Valdo, na morte de Alberto e no conluio incestuoso entre Nina e André.

Mesmo visivelmente decrépito, a geografia do jardim relembra os dias prósperos dos Meneses. Formado por aleias, regatos, árvores frondosas e canteiros, apresenta ainda uma clareira, área com pouquíssima cobertura vegetal localizada ao lado leste da Chácara, na qual se encontram os fragmentos totêmicos das Estações representativas da marcação temporal da história da família intrínseca à natureza do jardim:

Era ao fundo, lado direito do Pavilhão, onde antigamente havia uma clareira limitada por quatro estátuas representando as Estações. Só o Verão ainda se fazia ver de pé, e a parte inferior da Primavera, em cujo interior, como de dentro de um vaso, crescia uma vigorosa samambaia dominando os bordos partidos. A folhagem crescera, e se bem que a clareira permanecesse imune, como que sobrava, flutuante, em meio à cerrada vegetação. (CARDOSO, 2000, p. 109).

Percebe-se, na descrição feita por Ana, a resistência da clareira à invasão de tudo o que na Chácara ascende à desordem. Ainda assim, ao apontar o esfacelamento das estátuas e o gracejar de plantas agreste e das folhagens, Ana destrói a atmosfera aparentemente calma e bucólica desse jardim. Da estátua que representa a Primavera, da qual resta apenas a parte inferior, brota uma vigorosa samambaia, preenchendo os espaços fraturados do obelisco. Se, por um lado, o florescer dessa planta pode constituir o revigorar da estátua, por outro lado, significa uma flora estrangeira, que, originalmente, não pertencia àquele lugar, assim como Ana, fruto trazido ainda verde, ou mesmo Nina, planta exógena sempre inadaptada ao clima da Chácara. Para Marta Cavalcante de Barros (2002, p. 93), o florescimento da samambaia indica “uma espécie de representação do amor, dominado pela força da natureza, como o erotismo está vinculado à morte”. De certo modo, essa planta metaforiza dois momentos para os Meneses. O primeiro concerne à influência, quer seja para o bem, quer seja para o mal, que Nina passa a exercer logo na sua primeira estadia, pois, plena de erotismo e sensualidade, encanta a todos. O segundo corresponde ao período da doença terminal de Nina, câncer incendiário que tanto se alastra pelo corpo da vítima quanto se impregna por toda a Chácara.

O Verão é o único dos totens a permanecer de pé, sendo a estação frequentemente mencionada dentro do romance. De acordo com o *Dicionário de símbolos* (LEXICON, 1998), o verão é a estação consagrada ao deus solar Apolo, o mais belo dos deuses, transformado pela arte grega de “viril deus barbudo num belo jovem ou efebo” (PAGLIA, 1992, p. 72), representação que, no romance, se manifesta na efígie de Alberto, o jardineiro, comparado por Timóteo a um deus pagão e visto por Ana, “puro e tranquilo, na simplicidade de sua pequena alma provinciana” (CARDOSO, 2000, p. 110).

Estando fortemente associado a Nina, concorde ao seu aspecto solar, o verão pode ser entendido como a estação dos impulsos sexuais e dos desejos, estação do calor que acelera o metabolismo físico e põe o corpo em efervescência. Entretanto, o verão, na ficção de Lúcio Cardoso, será também sinônimo de fenecimento, pois é justamente no *tempus aestivum* que se dá a morte de Nina, “sob o efeito de um precoce entardecer” (CARDOSO, 2000, p. 380).

As pesquisadoras Loredo Neta (2007) e Paiva (2013) relacionam o simbolismo do verão ao processo de amadurecimento dos frutos, que, na poesia cardosiana, surgem ligados à

ideia de amor, conforme se pode constatar nestes versos: “Esta longa espera tem talvez um sentido/ É preciso que o amor amadureça/ e sangue como os frutos prontos para a queda” (CARDOSO, 2011, p. 445). Quem experimenta o fármaco amoroso rapidamente se dá conta de que a distância entre o remédio e o veneno da paixão se encontra apenas na dosagem, porque o amor é, ao mesmo tempo, sofrimento e alegria, néctar e fel, liberdade e prisão, luz e escuridão, vida e morte. Todas as suas sementes germinam, algumas mais rápidas, outras com vagar, algumas em boa terra, outras nos terrenos mais improváveis, por vezes, nos mais inférteis. Entretanto, no fim, todos os amores têm seu momento de ceifa. Na *Crônica da casa assassinada*, nem todos os frutos se mostram prontos para o ferimento de Eros. Ana, “fruto colhido verde, verde ficara, um tanto enrijecido, com podridões e laceramentos aqui e ali, mas intato, em conserva” (CARDOSO, 2000, p. 106). E Demétrio segreda sua paixão por Nina, envelhecendo “como um fruto que se deteriora” (CARDOSO, 2000, p. 150).

O verão acentua a dramaticidade da morte, pois, com a intensificação do calor, o corpo de Nina parece entrar em uma espécie de combustão interna, fazendo se desprender dele um constante odor nauseabundo que rapidamente se espalha e impregna toda a casa “com seu açucarado alento de agonia” (CARDOSO, 2000, p. 412). Segundo a descrição feita por André, do quarto de Nina saía um mau cheiro “rançoso, misturado a um vago alento de flores ou de maçãs apodrecidas” (CARDOSO, 2000, p. 398), muito diferente da fragrância exalada na ocasião da primeira relação amorosa tida com Nina, pois, naquela ocasião, o corpo da amada parecia tomado por um odor quente e doce de violetas. Presente do início ao fim do romance, consideradas as flores de eleição de Nina e, por isso, cultivadas por Alberto em um canteiro contíguo ao Pavilhão, as violetas aparecem 43 vezes, confirmando-se a contagem indicada por Carelli (1988). Nesse sentido, as violetas constituem um *topos* no romance, daí o autor, ao definir a trama de sua obra, ter estabelecido a seguinte comparação: “Trata-se de um câncer sobre um canteiro de violetas” (AYALA, 1959, p. 7).

As violetas surgem dotadas de dupla significação quando relacionadas à Nina, ora associadas aos conceitos de beleza, juventude e paixão, e, por conseguinte, à sexualidade feminina e seus mistérios, ora se revelando índices antecipatórios de sofrimento, perda, morte e luto. No entendimento do biógrafo cardosiano, a utilização das violetas não ocorre de modo aleatório, mas, sim, de forma interligada, agregando-se, a um só tempo, “cor, odor e signo” (CARELLI, 1996, p. 632). Na perspectiva cromática, a cor violeta se coaduna a noção de temperança, mistério e paixão (LEXICON, 1998), essa última ideia bifurcada nos sentidos de atração intensa por alguém e de *via crucis* do corpo, sofrimento entendido pela fé cristã a partir do dogma da Paixão de Cristo. Esses significados aparecem nos *Diários* do romancista:

“Um roxo de paixão. Um roxo de sacristia, mas ainda vivo, ainda pleno em sua inteira mocidade, roxo de flor achada no sertão – no seco sertão do meu país. Roxo, eu te designo assim vivo – como te extrair deste meu sonho de infância?” (CARDOSO, 2012, p. 273).

Nina considera o canteiro de violetas o espaço mais vívido e pulsante da Chácara, em virtude da devoção amorosa que ele representa, afinal, construído e cuidado por Alberto, era o laço que os unia. Entretanto, a despeito do significado amoroso, as violetas também aparecem na *Crônica da casa assassinada* intimamente coadunadas às representações da morte. Desde seu ingresso na Chácara, Nina se sente trágica e irreversivelmente destinada a sucumbir à poeirenta Minas Gerais, asfixiada pela fragrância mortífera das flores, “mortal, como um suspiro que se eleva da terra, o odor familiar das violetas” (CARDOSO, 2000, p. 203). Para Vitor Martins (2003, p. 205), o perfume das violetas caracteriza uma espécie de “memória olfativa”, reminiscência da perturbação causada tanto por Nina quanto pelo câncer insidioso: “na luz desaparecida e funda daqueles olhos que me contemplavam de outra distância, onde eu já não estava, mas onde possivelmente florescia, numa diabólica fragrância, a memória do que eu fora e do prazer que lhe proporcionara” (CARDOSO, 2000, p. 459).

Vistas a partir de imagens sinestésicas, as violetas avultam-se no diário de André, a partir da rememoração dos momentos prazerosos tidos com a amada, de cujo corpo, além da marca da sedução, desprende-se a olência das violetas, prelúdio de todo o sofrimento físico enfrentado por Nina, conforme se depreende da anotação de André: “jamais poderei esquecer a sensação transmitida pela forma dos seus seios entre minhas mãos, da garganta macia onde meus lábios passeavam, do perfume quente, adocicado, que se desprendia dela, como de um canteiro de violetas machucadas” (CARDOSO, 2000, p. 268). Não é gratuita a comparação da personagem, sobretudo, se considerarmos que o câncer de Nina é o de mama. Ao acariciar os seios da amada e sentir como se tocasse um canteiro de violetas machucadas, portanto, um corpo florífero danificado, ferido de morte, André antecipa a imagem do corpo chagado pela doença. Tal qual uma flor, o destino da beleza é desaparecer com o passar dos anos, mas, sem poder evitar que a amada defínhe, resta a André somente imortalizá-la por meio do odor das violetas: “apesar do mau cheiro que embebia os lençóis, ainda conseguia distinguir um resto do seu perfume predileto, daquele tênue cheiro de violetas que a acompanhara durante a existência inteira, e que ainda agora teimava em permanecer” (CARDOSO, 2000, p. 441).

A anotação de André revela a desigualdade gerada pela comparação da brevidade da vida com o devir perpétuo do tempo. Enleado por um forte sentimento de angústia, André compreende que, embora o momento da morte tenha duração de um instante, o dilaceramento íntimo proveniente da perda é supremo, constante, indelével. O rapaz presencia, na agonia de

Nina, a violeta transformar-se em signo inelutável de morte: “sua mão roçou uma das violetas abandonadas, ergueu-a como se tentasse arrancar do passado seu humilde testemunho, depois abandonou-a – a flor tombou no assoalho” (CARDOSO, 2000, p. 31). O tombamento da flor é a imagem eufêmica do fenecer da mulher amada. Congênere ao que acontece com as violetas, que significaram o enlace amoroso de Nina com Alberto, o Pavilhão, construção marginal da Chácara, onde os amores interditos frutificaram, transforma-se em símbolo de morte, torna-se memorial dedicado ao culto do amado morto.

