

REJANE DEBBIE FERNÁNDEZ LOUREIRO DE PAIVA

**FLUIDEZ E ESTAGNAÇÃO:
A ESPACIALIZAÇÃO DO TEMPO EM *CRÔNICA DA CASA
ASSASSINADA*, DE LÚCIO CARDOSO**

**Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
2013**

REJANE DEBBIE FERNÁNDEZ LOUREIRO DE PAIVA

**FLUIDEZ E ESTAGNAÇÃO:
A ESPACIALIZAÇÃO DO TEMPO EM *CRÔNICA DA CASA
ASSASSINADA*, DE LÚCIO CARDOSO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras;

Área de concentração: Teoria da Literatura;

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvana Maria Pessôa de Oliveira.

**Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
2013**

“A pintura é uma poesia silenciosa e a poesia, uma pintura que fala.”

Plutarco

*À minha irmã Klébie (in memoriam)
e a meus queridos filhos, Juan e Miguel,
força maior do meu caminhar.*

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Silvana Maria Pessôa de Oliveira, minha orientadora, pela disponibilidade, interesse, compreensão ante minhas limitações e, principalmente, pela condução segura e cuidadosa dos trabalhos. Sua ajuda e apoio foram imprescindíveis para a realização deste estudo.

Aos Professores Elisa Amorim Vieira, Élcio Loureiro Cornelsen e Marcus Vinicius de Freitas, cujos ensinamentos foram de grande importância para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Professora Maria de Nazaré Serra Silva e Guimarães, que me iniciou na obra cardosiana. Seu incentivo e motivação foram muito importantes.

À Ângela Salgueiro Marques, pelo interesse e contribuição ao revisar carinhosamente este trabalho.

Aos meus queridos filhos, Juan Gabriel e José Miguel, a quem peço desculpas pelas ausências constantes.

A meu marido Fernando, a quem devo a elaboração criativa da capa de minha dissertação, agradeço o companheirismo e a paciência.

A meus amigos e demais familiares, por compreenderem a necessidade de meu recolhimento.

E a todos que, de alguma forma, com seu apoio, atenção e incentivo, me ajudaram nesse percurso.

RESUMO

Esta dissertação pretende fazer uma leitura das imagens textuais e visuais presentes em *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, no intuito de investigar o modo como se articula a configuração espaço-tempo nelas presente. Para esse intento, usaremos como fio condutor de nosso estudo o mapa traçado pelo autor e inserido no início do romance.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso; esboço; imagens; espaço; tempo.

RESUMEN

Este trabajo pretende hacer una lectura de las imágenes textuales y visuales presentes en *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, con la intención de investigar el modo como se articula la configuración espacio-tiempo ahí presentes. Para este fin, se usará, como hilo conductor de este estudio, el mapa dibujado por el autor e inserto en el inicio de la novela.

Palabras-clave: Lúcio Cardoso; boceto; imágenes; espacio; tiempo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – MOSTRAR PALAVRAS E NARRAR IMAGENS: A ESCRITA IMAGÉTICA DE LÚCIO CARDOSO	15
Mostrar palavras e narrar imagens	17
A mão esquerda de Lúcio	25
Os espaços da imaginação	30
Das injunções do tempo	34
CAPÍTULO II – O <i>HORTUS CONCLUSUS</i> : IMAGENS DO EXTERIOR DA CASA	40
Do projeto de construção do jardim cardosiano	41
Do entorno do jardim dos Meneses	46
A espacialização do tempo e da memória no jardim dos Meneses	55
Das imagens do “tempo esgotado”	60
Da presença de Éris no jardim dos Meneses	65
Do <i>Hortus Deliciarum</i>	71
CAPÍTULO III – PAREDES QUE FALAM: AS IMAGENS DO INTERIOR DA CASA	79
Da arquitetura da casa e dos habitantes da Chácara	80
Paredes que falam	88
Da presença do grotesco na Chácara dos Meneses	97
Dos <i>abrigos da solidão</i>	103
Das imagens do mundo fechado.....	110
CONCLUSÃO	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124