5.3 O pavilhão sacro-profano: o desejo é uma construção à margem?

Construção marginal, inominada e afastada da casa-grande, o Pavilhão constitui o cronotopo da subversão da ordem, espaço da transgressão. Embora apresentando iguais traços de decadência da Chácara e edificado “às pressas, com madeira nem sempre apropriadas, e acabamentos improvisados – como tantas que se fazem na roça, aproveitando o material local e os recursos mais rudimentares possíveis” (CARDOSO, 2000, p. 138), o Pavilhão é visto, no transcorrer da trama, sobre diferentes conjunturas: morada do jardineiro, ninho matrimonial e adúltero de Nina, cena do suicídio de Alberto e, por isso, transformado em túmulo simbólico, e estadia última de Ana Meneses. Ou seja, com o transcurso dos acontecimentos, essa pequena construção isolada no jardim adquire feição trágica.

Consoante ao desenho de Lúcio Cardoso, o Pavilhão está localizado a lés-sudeste, mantendo razoável afastamento geográfico da casa, o que metaforiza o caráter desviante dos acontecimentos perpetrados dentro de suas paredes. Se a casa é vista de cima, revelando os seus cômodos, o Pavilhão é visto por fora, resguardando os seus segredos, pois, embora seja possível visualizar sua janela arredondada, ela possui vidro fosco, o qual não permite a plena contemplação do que se passa ali dentro. Mesmo situado na região periférica da propriedade, o Pavilhão constitui o ponto nevrálgico do drama vivencial da família Meneses, no contexto do narrado, conforme podemos depreender da anotação de André a respeito dessa construção:

Ocorreu-me que aquela parte da Chácara – o Pavilhão – sempre me parecera um lugar condenado, a que ninguém se referia; se por acaso alguém a isto era obrigado, munia-se de uma série de precauções e nunca dizia abertamente o nome pelo qual a construção era conhecida, mas designava-a apenas “lá”, ou “lá embaixo”, tal como já ouvira, por mais de uma vez, falar tia Ana. Também eu nunca indagara o motivo porque o local suportava o peso de tal condenação. Menino, sempre soubera que ali se guardavam ferramentas velhas, e se lá ia alguma vez, era para surpreender o sono das lagartixas, ou a procura de uma fruta do mato. Mas apesar de tudo, sem que ninguém me informasse, sabia que o Pavilhão se achava estreitamente vinculado ao

drama que havia acontecido outrora – aquele mesmo drama de que todas as pessoas teimavam em subtrair-me os detalhes. (CARDOSO, 2000, p. 337).

Ao ser referido pelo uso do advérbio *lá*, por oposição ao lugar no qual se encontra a pessoa que fala, reforça-se não só a ideia de distanciamento, mas, sobretudo, a de interdição. Nesse sentido, o Pavilhão tem renegado a própria existência, na medida em que é vetado o ato de nomear. Ante o peso da condenação, das transgressões ocorridas no passado, quando André ainda nem existia, o Pavilhão é mencionado como *lá embaixo*, expressão significativa porque carrega o estigma do Mal, da inferioridade e da desordem, em tudo contrário ao reduto dos Meneses. Não sem razão, é onde são guardadas ferramentas de trabalho braçal e, também, é utilizado como morada do jardineiro cujo dormitório é o porão. Sempre que é descrito, o porão do Pavilhão parece acentuar o tema da decadência moral e financeira dos Meneses. Por seu turno, esse espaço é mais um dos elementos que compõem o cenário mórbido da Chácara, funcionando como valhacouto e arrimo para a manifestação do desejo, sendo, pois, um dos principais espaços do Mal, isto é, da confrontação da norma, da quebra dos interditos. Espaço abandonado e fechado aos não iniciados nas artes da transgressão, o porão revela o jogo de claro/escuro de onde emergem os atos que abalam os alicerces da família Meneses.

Três fases conformam a ligação de Nina com o espaço do Pavilhão. Inicialmente, a velha construção serve de palco aos encontros amorosos com Alberto, situação intensificada quando o casal, depois da notícia da gravidez de Nina, elege o referido espaço como morada. Para Demétrio, tal contexto foi forjado pela cunhada para encobrir amores criminosos. Quinze anos depois, Nina regressa do exílio na capital fluminense, e, mais uma vez, o Pavilhão torna-se cenário de traição, testemunha silenciosa da consumação do incesto.

Peça destoante dentro do sistema da Chácara, Nina opta por residir no Pavilhão. De modo perspicaz entende que a convivência sob o mesmo teto de Demétrio seria demasiado desgastante, afora servir de motivação para determinados cerceamentos aos quais jamais iria se submeter. Movido pelo senso de vigilância, ou, ainda, pelo amor recalcado, Demétrio se opõe à ideia da mudança de Valdo e Nina, tendo levantado o seguinte argumento: “o Pavilhão não é recomendável. É insalubre, e além do mais, distante da casa” (CARDOSO, 2000, p. 132). De fato, semelhante ao restante da propriedade, o Pavilhão se encontrava praticamente esquecido. Feito de madeira, era uma construção “antigamente pintada de verde, há muito tempo sem cor definida, estigmatizada pelo tempo, gasta pelas chuvas, com lances de mofo e estrias criadas pela umidade, o que lhe emprestava um ar desagradável e sujo” (CARDOSO,

2000, p 113). Não obstante o estado precário das instalações, Nina consegue convencer Valdo da mudança, passando algum tempo livre do olhar inquisidor de Demétrio:

Você não se opôs à minha ideia, ao contrário, apoiou-a, certo de que poderíamos ser felizes, apesar da distância e do isolamento em que o Pavilhão se encontrava. E foi ali – lembra-se? – que passamos realmente os mais belos dias de nossa vida em comum. Ali, naquele Pavilhão abandonado e coberto de hera, com largas janelas de vidro mais ou menos intactas, e que flamejavam ao sol da tarde, e comungavam tão intimamente com o mundo vegetal que nos cercava, ali aprendi a conhecer o amor e a aguardar o filho que havíamos gerado. Ah, Valdo, basta fechar um pouco os olhos, para relembrar aquelas noites de verão, com cigarras que se demoravam pelos troncos antigos, e jasmineiros rescendendo – uma paz de velha herdade sem problemas, de casa antiga e farta, que se assemelhava a tudo quanto eu sonhara nos meus devaneios da cidade. Noites, dias de longa e adormentada morosidade... (CARDOSO, 2000, p. 81).

O comentário da personagem cria a imagem de um *locus* de felicidade oposto ao espaço da Chácara. Tornado espaço de evasão, nem mesmo a decrepitude das instalações, com suas paredes gretadas, invadidas por flora silvestre, consegue se sobrepor ao clima de gozo do casal. Essa conformação pode ser vista como paradoxal em relação aos acontecimentos que se desenrolam nesse ambiente, porque, a um só tempo, o Pavilhão detém uma aura de felicidade e tristeza, ventura e morbidez. À medida que os amores de Nina com o jardineiro se adensam, eles ficam mais e mais vulneráveis aos olhares perniciosos de Ana e Demétrio e, fatalmente, são descobertos. Em face à revelação do adultério, as consequências irrompem trágicas. Para Nina é estabelecida a pena de retirar-se da Chácara, punição que visa manter as convenções do universo dos Meneses, porque, dentro da casa, metonímia da família, Demétrio, na posição de chefe, não admite ser contrariado, e dentro do patriarcado todas “as contradições devem ser banidas, sob pena de causarem um intolerável mal-estar” (DAMATTA, 1997a, p. 51).

Duplamente dilacerado, Alberto sente-se culpado pelo destino de Nina. No fundo, compreende que ser expulso de casa é vergonhoso para qualquer indivíduo e, ainda mais, para uma mulher. Afora essa culpa, o jardineiro carrega a dor da separação. Segundo Erich Fromm, em sua *Arte de amar*, a separação é fonte de ansiedade, pois “ser separado significa ser cortado, sem qualquer capacidade de usar os poderes humanos. Eis porque ser separado é o mesmo que ser desamparado” (FROMM, 1971, p. 28). Nesse sentido, sem conseguir superar a interdição do seu romance tem sua vida ultimada. Da profunda tristeza – indício da morte simbólica –, anseia pela morte física, prorrompida na forma do suicídio. Enleada no conflito por se ver implicada na morte de Alberto, Ana transforma o Pavilhão numa espécie de túmulo, onde cultua a memória do jardineiro, na tentativa de reter a imagem do amante, prendendo-se

às manchas de sangue espalhadas nas paredes e aos objetos dali, não permitindo que ninguém entre no local. Nesse sentido, a personagem desenvolve uma atitude mórbido-patológica, vista desde o ato de tornar o Pavilhão em sua propriedade exclusiva, a exemplo do que acontecia na França do século XVIII, quando “vai-se, então, visitar o túmulo de um ente querido como se vai à casa de um parente ou a uma casa própria, cheia de recordações” (ARIÈS, 2012, p. 77).