INTRODUÇÃO

O interesse pela Literatura remonta à minha infância. Leitora voraz de tudo quanto caísse em minhas mãos, meu acervo íntimo foi se formando ao sabor das disponibilidades – escassas àquela época – no sertão norte mineiro. Não faltaram, no entanto, as obras de Monteiro Lobato, Erico Verissimo, Machado de Assis, José de Alencar, Jorge Amado (um tanto “forte” para a criança que eu era então), entre muitas outras e que foi se ampliando, com o passar dos anos, para grandes escritores de expressão mundial.

Como é possível perceber, a Literatura sempre foi objeto de minhas reflexões e, mais tarde, na construção de meu percurso acadêmico, mereceu lugar privilegiado em minhas escolhas. Não podia deixar de optar, portanto, pelo curso de Letras, em que – já com certa bagagem teórica – pude entender, mais que sentir, os meandros da complexa construção textual. Ao cursar as disciplinas referentes à Teoria da Literatura e, depois, na Iniciação Científica, foi possível perceber as imbricadas implicações dos diferentes aspectos da estrutura narrativa e um deles, em particular, chamou minha atenção, talvez devido à sua complexidade e multifuncionalidade, talvez, simplesmente, por questões subjetivas, ou, ainda, as duas juntas: era a questão do espaço. Percebi que, em certas narrativas, muito mais que um simples elemento composicional, o espaço, com todo o seu aparato de objetos, podia levar-nos a outras possibilidades de leitura, bastante ampliadas. Mais tarde, o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG e o conseqüente amadurecimento da pesquisa encaminharam-me à eleição do eixo espaço, tempo e imagem na obra de Lúcio Cardoso.

Foi por intermédio de uma companheira de trabalho, ao ouvir meus anseios acadêmicos, que fui apresentada à obra desse escritor mineiro. A perspicaz amiga apreendeu de imediato que eu poderia identificar-me com o romance *Crônica da casa assassinada*, e assim se deu. Na primeira leitura, não me foi possível escapar do misto de espanto e fascínio que a narrativa do escritor ainda hoje suscita. Depois, ao aprofundar-me em seu universo narrativo e graças à leitura de algumas teses e dissertações a seu respeito, deixei-me tomar pela obra e seu autor, cuja personalidade, entrevista em seus textos, encantou a quantos dele se aproximaram em vida e continua

fascinando através de sua obra.

Nascido em Curvelo, em 1912, Lúcio Cardoso debutou na literatura brasileira no começo dos anos 1930. Nessa ocasião, o país passava por grandes transformações, fortemente marcadas pela Revolução de 30 e pelo questionamento das oligarquias tradicionais, além da crise econômica e social, de cujos efeitos era impossível escapar. Tudo isso formou um campo propício ao desenvolvimento de um romance caracterizado pela denúncia social, espécie de documento da realidade brasileira, capaz de atingir um elevado grau de tensão nas relações do indivíduo com o mundo. Apontar os problemas de então, principalmente no que concerne à desigualdade social, torna-se a tônica de grande parte dos romances publicados na década, o que imprimiu um tom grave e denunciador à literatura, numa clara tentativa de mostrar o mundo em toda a sua crueza, sem adornos ou disfarces. Despontam, então, autores da cepa de Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, dentre outros, inscrevendo-se em uma literatura logo alcunhada de "regionalista". Lúcio Cardoso, que já havia estreado no cenário literário com *Maleita* (1934), empenha-se em ser reconhecido no seio de sua geração e publica *Salgueiro* (1935) que, embora ambientado no morro carioca homônimo, ultrapassa as questões do homem frente a seu meio e ganha dimensão simbólica, apontando já para os caminhos que a obra do autor seguiria.

A luz no subsolo, publicado no ano seguinte (1936), primeiro romance de "atmosfera" do autor, como observa Mario Carelli (1988), inscrevê-lo-ia definitivamente na chamada vertente "católica" ou "psicológica" da Literatura Brasileira, em consonância com Cornélio Pena e Octávio de Faria, dos quais se torna amigo de toda a vida. Cumpre ressaltar, no entanto, a controvérsia nessa divisão da Literatura de 30 em romance regionalista ou psicológico, já que as especificidades de um e outro se imbricam, dificultando uma divisão rígida. Em sua obra, Lúcio Cardoso parece haver lançado um olhar diferenciado frente às profundas mudanças da época, sem omitir-se, conforme foi acusado na ocasião e do que se ressentia, segundo aponta Carelli (1988).

Em 14 de agosto de 2012, comemoraram-se os 100 anos de nascimento do escritor mineiro e sua consagração como artista plural torna-se patente pelas manifestações veiculadas nos meios culturais. Em sua pesquisa sobre a fortuna crítica – especificamente nos meios acadêmicos – de Lúcio Cardoso, Ézio Macedo Ribeiro

destaca que o primeiro trabalho voltado ao estudo da obra desse escritor apresentou-se na Universidade de São Paulo, em 1972 – portanto quatro anos após sua morte – e de lá até o primeiro semestre de 2008, o pesquisador contabilizou mais de 67 trabalhos, entre dissertações de mestrado e teses de doutorado em torno da vida e obra do escritor.

Crônica da casa assassinada, publicada em 1959¹ e reconhecida como a obra-prima do escritor curvelano, gerou grande polêmica por ocasião de sua publicação, seja pelo tema do incesto, seja pelas inflamadas declarações de seu autor na mídia. Como tônica do romance, encontramos, sub-repticiamente, a inadaptação de uma tradicional família mineira frente aos novos tempos. Polifônica, nessa narrativa, também é comum encontrar – sempre de conformidade com a obra do autor – a atmosfera densa; a linguagem artificiosa e velada; os desentendidos de sombrios matizes e desenrolar catastrófico e os acontecimentos que se interpenetram, como fios em um tecido rebuscado ou como a areia, a terra e o cimento, formando a argamassa que consolida o romance, concebido como fatalidade e circularidade.

A despeito de imprimir restrições à minha pesquisa, uma vez escolhido o objeto, cumpria-me, então, determinar seu eixo norteador. Esse fio condutor se impôs, naturalmente, ao observar, nas primeiras páginas do romance, o mapa esboçado pelo autor. Chamou-me a atenção, especialmente, o regato e o tanque, que inferi tratar-se de uma metáfora para o tempo, percepção logo respaldada pelas inúmeras referências textuais encontradas na narrativa. Percebi, também, que, na narrativa em questão, as categorias *tempo* e *espaço* conformam domínios mutuamente permeáveis e não excludentes, tornando-se material plástico nas mãos de Lúcio Cardoso, que parece combiná-los para configurar a passagem do tempo que corrói a família Meneses entrevista nas imagens da casa.

Realizado o recorte, parti para as escolhas teóricas que viriam embasar minha reflexão. Para tal, elegi *A poética do espaço* (2003), de Gastón Bachelard, que propõe um viés introspectivo e subjetivista aos estudos do espaço no texto literário, *Tempo e narrativa* (2010), de Paul Ricoeur, já sob uma ótica mais estruturalista e *A retórica da imagem*, de Roland Barthes (1990), leituras que me ajudariam a dar sustentação às minhas percepções iniciais.

¹ Aqui contemplada em sua edição comemorativa de 40 anos, de 2009.