O Pavilhão transforma-se em monumento *in memoriam*, espaço de ritualização da perda e da tentativa de restauração do desejo, por meio do culto ao amado morto alçado ao patamar do mito. O culto aos resquícios da corporeidade ausente, porém, ressignificada, torna Alberto em matéria mítica derivada de uma linguagem ritualizada da perda. Na linguagem platônica, o jardineiro se converte em ideia, torna-se essência: é o próprio Eros “invisível; não é uma presença, é a obscuridade palpitante que rodeia Psiquê e a arrasta numa queda sem fim” (PAZ, 2001, p. 183). Assim, para Ana, “o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia ou, caso se prefira uma evaporação; em suma, uma ausência perceptível” (BARTHES, 1980, p. 163). Após perder o que, de fato, jamais teve, o desejo continua a ser impulsionado pela falta, ou seja, no drama vivencial dessa personagem, parafraseando o famoso primeiro verso do poema “Ulisses”, do livro *Mensagem*, de Fernando Pessoa (2019), Alberto é o nada que é tudo. Entretanto, essa *performance* litúrgica de Tânatos e Eros, realizada através do contato com os despojos e objetos do jardineiro, expande o desespero de Ana Meneses, ao passo que “o apaixonado vê a presença banhada pela luz da ideia; quer tê-la, mas cai na treva de um corpo que se dispersa em fragmentos” (PAZ, 2001, p. 183). Porquanto a morte do indivíduo amado, menos que exprimir o simples estágio da existência humana, avulta-se como realidade irrefutável. Ana experimenta, no luto, a dor de uma morte constante:

Alberto foi morrendo aos poucos para mim, minuto a minuto, hora a hora, dia a dia, e eu acompanhava, calada e lúcida, essa agonia que se estendeu ao longo de anos. Sim, ele morreu em mim de infindáveis mortes; ora através de um tronco em que se encostara, e que perdia seu aspecto de magia para transformar-se simplesmente em tronco; ora através de um caminho do jardim que esmorecia o seu encanto – quantas vezes eu o trilhara! – para converter-se numa vereda sem importância, que não me atraía mais, e que na verdade nunca mais atravesssei. Assim, tudo o que o rodeara, que vivera com ele, dele, ou servira de testemunho a sua passagem por este mundo, fora perdendo o efeito, enrijecendo-se, e incorporando-se ao resto anônimo e sem interesse das coisas. (CARDOSO, 2000, p. 309).

O prolongamento subjetivo da morte redobra o aniquilamento de Ana. Cabe, nesse sentido, tomarmos parte na argumentação de *A dor de amar* (2007), obra na qual Juan-David Nasio considera que o processo amoroso é a transfiguração e a incorporação de um outro ser exterior consubstanciado por uma sutura inconsciente entre o indivíduo amante e a pessoa

objeto do desejo. Nesse processo, ajusta-se a potência do afeto ao amalgamar de maneira real, simbólica e imaginária o ser amado no inconsciente, associando imagens e significantes que o amado desperta no outro. Mas, quando se perde o fomentador do desejo, surge uma vultosa perturbação emocional conhecida como “dor de amar”, correspondente à potência do vínculo com o ser amado. A morte biológica se torna simbólica, é separação, ausência e mortificação:

Alberto, quem era Alberto, que ser humano e autêntico representava ele? E verificava tristemente que esse Alberto que eu tanto amara, por quem tanto sacrificara, a ponto de esquecer de mim mesma e dos meus deveres, já não possuía olhos, nem mãos, nem face, nem nenhum outro traço físico que o caracterizasse – era apenas uma reminiscência sem forma definida. (CARDOSO, 2000, p. 310).

O discurso da personagem nos apresenta um *amor idólatra*, no qual a pessoa “aliena-se de suas próprias forças e projeta-as no ente amado, que é adorado como o *summum bonum*, o portador de todo amor, toda luz, toda ventura” (FROMM, 1971, p. 132). Dessa declaração da personagem, percebe-se que não é exatamente a ausência de Alberto que acarreta o sofrimento de Ana, mas, sim, os efeitos dessa ausência nela. A sua dor não ocorre apenas porque o rapaz já não existe mais, senão por se perceber irremediavelmente privada da presença de Alberto e, mais ainda, do corpo dele, “porque o ritmo simbólico dessa força fica quebrado com o desaparecimento do compasso que os estímulos provenientes daquele corpo escandiam” (NASIO, 2007, p. 70). Segundo Freud, em *Luto e melancolia* (2011), o indivíduo enlutado entra em profundo estado de desânimo, voltando-se para seu próprio sofrimento, alheando-se do universo circundante. Em casos intensos, por razões desconhecidas pelo psicanalista, o luto marcha para uma patologia e se transforma em melancolia. Tal estado se agrava porque Ana vai perdendo a efígie de Alberto:

Lamentava então que não possuísse um retrato, um desenho, nada que houvesse fixado com segurança sua figuração de gente – e em vão, sentada longas horas ao abrigo das investigações alheias, esforçava-me pacientemente para recompô-lo tal qual fora, e restituir ao pobre espectro que agora povoava meus sonhos, seu nariz exato, a cor da pele, o rasgado dos olhos. De quantas mortes constatava assim que morria aquele que eu amara, de quantas mortes, até chegar a esta, definitiva e sem consolo, que deixava apenas um nome sobrenadando a tona da memória. Somente um nome, não que outra coisa sobrava de Alberto. (CARDOSO, 2000, p. 310).

Na *abstratificação* do objeto amado que foi transformado em ausência-presença (FROMM, 1971), Ana lamenta a falta de uma *imagem-relicário* capaz de preservar fragmentos do visível, assegurador da perpetuação imagética do amado (KOSSOY, 2005). Na

condição de representação, o retrato constitui “instrumento de um conhecimento imediato que revela um objeto ausente, substituindo-o por uma imagem capaz de trazê-lo à memória e pintá-lo tal como é” (CHARTIER, 2002, p. 74). No entanto, a fotografia é projeção de algo transportado de seu espaço-tempo original. A valer, a foto representa o inexistente, isto é, o já modificado pela ação incompaciente do tempo, pois a fotografia é dotada de ambivalência, “é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência” (SONTAG, 2004, p. 26).

O processo de luto experienciado por Ana ocorre mediante a ausência do corpo de Alberto, situação que se mostra delicada quando se pensa o luto na função de ritual destinado a um desapego, cujo fim do período de enlutamento deve culminar no reestabelecimento das relações sociais deixadas em estado de espera. Dito de outra forma, o luto é entendido como processo de perda e de readequação dos indivíduos que lidam com a perda (FREUD, 2011). Para Ana Meneses, dada as frustrações da paixão em relação ao morto e a própria ausência do corpo do jardineiro, o processo de luto se transforma em algo ininterrupto e melancólico:

Tal foi o modo como morreu Alberto, de sua longa morte, de sua morte maior do que sua própria existência. O que sobrou dele era precisamente o que sobra de um morto – um túmulo. Se o corpo ali não se encontrava, não fazia mal: para mim, de há muito sua forma humana convertera-se em mito. Mas seu túmulo, a meu ver, era o Pavilhão, onde exalara o último suspiro. Aquelas paredes manchadas de sangue, que depois tantas vezes eu fui afagar com mãos trêmulas, eram os contornos do único espaço onde podia velar sua lembrança. (CARDOSO, 2000, p. 309).

O apego de Ana ao Pavilhão e às manchas daquelas paredes, decerto, pode ser interpretado como uma tentativa de reviver os ínfimos e efêmeros momentos de felicidade tidos com Alberto. Nesse sentido, essa remissão ao passado, “essa forma abstratificada e alienada de amor serve como um ópio que alivia a dor da realidade, a solidão e a separação do indivíduo” (FROMM, 1971, p. 133). Sem corpo ou conhecimento de sua verdadeira sepultura, por ter sido a morada do jardineiro, o Pavilhão se torna *locus* de culto. Se, inicialmente, foi visto como profano, alcova de amores interditos, quando consagrado à memória de Alberto, torna-se solo sagrado. É o cemitério simbólico onde o sentimento de frustração e a memória se apresentam como signos da relação de Ana com a instância mortuária do jardineiro, à medida que o cemitério, além de morada dos mortos, é o local de constantes visitas dos vivos, espaço aonde “vêm demonstrar, através de velas e orações, seus sentimentos de pesar pela ausência dos entes queridos” (ROCHA, 2005, p. 101). Nesse recinto, todos os objetos, odores, cores e manchas constituem simulacros da corporeidade do amado desaparecido:

O quarto do porão, a parede ainda manchada com o seu sangue, e aquele catre forrado com uma esteira velha, onde agonizara, e que o representava, esplêndido, real, no seu derradeiro transe, naquele que para mim o fixaria na eternidade. (Algumas vezes, vencido pela umidade ou simplesmente pelo tempo, uma parte desse reboco desprendia-se, ameaçava cair – e eu, cuidadosamente, o recompunha, colando-o, reajustando-o ao seu primitivo lugar, tal como se recompusesse uma imagem pronta a se esfacelar, um corpo a que faltariam pedaços, e cuja integridade através do tempo só sobreviveria assim pelo meu esforço e minha paciência.) Isto era o que me conduzia habitualmente ao porão, e me fizera vedá-lo a qualquer olhar estranho, como um altar que devesse permanecer imune da curiosidade profana. (CARDOSO, 2000, p. 311).

Ana sente a necessidade de preservar os resquícios materiais do amado, por isso tranca o pavilhão. Entretanto, nenhuma porta consegue permanecer fechada diante de Nina, ainda menos a do velho Pavilhão: “Estas velhas portas se abrem com um simples empurrão” (CARDOSO, 2000, p. 278). O gesto de recolocar os pedaços do reboco desgastado configura tanto dor quanto alegria; é, talvez, a expressão serôdia de que “amar uma coisa é estar empenhado em que exista; não admitir, naquilo que de nós depende, a possibilidade de um universo onde esse objecto esteja ausente. Mas note-se que isto equivale a dar-lhe vida de forma contínua, naquilo que de nós depende, intencionalmente. Amar é vivificação perene, criação e preservação intencional do amado” (ORTEGA Y GASSET, 1960, p. 77-78).

Essa situação cria uma atmosfera melancólica, pois Ana se agarra ao objeto perdido, negando-se a reconhecer a insofismável realidade da perda. O apego incomensurável de Ana e a constante lembrança do jardineiro, por intermédio das cartas-confissões, configuram “uma atitude psicologicamente débil, como se o indivíduo que assim procedesse estivesse, de fato, se recusando a seguir em frente” (DAMATTA, 1997a, p. 123-124). Depois do falecimento de Nina e da dissolução dos Meneses, o prédio da Chácara se torna inabitável e Ana decide findar seus dias no porão do Pavilhão. De acordo com o pós-escrito do padre, o velho Pavilhão é a última construção a resistir, pois a Chácara dos Meneses já havia tombado:

É que 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. Um último vislumbre de sua existência ainda se mostrava naquele catre de agonizante. (CARDOSO, 2000, p. 507).