Em consonância com os objetivos e a metodologia escolhida, esta dissertação encontra-se estruturada em três capítulos, entremeando a introdução e a conclusão, em que retomo a essência do que foi abordado nos capítulos precedentes. No primeiro capítulo, intitulado “Mostrar palavras e narrar imagens:²”: a escrita imagética de Lúcio Cardoso, trato das elaborações teóricas nas quais apoio minha pesquisa. Esse capítulo encontra-se dividido em três seções de conformidade com o percurso pretendido: “Mostrar palavras e narrar imagens”, na qual trato da importância das imagens ao longo do desenvolvimento humano e enfatizo as considerações de Peter Burke, César Guimarães, Didi-Huberman, Márcio Seligman-Silva, Alberto Manguel e de Roland Barthes, em um estudo sobre *o que e o quanto* uma imagem pode dizer-nos. Nessa seção, destaco o mapa da Chácara dos Meneses, parte integrante da obra. Na seção “A mão esquerda de Lúcio”, detenho-me na fase pictórica do artista, suas tendências e os pintores que o influenciaram, notadamente depois do AVC sofrido por ele em 1962, que o impossibilitou de se expressar verbalmente e o obrigou a fazer uso de sua mão esquerda, em um grande esforço de superação. Para tal, sirvo-me da pesquisa de Mario Carelli (1988), da sobrinha-neta Andréa Vilela e do depoimento carinhoso dos amigos Walmir Ayala, Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade. Já em “Os espaços da imaginação”, procuro focar o espaço literário e seus vários aspectos, amparando-me nas observações de Elcio Loureiro Cornelsen, Antoine Compagnon, Antonio Dimas, Antonio Candido, Luis Alberto Brandão e detendo-me, sobretudo, na teoria de Gastón Bachelard e nas imagens da casa analisadas em *A poética do espaço* (2001), sob uma perspectiva fenomenológica. Na terceira seção, intitulada “Das injunções do tempo”, comento as formulações teóricas de Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, obra na qual o filósofo discorre sobre a configuração do tempo na narrativa de ficção.

O segundo capítulo, intitulado “O *hortus conclusus*: imagens do exterior da casa”, está dividido em seis seções: “Do projeto de construção do jardim cardosiano”, “Do entorno do jardim dos Meneses”, “A espacialização do tempo e da memória no jardim dos Meneses”, “Das imagens do ‘tempo esgotado’”, “Da presença de Éris no jardim dos Meneses” e, finalmente, “Do *Hortus Deliciarum*”. Nesse capítulo, debruço-me sobre o objeto propriamente dito e busco selecionar as imagens que concernem aos espaços externos da chácara dos Meneses, quais sejam: a escadaria; o tanque; o regato;

² Essa expressão é de Márcio Seligman-Silva (2002). SELIGMAN-SILVA. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens.

os canteiros; as estátuas; as alamedas e o Pavilhão. Na tentativa de fazer a interlocução entre os elementos espaciais e os conceitos, procura-se, também, uma coerência teórica consistente e necessária. Para tal, recorro, sobretudo, à elaboração teórica de Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* (2010) e Roland Barthes, em *A retórica das imagens* (1990), em que busco realçar a posição em que se coloca a família Meneses frente à mudança dos tempos e o reflexo dessa atitude no espaço que a cerca.

O terceiro capítulo, “Paredes que falam: imagens do interior da casa”, por sua vez dividido em cinco seções, quais sejam: “Da arquitetura da casa e dos habitantes da Chácara”, “Paredes que falam”, “Da presença do Grotesco na Chácara dos Meneses”, “Dos *abrigos da solidão*” e “Das imagens do mundo fechado”, consiste na abordagem analítica das imagens dos espaços internos do casarão dos Meneses, partindo da varanda, entendida como limite entre o externo e o interno; a sala; o escritório; o corredor; os quartos; a cozinha e o porão; além dos objetos que compõem esses ambientes, que se conformam como espaços da clausura, opressão e, principalmente, da negação do tempo.

CAPÍTULO I

“MOSTRAR PALAVRAS E NARRAR IMAGENS”: A ESCRITA IMAGÉTICA DE LÚCIO CARDOSO

*Todo buen relato es, por supuesto, a la vez, un cuadro
y tras más se funden ambas cosas, mejor se resuelve el problema.*

(Henry James)

"MOSTRAR PALAVRAS E NARRAR IMAGENS"

Desde tempos imemoriais, tomando como ponto de partida a pré-história e as imagens de caça esboçadas por nossos ancestrais, passando pelas edificações das grandes civilizações e, posteriormente, pelos registros pictóricos das profundas transformações ocorridas no Renascimento, até chegar ao advento da fotografia e o registro *up to date* por ela proporcionado, as imagens vêm documentando a prática humana.

Descritas como “testemunhas de etapas passadas do desenvolvimento do espírito humano” (BURCKHARDT³), as imagens e os monumentos que permaneceram ao longo da história constituem-se como objetos através dos quais é possível ler as estruturas de pensamento e representação de uma determinada época, sendo consideradas como evidência de sensibilidade e vida.

Para Aristóteles, as representações imagéticas eram necessárias para qualquer processo do pensamento, ocupando o lugar das percepções diretas para o sujeito. Do mesmo modo, Silvio de Macedo (1966) assinala ser necessário revestir a intensa mobilidade do pensamento de uma linguagem cada vez mais sensível e plástica, que seja capaz de apanhar os contornos da realidade em duração que é, por sua vez, criação, esforço e progresso. A esse respeito, César Guimarães observa: “A imagem, intermediária entre a intuição concreta e a complexidade das abstrações, a meio caminho entre a *coisa* e a *representação*, é o elemento privilegiado para a conquista dessa plasticidade” (GUIMARÃES, 1997, p. 186-187).

Para Peter Burke, em *Testemunha ocular, história e imagem*, são consideradas como “indícios do passado no presente” (BURKE, 2004, p. 16) as construções, os mobiliários, as pinturas, estátuas, gravuras e, posteriormente, as fotografias, além dos manuscritos e livros impressos. A esse legado plástico lhe foi atribuído, enquanto fonte de pesquisa histórica, valor equivalente à literatura e a documentos de arquivo.

A partir de seu aparecimento no século XIX, a fotografia possibilitou uma reconstrução histórica sob uma perspectiva “de baixo” (BURKE, 2004, p. 15), ou seja, partindo da experiência do homem comum e de seu cotidiano. O historiador inglês, no

³ Citado por BURKE, 2004.

entanto, chama a atenção para os perigos das imagens, que podem ser criadas para fins diversos – como o da propaganda, por exemplo – e afirma, ainda, ser uma prática do historiador experiente ler nas “entrelinhas”.

Burke salienta, também, a maior fiabilidade do esboço – enquanto documento histórico – em detrimento da pintura, pelo caráter instantâneo do primeiro e de estúdio, da segunda, o que implicaria escolhas tais como estilo, perspectiva, etc. e a consequente perda do imediatismo. Postura semelhante tem Roland Barthes, em *A câmara clara* (1980), que, ao analisar especificamente o universo da fotografia, ressalta sua preferência por esta última em comparação aos retratos pintados, já que ela – ao proporcionar a visualização de uma série de detalhes ou objetos coadjuvantes na imagem observada – nos permite atingir um “infra-saber” (BARTHES, 1980. p. 51).

Atualmente, após o desenvolvimento sucessivo da fotografia, do cinema, da televisão e da telecomunicação, vivemos em um mundo tomado pelas imagens, o que vem a condená-las a um desgaste imediato e a uma existência sem duração, além de um esvaziamento pelo excesso e de um consequente embotamento dos sentidos. Diante disso, na sinopse do livro *Imagem e memória* (2012), Márcio Seligman-Silva pondera: “Vivemos, no século XXI, tanto uma inflação das imagens quanto da memória.”

Os conceitos de imagem e memória se entrecruzam desde a Antiguidade, compondo esta última, de acordo com Cícero⁴, uma das cinco partes da retórica. Na falta de papel – que não existia ainda – o ato de memorizar era de fundamental importância para o orador.