É nesse cenário de abandono que Ana escreve suas últimas cartas-confissões, ação que possui ressonância histórica. É interessante o fato de Ana identificar a confissão como um

modo de se chegar à verdade, porque, segundo Michel Foucault (2015), se, antes do século XIII a confissão era entendida como garantia de *status* e identidade, a partir do Concílio de Latrão, em 1215, passou-se a compreender a confissão como via de reconhecimento das próprias faltas e pensamentos: “a confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade. Desde então, nos tornamos uma sociedade singularmente confessada” (FOUCAULT, 2015, p. 66). Propagada nas mais diferentes esferas da vida social, desde as mais cotidianas até as mais solenes, confessam-se os crimes e as boas atitudes, os pensamentos e os desejos; confessam-se as doenças e as penúrias, em público ou no privado; confessa-se aos pais, aos pedagogos, aos médicos, àqueles a quem se ama, no prazer e na dor; confessa-se até pela escrita o que não é possível ser confidenciado aos outros.

Essa obsessão pelo ato confessorio penetra na literatura que, antes voltada ao prazer de contar e ouvir histórias cavaleirescas, de bravura e de santidade, naquele momento, passou a uma literatura direcionada a infinita busca por uma verdade que estaria no íntimo das pessoas. No entendimento de Foucault (2015, p. 67), “a confissão já está tão profundamente incorporada a nós que não a não a percebemos mais como efeito de um poder que nos coage; parece-nos, ao contrário que a verdade, na região mais secreta de nós próprios, não ‘demanda’ nada mais que revelar-se”.

As confissões de Ana possuem caráter religioso, mesmo quando revelam formas antidogmáticas de pensamento, mormente ao falseamento da sua falta moral, isto é, o pecado. Nesse sentido, torna-se pertinente destacar que, na vigência do patriarcado brasileiro, no qual se verifica a extrema opressão do feminino, segundo a ensaísta Rita das Graças Felix Fortes (2010), pode-se atribuir aos confessionários a função de *saneamento mental*, na medida em que, por intermédio deles, “teria escoado, sob a forma de pecado, muita ânsia, muito desejo reprimido, que de outro modo apodreceria dentro da pessoa oprimida e recalcada” (FREYRE, 2000, p. 254). Destinados a Padre Justino, os escritos de Ana são provenientes de uma consciência aflita, porquanto desobstrui o labirinto de sua alma atormentada para apaziguar a tempestade íntima. Em um primeiro momento – equivalente aos capítulos 8, 14 e 27 –, percebemos a cosmovisão da personagem intrinsecamente irmanada ao universo doutrinário da Igreja Católica, ao mesmo tempo, reveladora da conflituosa relação com Deus e com a ideia de pecado, daí a titulação de confissão a esses escritos. Em um segundo momento – referente ao intervalo entre os capítulos 27 e 33 –, no qual ocorre um diálogo com o Padre Justino, observa-se uma gradativa alteração conteudística no discurso de Ana, que se afasta da matéria religiosa para aprofundar-se no exame da própria interioridade, deixando de se dirigir propriamente ao sacerdote:

Bem sei, antigamente escrevia a Padre Justino, e se confissões como esta nem sempre chegaram as suas mãos, pelo menos serviram muitas vezes para me tranquilizar. Falando, como que uma serenidade postiça apacava o meu íntimo. E agora, talvez seja ainda isto que eu procuro: um esquecimento, um letargo que me faça não diferente do que sou, mas esquecida de mim mesma, como sob o efeito de um entorpecente. Mas a verdade é que eu não sei a quem escrevo e nem a quem poderiam interessar essas linhas simétricas e cheias de compostura que vou traçando laboriosamente sobre o papel. Sei apenas que sinto o quanto em torno de mim as coisas são inóspitas e o quanto eu mesma me converti num ser gelado e triste. (CARDOSO, 2000, p. 270).

Se, nas duas primeiras confissões, Ana se dirige a Padre Justino, na terceira, logo no início, indica não saber a quem se dirige, para, na quarta confissão, em estado de quase senilidade, habitando o Pavilhão que servira de morada a Nina e Valdo depois do casamento, e onde Alberto cometera o suicídio, afirmar que se reporta a um provável leitor. Levando em consideração a contextualização dos escritos da personagem, Elizabeth Cardoso afirmou que a designação de confissão para esses capítulos é imprópria, “pois suas narrativas oscilam entre várias formas, carta, diário íntimo, confissão, memórias” (CARDOSO, 2013, p. 247). Com as vênias possíveis, discordamos da pesquisadora, posto que, independentemente da forma, o conteúdo apresentado nos escritos é da ordem da confissão. E, em relação à mudança de destinatário, consideramos que isso em nada altera a intenção da personagem: a de buscar um interlocutor que avalie seus escritos e possa absolvê-la, seja diante de Deus ou dos homens.

No limiar da morte, quando a vista torna tudo translúcido, Ana trava o último diálogo com Padre Justino. Em estado agonizante e senil, Ana confessa (ou devaneia?) acerca da maternidade de André, interpela sobre a salvação e morre. Mesmo no limiar da morte, Ana buscou igualar-se à rival. Todavia, se essa construção serviu para Nina como esconderijo dos amores com o jovem Alberto, para Ana, apenas acentuou sua sensação de solidão. No fundo, ansiava por acreditar na salvação; contudo, se, para ser salva, tivesse de se redimir, a ponto de perdoar Nina, perdoar a si mesma, Ana sucumbiria sem a promessa de vida pós-morte. Refém do ressentimento, da consciência da culpa e dos males cometidos, Ana carrega “cada sombra nebulosa do passado como se fosse o dia presente” (MATTOS, 2009, p. 26). No fim de tudo, Ana Meneses morreu conforme viveu: sozinha.

6 CONCLUSÃO – FECHANDO O DIÁRIO DE BORDO

De uma coisa estou certo: o que eu amo, é terrivelmente idêntico ao que sempre amei. O que eu amo é esse ar de viagem, esse balanço do trem, essa chegada, essa partida. A minha paz é um movimento: quieto, é como se ardesse por dentro. (CARDOSO, 2012, p. 496).

Não foi tarefa das mais fáceis percorrer as ruínas dessa casa assassinada. Depois de pisar o solo da Chácara, passar da divisa da alameda, subir os gretados degraus daquilo que, um dia, foi a varanda, tocar as paredes balouçantes e a madeira carcomida de móveis da agora inexistente sala de visitas, remexer em papéis mofados, devorados pelas traças e pela umidade no escritório destruído, caminhar pelo estreito corredor que aponta para os quartos, olhar as serranias da velha fazenda através dos vidros sujos e quebrados de janelas há muito fora dos caixilhos, descer até a cozinha e remexer em tachos sem serventia e daí seguir para o porão imundo e sufocante, escrutinar os recantos da clareira, encontrando ali os resquícios totêmicos das Estações, refrescar os pés no regato, colher uma violeta acabrunhada no meio de uma touceira de plantas agrestes, soerguer a porta decaída do Pavilhão, e, por fim, ter coragem de deixar a casa para trás, trazemos poucas certezas e incontáveis perguntas.

Entre as anotações feitas durante esta expedição ao universo dos Meneses de Vila Velha, procuramos destacar a presença incontestada da poética do Mal. Desde o início, sentimo-nos atingidos pela voracidade da condição humana, marcada pelo desejo insaciável e a triste constatação de nossa efemeridade. Por vezes, uma brisa veranica nos trazia a força necessária para resistirmos a essa instigante empreitada. No transcurso de dois anos, com dias e noites de intensa arqueologia literária, foram analisados depoimentos e memórias, narrativas e diários, cartas e confissões, à procura de desvendar o indesvendável, acariciar o inapreensível e, por vezes, até perscrutar o inescrutável. Ao fim e ao cabo, percebe-se que no romance *Crônica da casa assassinada* as vertentes do Mal constituem as marcas tanto dos impulsos da criatividade cardosiana quanto do irrefreável desejo de transgressão da moral patriarcalista de base cristã, ditadora e fiscalizadora do rígido código comportamental enclausurador do corpo, que impõe limites às paixões e às pulsões, no intento de subordinar o desejo às convenções sociais.

Lúcio Cardoso foi um homem dentro e fora de seu tempo. Escritor poliédrico, sua literatura não se filia a nenhuma norma que não seja o compromisso consigo mesma, e, por isso, recebeu no passado a pecha de alienada. De fato, esse mineiro não escreveu a respeito da guerra, mas, na condição de indivíduo histórico, o artista esteve tão sujeito às transformações decorrentes do contexto social da época quanto os seus próprios detratores. Porém, dada a sua

personalidade polemista e o emaranhado de ideias políticas, filosóficas e religiosas no qual esteve convoluto, recusou-se a adotar qualquer corpo doutrinário, e conhecedor das próprias contradições, afirmava: “O homem mais profundo é o que tiver mais profunda consciência do seu equívoco” (CARDOSO, 2012, p. 525). Por seu desprendimento, o escritor amargou a indiferença da crítica especializada e, por muitos anos, permaneceu no baú dos esquecidos da nossa literatura. Ele pagou o alto preço por sua ousadia de assumir uma ficção de investigação psicológica, voltada aos meandros da interioridade humana, quando o tom programático da época visava a criação de viés político e a denúncia social, pautada na documentação da realidade brasileira. Felizmente, pelo trabalho de exímios pesquisadores e da republicação de sua produção literária e crítica, Lúcio Cardoso está, aos poucos, se desvencilhando do indigno título de “ilustre desconhecido” para tomar o seu lugar no panteão da Literatura Brasileira. E, se o Brasil de hoje ainda o desconhece, ou, o conhece em parte, é porque desconhece os caminhos de sua própria história.