Segundo uma técnica antiga, o princípio central da mnemotécnica é a memorização dos fatos através de sua redução a certas imagens que deveriam permitir a posterior tradução em palavras. Essas imagens, a seu turno, deveriam ser estocadas na memória em certos locais imaginários ou inspirados em arquiteturas de prédios reais, chamados “espaços da memória” (SELIGMAN-SILVA, 2002, p. 96), que deveriam ser percorridos no ato da rememoração via linguagem.

⁴ Citado por SELIGMAN-SILVA, 2002:96.

Essa “doutrina dos *loci*” (SELIGMAN-SILVA, 2002, p. 99) reitera uma concepção eminentemente visual/espacial da memória – já apontada por Cícero – que se aproxima da noção de escrita, tanto do ato de escrever quanto de ler. O ensaísta explica:

É essa localização entre o mundo sensível e o conceitual que caracteriza a imaginação, que permite, também, o funcionamento da arte da memória enquanto dispositivo tradutório, que ora traduz histórias em imagens, ora retrotraduz estas novas falas em textos (SELIGMAN-SILVA, 2002, p. 99).

Em resumo, essa assertiva reitera a crença na contínua permuta entre imagens e palavras. Por sua vez, Benjamin destaca o entrelaçamento da forma produzida e da forma compreendida, ou seja, “lida”, retrabalhada na escrita, uma forma compreendida numa escrita ela mesma “imagética”(BENJAMIN, 2006, p. 505), que porta e produz imagens. Portanto, que porta e produz história.

Gastón Bachelard, em *A poética do espaço* (2001), entende a imaginação como uma potência maior da natureza humana, considerando, igualmente, o fazer literário como essencialmente imagético. Entretanto, o filósofo francês desvincula o surgimento de uma imagem poética ao ato rememorativo. Em sua concepção, a relação entre um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente e uma imagem poética nova não é propriamente causal, não se configurando esta última como um simples “eco” do passado; inversamente, é a explosão de uma imagem que faz com que o passado reverbere em ressonâncias imagéticas. O estudioso enfatiza: “Por certo, nada esclarecemos ao dizer que a imaginação é a faculdade de produzir imagens. Mas essa tautologia tem pelo menos a vantagem de sustar as assimilações entre imagem e lembrança” (BACHELARD, 2001, p. 18).

Segundo Bachelard, a imagem poética possui uma realidade específica e provém de uma "ontologia direta", estando ligada a um prisma arquetípico que, embora efetue a fusão dos contrários, não o faz de maneira dialética. Conformando-se como princípio fundamental da teoria bachelardiana, esta possui dinamismo próprio e tem a capacidade de aderir-se a outro sujeito, que não o de sua criação, num fenômeno que o autor chama de *transsubjetividade*. Para ele, o texto se comporia de um agrupamento de imagens múltiplas, que vão além da linguagem e repercutem no espaço do leitor.

Outro aspecto que cumpre ressaltar é a problematização que o autor francês faz a respeito do surgimento de uma imagem enquanto produto direto do coração, da alma

ou do “ser” do homem tomado em sua atualidade e em sua dimensão filosófica. A esse estudo sistematizado, ele chama de *fenomenologia da imaginação*, declarando, em seguida, que os poetas e pintores são fenomenólogos natos (BACHELARD, 2001, p. 13).

Cumprido retomar a questão da saturação do mundo contemporâneo pelas imagens – o que, paradoxalmente, incorreria em um apagamento da memória – e a relação destas com a escrita. Para tanto, é necessário que recorramos a mais um argumento de César Guimarães, em *Narrar por imagens: o olhar e a memória* (1997), que atribui à escrita o resgate do liame das representações imagéticas com o mundo. O crítico afirma ser possível servir-se da ficção para que a vida possa experimentar o mundo “para além dos clichês, das imagens vazias, da progressiva cegueira do olhar e da amnésia vertiginosa a que nos têm conduzido os meios de produção e reprodução técnica das imagens” (GUIMARÃES, 1997, p. 156).