Com a *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso provou definitivamente o seu talento de romancista e, ainda mais, mostrou o quanto estava certo em não produzir novelas e romances comportados e submissos. Ressonância de paixões reprimidas, de ódios recalcados e de individualidades subjugadas, o romance cardosiano é palimpsesto confessional composto por diários, cartas, narrativas, confissões, depoimentos e memórias, que nos convida a tecer e a destecer os infundáveis fios da trama da ruína dos Meneses. Atentando-se ao imbricamento dos acontecimentos, vê-se a fusão e a multiplicação dos pontos de vista do romance, porque conformado em uma estrutura de contraposição, por meio da intercalação dos discursos de dez narradores-personagens, a referida obra não se prende à tradicionalista diretriz de causa-consequência. Não obstante, essa estrutura pulverizada e descentralizada é refletora do estado fragmentado do homem contemporâneo, cindido em suas bases histórica, social, filosófica e religiosa. Essa perspectiva desvela de forma contundente a face perplexa de indivíduos que, arrebatados pelas vicissitudes da vida, pela devassidão dos desejos e pelo ardor da rebeldia, contestam os valores impostos pela sociedade, revelando-se espíritos cheios de incertezas, que, ceifados de qualquer possibilidade de pertencimento, transformam-se em criaturas soturnas, agônicas e tétricas, indivíduos deambulantes à procura da luz no subsolo. Esses seres imersos na mais desestabilizadora crise de existir, feridos por paixões lancinantes, colhem as flores do Mal que adornam o corpo da casa assassinada.

Construído de modo a apresentar um jogo polissêmico, o título da obra orchestra e enleia o real e o ficcional ao usar o termo *crônica*. No despontar da era cristã, o termo *crônica* designava a anotação cronológica de acontecimentos na vida da nobreza, sem que houvesse

inserção interpretativa do cronista. Na condição de gênero, a crônica foi de suma importância no registro dos acontecimentos acerca da realeza da Península Ibérica, sobretudo, em Portugal com Fernão Lopes. Sofrendo transformações no curso dos séculos, no século XVI, a crônica passou a designar histórias (SOARES, 2007, p. 64). Misto de narração de fatos históricos com texto literário, a crônica passou por inúmeras transformações ao longo do tempo.

No romance cardosiano, a crônica expressa os relatos acerca de acontecimentos que culminaram na destruição da família Meneses, explicação confirmada pelo romancista em entrevista ao poeta Waldir Ayala (1958, p. 1) para o *Jornal do Brasil*: “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”. Percebe-se que o título, de fato, corresponde ao relato sobre uma família; contudo, nessa crônica não há uma organização linear e o estado fragmentar de sua compilação torna falaciosa qualquer tentativa de conhecimento da veracidade sobre o narrado. Contrário ao gênero na sua raiz, na crônica tecida nietzschianamente pelo escritor Lúcio Cardoso não há exatamente fatos, senão interpretações, de modo que, o título alude aos vários aspectos da estrutura caleidoscópica do romance, daquilo que não é só *mimesis* do real, mas estetização, reconstrução performática da realidade porque manifesta no “plano dos significados, a dificuldade de classificação desse gênero que tem a caracterizá-lo não a ordem, mas a ambiguidade” (BARROS, 2002, p. 39). Entretanto, embora presente no título, o gênero crônica não nomeia nenhum dos 56 capítulos.

Ainda a partir do título, é possível evocar a ideia de uma intriga policialesca, como o fez Carelli (1988). De fato, há uma atmosfera criminal que se coaduna aos aspectos do romance policial: mortes misteriosas, a figura de um detetive e a investigação *per se*. Ora, no enredo da esfíngica *Crônica da casa assassinada*, o narrador extradiegético recorre aos relatos deixados pelos antigos moradores da Chácara e de figuras representativas da sociedade de Vila Velha, e congênere ao gênero policial, ao longo do romance, incontáveis detalhes são omitidos. Assim, na carpintaria cardosiana, a matéria narrada, à medida que revela, também escamoteia, criando teias enigmáticas que conduzem o leitor a caminhar lado a lado com a misteriosa figura do narrador extradiegético, para fazerem juntos um trabalho de investigação, a fim de elucidar o mistério da casa assassinada. No fim, como esse investigador se limita a coligir e a organizar os diversos relatos das personagens implicadas na trama e, no máximo, a rabiscar comentários, realizando o trabalho de uma curadoria literária, ou permitir inserção de marginais pelas personagens, em momentos posteriores à escritura primeira das narrações, o romancista termina impossibilitando qualquer conclusão; termina, portanto, por renegar a estrutura do romance policial e privilegiar o drama existencial do humano, descortinando as

manifestações do Mal por intermédio de uma galeria de personagens revoltadas, ressentidas, transgressoras, melancólicas, invejosas e sádicas.

O primeiro dispositivo desencadeador do Mal é a trancafição do desejo. Por ser o guardião familiar, Demétrio é quem detém o poder da trancafição e o usa como mecanismo de controle e segregação. As ações dessa personagem nos levam a refletir a respeito da nossa compreensão acerca da condição humana, ao mostrar que as ações dos homens não encontram limites e transpõem as divisas do aceitável quando desejam o poder ou a sua manutenção. Na Chácara, todos são prisioneiros mantidos sob a vigilância desse homem frustrado e de caráter insano, dominado por um forte desejo de prestígio que se torna deturpado e alienado. Nesse indivíduo, movido por profundo senso de moralidade, o Mal surge travestido de Bem.

Movido pelo excesso de zelo pela linhagem da família, Demétrio aprisiona o mais novo dos irmãos, Timóteo devido às tendências homossexuais. Mas, se para Demétrio, o uso de trajes femininos configura uma transgressão às normas sociais, para o irmão, constitui uma forma de dissipar a inadequação de si consigo, ou seja, Timóteo procura assumir quem ele é. Entre sufocar seus impulsos, no intuito de se adaptar às regras do jogo do irmão, e permanecer fiel à sua identidade, Timóteo opta pela aceitação integral e tornar-se o *monstro* familiar porque é da natureza monstruosa fugir da normalidade e dos enquadramentos. No sentido de metáfora do Mal, “o monstro irrompe trazendo consigo as indagações e perturbações sobre os valores humanos” (ANDRADE; SANTOS, 2015, p. 7). Nesse sentido, a transgressão de Timóteo representa a busca de uma nova forma de enxergar o indivíduo, procurando reavaliar a forma como a transexualidade é entendida, revelando as ações normativas que tornam sua vida insuportável.

Criatura moldada desde a infância para servir de esposa a Demétrio, Ana é a maior vítima do processo de trancafição e mortificação do desejo. Uma vida marcada pela ausência de afeto sincero, sobretudo do marido, de silenciamento contínuo e recalque dos sentimentos, a personagem trilha o caminho da abdicação a fim de construir a imagem da esposa perfeita, nos moldes requeridos pelo patriarcado. Ou seja, Ana renega a sua *sombra* por intermédio do processo de repressão. A autoimagem descrita nas próprias confissões denuncia o quanto o feminino estava preso não apenas às normas sociais, mas dentro de si. Ana apenas toma plena consciência da atmosfera que a sufoca quando se defronta com o seu oposto complementar, Nina. No íntimo, ela deseja ocupar o lugar da rival, ter sua beleza, ser admirada pelos homens, dominar os artifícios da feminilidade. Em síntese, o Mal que se alastra em Ana é a inveja, poder destrutivo que aniquila tanto o invejoso quanto o invejado. De certo modo, a inveja introjeta em Ana o desejo de assassinar a rival pelo simples fato dela existir, por receber todas

as atenções e os mais entusiásticos galanteios. Ana se aproxima cada vez mais da maldade percebida por via da sombra “gerada toda vez que condeno a atitude de alguém em favor da minha. Passo a acreditar que sou melhor e repudio a ação dos outros em defesa da minha” (MATTOS, 2009, p. 23). Se, antes do processo de autognose, Ana representava a existência da mulher emurada, cuja feminilidade foi perdida, na ocasião de sua morte, torna-se uma criatura desesperada e cruel, tentando usurpar o lugar de Nina, impingindo-lhe as próprias culpas.

Figura despótica, agente da trancafição e mortificação do desejo, o amor aparece em Demétrio como um signo do Mal, é o *demônio interior* travestido de Eros, obstáculo a ser combatido, sob pena de abalar o frágil alicerce familiar. Para essa personagem, a desordem íntima e familiar perpetrada pela figura erótica de Nina é a configuração do Mal; por isso, Demétrio tem necessidade de expiar a paixão que o devora. Nesse sentido, o que vemos surgir é o amor revestido de ódio, desencadeador da violência das ações dissimuladas, gérmen da maldade erigida sob a forma do crime. Demétrio reflete sobre o crime a ser praticado, mas somente após a transação feita com o farmacêutico, quando se efetua a compra do revólver, o Mal ganha potência. Nina era o alvo, porém as forças dos acontecimentos resvalam em Valdo, autor de uma aparente tentativa de suicídio frustrado. O Mal poderia ter cessado aí; porém, considerando-se que Eros se alimenta do sangue de suas vítimas, Alberto sucumbe.

As personagens cardosianas buscam perscrutar a própria interioridade a fim de se conhecerem e se imporem ao universo no qual estão inseridas. E, nesse percurso existencial, a procura do conhecimento autognóstico e as trocas situadas nas relações interpessoais revelam o tumultuoso embate entre o desejo e a norma prescrita. Nesse sentido, se a trancafição e a mortificação do desejo configuram a primeira forma de proliferação do Mal, a libertação dos impulsos sexuais se transforma na segunda via dessa propagação. Com efeito, na *Crônica da casa assassinada*, a sexualidade se revela força propulsora de vida quando possibilita acesso irrestrito ao prazer e ao conhecimento de si; ora se transforma em escravidão da carne porque o desejo é fome insaciável, fonte de gozo e de descontentamento. Dentro desse contexto, Lúcio Cardoso apresenta os perfis femininos, representações incontestes da sedução. Criaturas fascinantes e terríveis, ao desdenharem e transgredirem as normas sociais, que historicamente agrilhoam a sexualidade feminina, as mulheres cardosianas se revelam, a um só tempo, como tentação ao masculino e ameaça ao poder patriarcal.