O registro escritural, segundo Guimarães, tenta se apoderar da imagem na medida em que busca descrever o que falta. Caberia ao narrador atento perquirir as representações imagéticas do mundo e transportá-las, através de seu olhar e de sua escrita, do universo das coisas para o texto. Para o estudioso, a força daquele que narra derivaria do seu poder de conduzir a narração através do investimento da escrita, que registra e constrói as imagens do mundo exterior, assim como elabora um sentido para as imagens da memória.

Por sua vez, Alberto Manguel, em *Leer imágenes; Una historia privada del arte* (2003), reitera:

Si la naturaleza y los frutos del azar son susceptibles de ser interpretados, de ser traducidos en palabras ordinarias, en el vocabulario completamente artificial que hemos construido a partir de una variedad de sonidos y trazos, entonces es posible que esos sonidos y esos trazos a su vez nos permitan la construcción de un azar por reverberación y de una naturaleza por reflejo, un mundo paralelo de palabras e imágenes en el cual podamos reconocer la experiencia del mundo que llamamos real (MANGUEL, 2003, p. 25).

Para o crítico argentino, as imagens nos proporcionam um sem fim de leituras, cujo único limite seria nossa própria capacidade de interpretação, que não deveria guiar-se apenas pelos cinco sentidos sob pena de confiná-la entre balizas estreitas.

Segundo outro ponto de vista, Walter Benjamin suscita o caráter dialético das imagens e, contrariamente à concepção bachelardiana, afirma: “A relação do pretérito com o Agora é dialética, não é de natureza temporal, mas de natureza imagética” (BENJAMIN, 2006, p. 505). Para o autor alemão, uma imagem dialética seria uma “imagem que lampeja” (p. 505), ou seja, uma imagem que provoca, ao mesmo tempo, um reconhecimento e uma estranheza. Esse “lampejo”, de acordo com a elaboração benjaminiana, dar-se-ia no momento do encontro entre o ocorrido e o agora.

Benjamin reconhece a ambiguidade como traço característico da imagem dialética que, a seus olhos, só pode ser concebida como uma “imagem fulgurante”. Parece haver, aqui, um ponto de tangência entre os dois estudiosos, pois Bachelard postula que a vida de uma imagem está toda em sua “fulgurância”, que vem a superar todos os dados da sensibilidade (BACHELARD, 2001, p. 16). A isso, acrescenta-se a observação de Luis Alberto Brandão, em *Noções espaciais em imagens literárias* (2012), que ressalta o caráter visual e de descontinuidade dessa ideia.

Para Brandão (2012), o termo *lampejo* articula o visível e a condição de visibilidade, vigor e efemeridade, manifestação e apagamento, unicidade e proliferação, atualidade e iteração, pares de significado que traduzem – de certo modo – o princípio de descontinuidade que, por sua vez, redundaria na noção de *tempo*.

Para Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (1998), uma imagem dialética é uma imagem que nos desafia, que critica nossa maneira de olhá-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a vê-la verdadeiramente, impelindo-nos a constituir esse olhar através da escrita. Para o autor, as imagens dialéticas conformam uma ponte entre a dupla distância dos sentidos sensoriais e dos sentidos semióticos – com toda a sua implicação de enganos – e a relação dessas duas instâncias constitui, na imagem (que, para o autor, não é nem sensorialidade nem memorização puras) o que ele chama de sua “aura” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 169).

Roland Barthes, por sua vez, em *A retórica da imagem* (1990), discorre sobre *o que* e *o quanto* uma imagem pode nos dizer, ou seja, sobre qual seria o seu “discurso”. O pensador francês alude ainda à produção de sentido para a imagem e os limites desse mesmo sentido.