Se for verdadeiro, e certamente é, a personagem feminina é a grande responsável pela movimentação nas obras de Lúcio Cardoso, na medida em que instaura o processo de desestabilização do *status quo* dentro das narrativas, conforme compreende Elizabeth Cardoso (2013). Com efeito, não nos causa estranhamento o fato de recair sobre os perfis femininos os

piores dramas em torno da existência e todo o peso da tradição. Destinadas ao lar, mas eivadas de desejos e sonhos, as mulheres cardosianas não podem ser entendidas como culpadas por quererem viver de outro modo. Prisioneiras nos papéis sociais de filha, esposa e mãe, o feminino, na ficção do mineiro Lúcio Cardoso, amarga uma vida infeliz. Portanto, parece-nos plausível que as ações dessas personagens são fortemente guiadas pelo desejo de liberdade. Nesse sentido, o abandono do lar e o adultério significam tentativas de libertação, ou mesmo, de sobrevivência. Assim, percebem-se os perfis femininos como agentes e vítimas do Mal. Consoante a esse entendimento, torna-se relevante transcrever a síntese realizada pela amiga e escritora Clarice Lispector acerca do feminino na ficção cardosiana: “as mulheres de seus livros são as pecadoras mais violentas e inocentes” (LISPECTOR, 2002, p. 134).

Verso e anverso da feminilidade, Ana e Nina experienciam, cada uma a seu modo, a transgressão das normas morais e sociais como meio de contestação do patriarcado. O crime dessas mulheres é o assassinato da combalida família Meneses. Mulher avessa e destoante da paisagem mineira, Nina revela a potência da sexualidade e os modos do ser feminino. Versada no erotismo dos corpos, a esposa de Valdo introduz no cotidiano da Chácara o jogo erótico da sedução. Nina, na condição de introjetante da sexualidade instigadora do desejo masculino, é vista como encarnação do Mal, porque ameaça a estabilidade hierárquica da casa e o estado emocional de seus moradores, que, aturdidos por sua presença e pelos segredos familiares por ela desvelados, adotam atitudes perversas e sádicas aceleradoras da convalescença da casa. O Mal também é Ana, que, despertada de sua inércia, transgride os valores da casa, mas de modo silencioso, escondendo-se na hipocrisia das reticências. Cultivadora do desprezo pelo marido, não intervém no plano suicida de Alberto, esconde sua gravidez, mente a respeito da filiação de André, regozija-se com o câncer de Nina e, no fim, de nada se arrepende.

O terceiro e último dispositivo do Mal experienciado no universo dos Meneses é o apego mórbido ao passado. A Chácara, espaço onde facilmente reconhecemos os resquícios das oligarquias rurais e do regime escravagista, é plena de ressonâncias históricas, eivada pela afeição excessiva ao tradicionalismo mineiro. Desse modo, a residência está revestida de um valor simbólico, representando um ponto fixo, elo entre o homem e sua terra. Dentre todos os membros da família Meneses, Demétrio é quem mais está sujeito a esse doentio apego, preso à ideia de uma autenticidade da mineiridade. Não obstante, o apego mórbido ao passado não está circunscrito apenas aos espaços da Chácara, desdobra-se, também, por meio das relações interpessoais. Valdo amarga o profundo ressentimento de viver à sombra de Demétrio, de não ter conseguido exercer seu papel de pai e nem de perdoar Nina pelo adultério; Timóteo odeia a sua parentela e sobrevive agarrado à esperança de concretizar a vingança contra a família;

Nina busca reviver no presente com André, o idílio amoroso mantido no passado com Alberto; e Ana se anula enquanto cultua o amado morto. Em síntese, o Mal que traga os moradores da Chácara é o viver ancorado no ontem, é a incapacidade de integração ao tempo presente.

Constata-se, em linhas gerais, no romance do mineiro Lúcio Cardoso, tanto uma estetização do Mal, por meio do que é transgressivo e daquilo que, por ultrajar os valores defendidos por uma sociedade patriarcal latifundiária e os dogmas do cristianismo, indica o desejo de liberdade humana, quanto uma atualização, através de metáforas, dessa aporia que tem atormentado o homem de todos os tempos, de escritores a filósofos, de historiadores a teólogos, empenhados na tentativa de compreender os fenômenos naturais e as ações humanas que, por fugirem dos limites assentes, passam a ser vistos como manifestações da presença do Mal. Em virtude da anamorfose da malignidade, matizada numa extensa gama de indivíduos e atos, na poética cardosiana, o Mal se revela multiforme, assumindo diferentes faces e se transmutando constantemente, isto é, o Mal é vislumbrado em toda parte e, a depender do ângulo, tudo é Mal. Os signos da noite, do sofrimento, da solidão, da ruína, da dor e da morte coadunam-se à melancolia, à inveja, ao ódio, ao sadismo e à transgressão dos interditos sexuais, instaurando-se uma atmosfera de liberdade e perversão, plena de maldade.

No fechamento deste percurso, resta indagar o motivo para se ter escolhido como tema de pesquisa o Mal na literatura de Lúcio Cardoso. Entre as inúmeras respostas possíveis, uma se mostra centrípeta: o Mal é fascinante, a um só tempo, inquietante e assustador. O Mal é sustentáculo dos espíritos indomáveis, que a todo o momento fazem questionamentos acerca da natureza inconclusa do humano, provavelmente *ad aeternum* mutilada. Se o Mal não reside na interioridade do homem, está à espreita, aguardando apenas um estalo para irromper.

Por fim, encontramos-nos prontos para deixar estas paragens, certos de que jamais esqueceremos da casa assassinada, e, talvez, depois de longos anos, sejamos impelidos a voltar a esta paisagem de ruínas, cuja imagem ainda se fará tão viva na memória: “Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim” (CARDOSO, 2000, p. 495). Mas, por hora, *au revoir!*

REFERÊNCIAS

- ADONIAS FILHO. Os romances de Lúcio Cardoso. **Cadernos da hora presente**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 57-86, set. 1939.
- ADONIAS FILHO. Lúcio Cardoso. *In*: ADONIAS FILHO. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. p. 125-134.
- ADONIAS FILHO. Crônica da casa assassinada. *In*: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. Coordenação de Mario Carelli. 2. ed. São Paulo: Allca XX: Edusp, 1996. p. 769-770. (Coleção Archivos).
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Tradução de Claudio Oliveira. São Paulo: Autêntica, 2012.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2000.
- ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. *In*: CARDOSO, Lúcio (coord.). **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. 2. ed. São Paulo: Allca XX: Edusp, 1996. p. 681-688. (Coleção Archivos).
- ALIGHIERI, Dante. **Inferno**. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- ALMEIDA, Teresa de. **Lúcio Cardoso e Julien Green**: transgressão e culpa. São Paulo: Edusp, 2009.
- A MULHER de longe. Direção, roteiro e história: Lúcio Cardoso. Produtores: João Tinoco de Freitas e Tapuia Cinematográfica. Rio de Janeiro: Tapuia Cinematográfica, 1949. DVD (75min).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens de criação: a mão esquerda. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 maio 1965. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/64843. Acesso em: 1 maio 2019.
- ANDRADE, Luiz Eduardo da Silva; SANTOS, Josalba Fabiana dos (org.). **De monstros e maldades**. Curitiba: Appris, 2015.
- ALVES, Célio Macedo. Um estudo iconográfico. *In*: COELHO, Beatriz (org.). **Devoção e arte**: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp, 2005. p. 69-122.
- ALVES, Roque de Brito. **Ciúme e crime**. São Paulo: Fasa, 1984.
- AQUINO, Tomás de. **Suma teológica**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- ARAÚJO, Ana Paula; FRANÇA, Júlio. As Artes e os atributos do Mal. *In*: ARAÚJO, Ana Paula; FRANÇA, Júlio (org.). **As artes do mal**: textos seminiais. Rio de Janeiro: Bonecker,

2018.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores).

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. **Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

ATHAYDE, Tristão de. Meio século de presença literária. *In*: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada: edição crítica**. 2. ed. São Paulo: Allca XX: Edusp, 1996. p. 771-776. (Coleção Archivos).

AYALA, Walmir. Crônica da Casa assassinada – a espera do livro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 27 abr. 1958. Suplemento Dominical. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/86911. Acesso em: 28 abr. 2019.

AYALA, Walmir. Crônica da casa assassinada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 7, 12 set. 1959. Suplemento Dominical. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/106270. Acesso em: 14 abr. 2019.

AYALA, Walmir. Lúcio Cardoso. *In*: COUTINHO, Afrânio (dir.). **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2004. v. 5, p. 445-457.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BARROS, Fernando Monteiro de. A poética de Lúcio Cardoso: o catolicismo da transgressão. **Soletras**, São Gonçalo, ano 4, n. 8, p. 28-48, jul./dez. 2004. ISSN 2316-8838. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4489/3290>. Acesso em: 27 abr. 2019.

BARROS, José Américo de Miranda. **A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso**. 1987. 218 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1987.

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

BARROSO, Maria Alice. Lúcio Cardoso e o mito. *In*: CARDOSO, Lúcio. **Três histórias da província**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. p. 11-15.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buoggermino e Pedro de Souza. São Paulo:

Difel, 1980.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 7. ed. São Paulo: HUCITEC, 2014.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**: ensaio sobre os fenômenos extremos. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 10. ed. Campinas: Papirus, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema de objetos**. Tradução de Zulmira Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980a.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980b.

BENTO XVI. **Carta encíclica Deus caritas est. do Sumo Pontífice Bento XVI**. São Paulo: Paulinas, 2006. (A voz do Papa, 189).

BERTRUY, Ramona Pérez. Preâmbulo. *In*: SÁ CARNEIRO, Ana Rita; BERTRUY, Ramona Pérez. **Jardins históricos brasileiros e mexicanos**. Recife: Universitária UFPE, 2009. p. 323-339.

BESANÇON, Gui. Notas clínicas e psicopatológicas. *In*: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. Coordenação de Mario Carelli. 2. ed. São Paulo: Allca XX: Edusp, 1996. p. 776-783. (Coleção Archivos).

BEVILACQUA, Clóvis. **Código civil dos Estados Unidos do Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1937. v. 2.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço & literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo:

Companhia das Letras, 2007.

BORRIELLO, L. **Dicionário de mística**. São Paulo: Paulus: Edições Loyola, 2003.

BOSI, Alfredo. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico. *In*: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. 2. ed. São Paulo: Allca XX: Edusp, 1996. p. XXI-XXIII. (Coleção Archivos).

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

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almeida, 1976.

BRANDÃO, Junito de Sousa. **Mitologia grega I**. Petrópolis: Vozes, 1996.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**. Belo Horizonte: Secult: Ed. UFMG, 1993.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Lúcio Cardoso**: a travessia da escrita (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Estes corpos humanos, como eu os amo. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p. 149-159, jan./jun. 2008.

BRASIL, Assis. Crônica da casa assassinada – um romance imoral? (II). **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 jun. 1959. Caderno 1, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/107261. Acesso em: 28 abr. 2019.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. *In*: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind *et. al.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261-288.

BRAYNER, Sonia. A construção da narrativa: uma gigantesca espiral colorida. *In*: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. Coordenação de Mario Carelli. 2. ed. São Paulo: Allca XX: Edusp, 1996. p. 717-722. (Coleção Archivos).

BRAYNER, Sonia. Lúcio Cardoso e o romance moderno. *In*: REDMOND, William Valentine (org.). **Lúcio Cardoso**: tempo de lembrar e tempo de entender. Juiz de Fora: Editar, 2012.

BUENO, Ana Alice. A casa (entre)aberta. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p. 25-42, jan./jun. 2008.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora da

Unicamp, 2015.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. *In*: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 181-198.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: história e antologia**. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. v. 2. (Modernismo).

CARDOSO, Elizabeth. **Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso**. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2013.

CARDOSO, Lúcio. Arte pela arte. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 2, n.16, ago. 1944. Caderno Letras Brasileiras, p. 64-65. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/114715/1326>. Acesso em: 14 maio 2019.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

CARDOSO, Lúcio. **Três histórias da cidade**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969a.

CARDOSO, Lúcio. **Três histórias da província**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969b.

CARDOSO, Lúcio. **O viajante**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

CARDOSO, Lúcio. [Sem título]. 1962. *In*: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 1. 2 jun. 1988. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/165505. Acesso em: 23 abr. 2019.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada: edição crítica**. 2. ed. São Paulo: Allca XX: Edusp, 1996. (Coleção Archivos).

CARDOSO, Lúcio. A propósito de um inquérito. *In*: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada: edição crítica**. Coordenação de Mario Carelli. 2. ed. São Paulo: Allca XX: Edusp, 1996. p. 759-760. (Coleção Archivos).

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARDOSO, Lúcio. **O desconhecido e Mãos vazias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARDOSO, Lúcio. Chácara dos Meneses. 1959. *In*: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 18.

- CARDOSO, Lúcio. **Inácio, O enfeitado e Baltazar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CARDOSO, Lúcio. **A luz no subsolo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARDOSO, Lúcio. **Maleita**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CARDOSO, Lúcio. **Dias perdidos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- CARDOSO, Lúcio. **Salgueiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2007.
- CARDOSO, Lúcio. **Poesia completa**: edição crítica. Organização, apresentação, bibliografia anotada e estabelecimento de texto e notas de Ésio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011.
- CARDOSO, Lúcio. **Diários**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARDOSO, Lúcio. **Chronicle of the murdered house**. Translation Margaret Jull Costa and Robin Patterson. Rochester: Open Letter Literary Translations, 2016.
- CARDOSO, Maria Helena. **Vida-Vida (memórias)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- CARDOSO, Maria Helena. **Por onde andou meu coração**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- CARELLI, Mario. **Corcel de fogo**: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- CARELLI, Mario. A consumação romanesca. *In*: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. 2. ed. São Paulo: Allca XX: Edusp, 1996. p. 625-639. (Coleção Archivos).
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.
- CATECISMO da Igreja Católica. Brasília, DF: Edições Loyola, 2000.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- COELHO, Nelly Novaes. Lúcio Cardoso e a inquietude existencial. *In*: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. 2. ed. São Paulo: Allca XX: Edusp, 1996. p. 776-783. (Coleção Archivos).
- COHEN, Jeffrey. A cultura dos monstros: sete teses. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 6. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. (Biblioteca básica).

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**. 2003. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

COUTINHO, Afrânio (dir.). **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2004. v. 4 e 5.

CUNHA, Fausto. Lúcio Cardoso (patético): ‘Ergo meu livro como um punhal contra Minas’. Entrevista concedida ao Jornal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1961. Vida Literária, Caderno B, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/12458. Acesso em: 26 set. 2018.

DACANAL, José Hildebrando. **O romance de 30**. 3. ed. Porto Alegre: Novo Século, 2001.

DAMASCENO, Beatriz. **Lúcio Cardoso em corpo e escrita**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997a.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997b.

DANTAS, Ismênia. Lúcio Cardoso é apenas um ‘Cidadão de Ipanema’. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, p. 2, 19 jul. 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/46466_ Acesso em: 12 abr. 2019.

DELUMEAU, Jean. **O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)**. Bauru: EDUSP, 2003. v. 1 e 2.

DIAS, Anne Louise. Desmantelando o monstro: o necrófilo de Gabrielle Wittkop. **Outra travessia**, Florianópolis, n. 22, p. 209-222, ago. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p209>. Acesso em: 05 jun. 2019.

DIAS, Nathalia Saliba. **A construção da casa assassinada**. 2006. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

DIAS, Romualdo. **Imagens de ordem: a doutrina católica sobre autoridade no Brasil (1922-1933)**. São Paulo: Edunesp, 1996. p. 77.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

DINIZ, Dilma C. B.; COELHO, Haydée R. Regionalismo. In: FIGUEIREDO, E. (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 415-433.

DUMOULIÉ, Camille. **O desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

EMERY, Bernard. O outro homem crucificado. *In*: ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira**. Maceió: Edufal, 2004. p. 11-13.

FARIA, Octávio de. Lúcio Cardoso. *In*: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada: edição crítica**. 2. ed. São Paulo: Allca XX: Edusp, 1996. p. 659-680. (Coleção Archivos).

FORTES, Rita das Graças Félix. **Tempo, espaço e decadência: uma leitura de O som e a fúria, Angústia, Fogo morto e Crônica da casa assassinada**. Cascavel, PR: Edunioeste, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos & escritos III – estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de textos de Manoel Barros de Motta. Tradução de Inês Autran Dourado. 2. ed. São Paulo: Forense, 2009. P. 411-422.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. **Opiniões**, São Paulo, v. 5, n. 6-7, p. 51-66, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/115072>. Acesso em: 24 maio 2019.

FRANZ, Marcelo. **Investigação do pesadelo, uma leitura em torno da Crônica da casa assassinada**. 1997. 243 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1997.

FREUD, Sigmund. Sobre a sexualidade feminina. *In*: FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização: novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 371-398.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos**. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. Edição bilíngue.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das unheimliche]**. Edição comemorativa bilíngue (1919-

- 2019) seguida de *O homem de areia*, de E. T. A. Hoffmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FROMM, Erich. **A arte de amar**. Tradução de Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1971.
- GALIMBERTI, Umberto. **Os vícios capitais e os novos vícios**. Tradução de Sérgio José Schirato. São Paulo: Paulus, 2004.
- GESCHÉ, Adolphe. **O mal**. Tradução de Euclides M. Balancin. São Paulo: Paulinas, 2003.
- GIL, José. **Monstros**. Tradução de José Luís Luna. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- GIMENEZ, Erwin Torralbo. Tempo de insônia: alguns papéis avulsos de Graciliano Ramos. *In*: WERKEMA, Andréa Sirihal *et al.* **Literatura brasileira: 1930**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 53-93.
- GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Tradução de Martha Conceição Gambini. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- GONÇALVES, Alvaro. O intelectual e a arte pura. **A Noite**, Rio de Janeiro, p. 4, 26 mar. 1944. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/348970_04/26025. Acesso em: 15 abr. 2019.
- GUIMARÃES, Hélio Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século 19**. São Paulo: Nankin: Edusp, 2004.
- HAN, Byung-Chul. **A agonia do Eros**. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006.
- JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. *In*: JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstrosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMS, 2007. p. 9-31.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KIERKEGAARD, Sören Aabye. **O desespero humano (doença até a morte)**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. *In*: ETIENNE, S. (org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005. p. 39-46.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LACROIX, Michel. **O mal**. Tradução de Alexandre Emílio. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LAVELLE, Louis. **O mal e o sofrimento**. Tradução de Lara Christina de Malimpensa. São Paulo: É Realizações, 2014.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEJEUNE, Phillippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução de Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Tradução de Mariano Ferreira. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1998.

LIMA, Alceu Amoroso. A reação espiritualista. *In*: COUTINHO, Afrânio (dir.). **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2004. v. 4, p. 610-636.

LINHARES, Temístocles. O drama interior. *In*: LINHARES, Temístocles. **História crítica do romance brasileiro: 1728 -1981**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. v. 3.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LINS, Álvaro. No subsolo da natureza humana. *In*: LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca (ensaios e estudos 1940-1960)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 107-121. (Coleção Vera Cruz, 44).

LISPECTOR, Clarice. Lúcio Cardoso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 11 jun. 1969. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/127863. Acesso em: 28 abr. 2019.

LISPECTOR, Clarice. **Correspondências/Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LOPES, Denilson. **Nós os mortos: melancolia e neo-barroco**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

LOREDO NETA, Maria Madalena. **Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude**. 2007. 113 f. Dissertação de Mestrado (Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARTINS, Maria Terezinha. **Luz e sombra em Lúcio Cardoso**. Goiânia: UCG/CEGRAF, 1997. (Coleção Orpheu).

MARTINS, Victor Hugo Fernandes. **O impressionismo literário em Crônica da casa**

- assassinada**. 2003. 320 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.
- MATOS, Olgária. A melancolia de Ulisses: a dialética do iluminismo e o canto das sereias. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 157-176.
- MATTOS, Frederico. **Por que fazemos o mal?**: transformando a sombra da personalidade. São Paulo: Scortecci, 2009.
- MENEZES, Ludimila Moreira. **Dos riscos e miasmas**: os apelos de um texto-pensamento em *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. 2016. 219 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2016.
- MEZAN, Renato. A inveja. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 128-156.
- MONTENEGRO, Olívio. Um romance imoral. **Diário carioca**, Rio de Janeiro, 17 maio 1959. Caderno Letras e Artes, p. 2-3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/45623. Acesso em: 28 abr. 2019.
- MONTENEGRO, Pedro Paulo. O romance de 30 no Nordeste. *In*: PORTELLA, Eduardo *et al.* **O romance de 30 no Nordeste**: seminário sobre o romance de 30 do Nordeste realizado de 23 a 27 de novembro de 1981, na Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: Edições UFC, 1983. p. 13-18.
- MONSTER. *In*: ONLINE etymology dictionary. Pennsylvania: Etymonline, 2001. Disponível em: https://www.etymonline.com./word/monster#etymonline_v_17474. Acesso em: 15 abr. 2019.
- MORAIS, Edson Guedes. Lúcio Cardoso em 21 respostas. **Revista da semana**, Rio de Janeiro, n. 38, p. 39, 21 set. 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/025909_05/24051. Acesso em: 28 abr. 2019.
- MOREIRA, Douglas Carlos de Paula. **O sentimento trágico em Crônica da casa assassinada**. 2003. 139 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2003.
- MOREIRA, Kelly dos Santos. **A decadência da casa, a sombra da morte e o cair das máscaras Meneses**. 2011. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, PR, 2011.
- MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo**: séculos XII a XX. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- NASIO, Juan-David. **A dor de amar**. Tradução de André Telles e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- NATAL, Rivaldene Rodrigues. **Uma “representação de sonho e permanência”**: a

representação da decadência oligárquica em crônica da casa assassinada. 2013. 169 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros.** São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia.** Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra:** um livro para todos e para ninguém. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência.** Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano:** um livro para espíritos livres. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada:** história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1997.

OLIVEIRA, Cinthia Lopes de. **Tessitura e construção em Lúcio Cardoso:** o diálogo entre cores e confissões. 2018. 193 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

ORTEGA Y GASSET, José. **Estudos sobre o amor.** Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1960.

OSAKABE, Haqira. O crime como redenção. *In:* FINAZZI-AGRO, Ettore; VECCHI, Roberto (org.). **Formas e mediações do trágico moderno.** São Paulo: Edunimarco, 2004. p. 79-88.

OTTO, Rudolf. **O sagrado:** os aspectos irracionais na questão do divino e sua relação com o racional. Tradução de Walter Schulupp. São Leopoldo: Sinodal: Petrópolis: Vozes, 2007.

PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. *In:* PAES, José Paulo (org.). **Poesia erótica em tradução.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-21.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais:** arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAIVA, Rejane Debbie Fernández Loureiro de. **Fluidez e estagnação:** a espacialização do tempo em Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso. 2013. 129 f. Dissertação de Mestrado (Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Belo Horizonte, 2013.

PAREYSON, Luigi. **Dostoiévski:** filosofia, romance e experiência religiosa. Tradução de Maria Nery Garcez e Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Edusp, 2012.

PAZ, Octavio. **A dupla chama:** amor e erotismo. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo:

Siciliano, 2001.

PEREIRA, Armindo. Crônica da casa assassinada: um romance imoral? (II). **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 jun. 1959, Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/107261. Acesso em: 28 abr. 2019.

PEREIRA, Armindo. Cinco minutos com... Lúcio Cardoso. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 2, 20 out. 1962. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/33693. Acesso em: 28 abr. 2019.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **A escritora e seus personagens**. Rio de Janeiro: Graphia, 2005.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Via Leitura, 2019.

PLANTINGA, Alvin. **Deus, a liberdade e o mal**. Tradução de Desidério Murcho. São Paulo: Vida Nova, 2012.

PLATÃO. O Banquete. *In*: PLATÃO. **Diálogos**: o banquete; mênon (ou da virtude); Timeu; Crítias / Platão. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2010.

PORTELLA, Eduardo. Literatura e revolução em 30. *In*: PORTELLA, Eduardo *et al.* **O romance de 30 no Nordeste**: seminário sobre o romance de 30 do Nordeste realizado de 23 a 27 de novembro de 1981, na Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

PRADO, Antonio Arnoni. Uma retórica do desespero. *In*: CARDOSO, Lúcio. **Teatro reunido**. Posfácio Antonio Arnoni Prado. Curitiba: Ed. UFPR, 2006. p. 385-393.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.

QUARESMA, Paulo Sérgio Andrade. **A morte, os mortos e o morrer na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso**. 2007. 245 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007.

QUEIROZ, Rachel de. Depoimento. *In*: **LÚCIO Cardoso**. Direção e roteiro de Eliane Terra e Karla Holanda. Produção: Karla Holanda, André Seffrin, Fátima Leal e Eliane Terra. Rio de Janeiro: Foco Multimídia, 1993. 1 VHS (19 min). (57s-1:47 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e99LAPNzJvQ>. Acesso em: 22 maio 2018.

REIS, Nelson Ricardo Guedes dos. O pecado como forma de redenção: uma análise da influência da literatura de Dostoiévski na obra de Lúcio Cardoso. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 7, p. 57-65, dez. 2003. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3567>. Acesso em: 28 abr. 2019.

RICARTE, Patrícia Chanely Silva. **Um grito para o céu**: arte e pensamento em Crônica da casa assassinada. 2007. 141 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação**: as minorias na Idade Média. Tradução de Marco Antônio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

RICOEUR, Paul. **O mal**: um desafio à filosofia e à teologia. Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papirus, 1988.

RICOEUR, Paul. Le scandale du mal. **Revue esprit**, v. 1, p. 104-111, juillet, 2005. Disponível em: <https://esprit.presse.fr/article/ricoeur-paul/le-scandale-du-mal-7737>. Acesso em: 15 abr. 2019.

RICOEUR, Paul. **A simbólica do mal**. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.

ROAS, David. Grotresco vs. Fantástico: um problema de dominante. *In*: ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 189-203.

ROCHA, Maria Aparecida Borges de Barros. **Transformações nas práticas de enterramentos**: Cuiabá, 1850-1889. Cuiabá: Central de Texto, 2005.

RODRIGUES, Cândido Moreira. **A Ordem**: uma revista de intelectuais católicos (1934-1945). Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Unesp, 2005.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Lúcio Cardoso**: paixão e morte na Literatura Brasileira. Maceió: Edufal, 2004.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Do traje ao ultraje**: uma análise da indumentária e do sistema de objetos em crônica da casa assassinada. Maceió: Edufal: Csmac, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Denis Lerrer. **Do mal**: para introduzir em filosofia o conceito de Mal. Tradução de Marco A. Zingano. Porto Alegre: L&PM, 1988.

ROSENFELD, Denis Lerrer. **Retratos do mal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROSSET, Clément. **O real e o seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Apresentação e tradução de José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (Sabor Literário).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social**: ensaio sobre a origem das línguas. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. Discurso sobre as ciências e as artes. Tradução de Lourdes Santos Machado. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

SANFORD, John A. **Mal**: o lado sombrio da realidade. Tradução de Sílvio José Pilon e João Silvério Trevisan. São Paulo: Paulus, 1988.

SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 2001.

- SANTOS, Cássia dos. **Uma paisagem apocalíptica e sem remissão**: a criação de Vila Velha e da crônica da casa assassinada. 2005. 282 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução de Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).
- SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- SCHILLER, Friedrich. **Textos sobre o belo, o sublime e o trágico**. Tradução de Tereza Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.
- SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. **A arte complexa de ser feliz**: a ficção de Cornélio Penna. 2009. 385 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- SEFFRIN, André. Uma gigantesca espiral colorida. *In*: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 7-12.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou O Prometeu moderno**. Tradução de Christian Schwartz. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- SILVA, Claudicélio Rodrigues. **15 erros de Eros**: ensaios de literatura, vida e outras artes. São Paulo: Porto de Ideias, 2018.
- SILVA, Carlos Roberto da. **A estetização da doença na ficção de Lúcio Cardoso**. 2016. 183 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- SILVA, Fernando M. Machado Pinto da. **Da literatura, do corpo e do corpo na literatura**: Derrida, Deleuze e monstros no renascimento. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2007.
- SILVA, Flávia Trocoli Xavier da Silva. **Fios da introspecção**: para uma leitura do terceiro romance de Lúcio Cardoso. 2000. 143 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. Configuração do mal na demanda do santo graal. *In*: MONGELLI, Lênia Márcia. **De cavaleiros e cavalarias**: por terras de Europa e Américas. Belo Horizonte: Humanitas, 2012. p. 87-100.
- SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- SOBRE las olas. Intérprete: José Juventino P. Rosas Cadernas. Paris: Hamelle, 1888. 1 CD.
- SOLCI, Analwik. **Somos todos canibais**: antropofagia, corpo e educação sensível. 2013. 237 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia

das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

SPINOZA. **Ethique**. Tradução de Bernard Pautrat. Paris: Seuil, 1999. Edição bilíngue.

TELES, Gilberto Mendonça. A crítica e o romance de 30 do Nordeste. *In*: PORTELLA, Eduardo *et al.* **O romance de 30 no Nordeste**: seminário sobre o Romance de 30 do Nordeste realizado de 23 a 27 de novembro de 1981, na Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: Edições UFC, 1983. p. 39-132.

TIBURRI, Roberta Alina Boeira. **Atmosfera da paixão e tempestade**: as dimensões do espaço ficcional na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. 2013. 139 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2013.

TUAN, Yu-Fu. **Espaço e lugar**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

TURNER, Bryan S. **Corpo e sociedade**: estudos em teoria social. Tradução de Maria Sílvia Mourão. São Paulo: Ideias & Letras, 2014.

VIEIRA NETO, Manoel. **Código civil brasileiro – 1916**. 31. ed. São Paulo: Saraiva, 1981.

VILELA, Andréa de Paula. A liturgia das cores de uma obra profana. *In*: BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). **Lúcio Cardoso**: a travessia da escrita. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 87-93.

VILELA, Andréa de Paula. **Lúcio Cardoso – o traçado de uma vida**. 2007. 204 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

VILLAÇA, Antonio Carlos. **O pensamento católico no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WHITMONT, Edward C. A evolução da sombra. *In*: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (org.). **Ao encontro da sombra**: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana. Tradução de Merle Scoss. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 36-42.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Lúcia Junqueira e apresentação de Carlos Heitor Cony. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.