Paralelamente, Alberto Manguel considera:

[...] para quienes pueden ver, la existencia transcurre en un continuo despliegue de imágenes captadas por la vista y que los otros sentidos realzan o atenúan, imágenes cuyo significado (o presunto significado) varía constantemente, con lo que se construye *un lenguaje hecho de imágenes traducidas a palabras y de palabras traducidas a imágenes*⁵, a través del cual tratamos de captar y comprender nuestra propia existencia. Las imágenes que componen nuestro mundo son símbolos, signos, mensajes y alegorías. [...] Pero, ¿toda imagen permite una lectura? O, por lo menos, ¿podemos crear una lectura para cada imagen? Y, de ser así, ¿cada imagen implica algo cifrado por la simple razón de que se nos aparece, a quienes las vemos, como un sistema cabal de signos y de reglas? ¿Son todas las imágenes susceptibles de ser traducidas a un lenguaje comprensible que revele a quien la vea lo que podríamos llamar su Relato, con erre mayúscula? (MANGUEL, 2003, p. 21-22).

Em um outro célebre estudo sobre a fotografia, *A câmara clara* (1980), Barthes ressalta: “tudo o que podemos dizer é que a fotografia fala, induz, vagamente, a pensar” (BARTHES, 1980, p. 61), a começar pela escolha do ser ou objeto a ser fotografado. O que nos leva a escolher um determinado objeto (ou paisagem) e não outro? O autor segue sua argumentação e afirma que aquele ou aquilo que é fotografado – o referente – conforma-se como uma espécie de simulacro, de *eidôlon* emitido pelo objeto, o que ele viria a chamar de seu *spectrum*. Essas duas palavras, oriundas do grego e do latim, respectivamente, nos trazem a iminência do objeto na fotografia, o seu *fantasma*, o que faz com que o pesquisador conclua que “o referente adere à fotografia” (p. 20) inapelavelmente. Acreditamos que há uma confluência entre essa noção e o conceito benjaminiano de *aura*.

Barthes assevera, ainda, que, devido a seu caráter contingencial (é sempre alguma coisa que é representada), a fotografia, para ser (bem) interpretada, exige um “saber etnológico” (BARTHES, 1980, p. 49). Para ele, há, na imagem, certos elementos e signos facilmente reconhecíveis em função do saber prévio (cultura) do observador.

Essa assertiva parece encontrar eco nas palavras do crítico argentino Alberto Manguel, que reforça:

Y sin embargo, nuestras posibilidades de respuesta y el vocabulario que empleamos para desarrollar el relato que surge de una imagen [...] no sólo están determinados por la iconografía mundial, sino también por una amplia gama de circunstancias, privadas y sociales, casuales y forzosas. Para construir nuestro relato nos valemos de ecos

⁵ Todos os grifos no corpo do texto leem-se *Grifo nosso*.

de otros relatos, de la ilusión de vernos reflejados, de conocimientos técnicos e históricos, de habladurías, ensueños y prejuicios, de iluminaciones y de escrúpulos, de la candidez, de la compasión, del ingenio. Ningún relato evocado por una imagen es definitivo o exclusivo, y el grado de corrección varía según las circunstancias que dieron ocasión al propio relato (MANGUEL, 2003, p. 30).

Manguel, em uma afirmativa que nos reporta à “leitura em camadas” barthesiana, considera: “Cada obra de arte se desarrolla atravesando incontables capas de lecturas, y cada lector o lectora tiene que retirar esas capas para llegar a la obra bajo sus propias condiciones. En esa lectura última (y primera) estamos solos” (MANGUEL, 2003, p. 34).

Para Barthes, a fotografia – que aqui tomamos metonimicamente como imagem – sugere um sentido diferente da palavra, já que, em um texto, a descrição, pelo simples poder de um vocábulo, pode resvalar para o plano da subjetividade (o que efetivamente não se dá com a fotografia). Ao fazer tal análise, o pesquisador toma como base de seu estudo a atração (aparentemente inexplicável) que sentia por certas fotos. Como designar essa atração, esse fascínio? – pergunta-se o pesquisador – e acaba por concluir que essa agitação íntima é a “pressão do indizível que quer ser dito” (BARTHES, 1980, p. 36) contido na imagem.

Barthes prossegue em suas reflexões, discorrendo sobre o que faria com que determinada fotografia – e não outra – lhe despertasse o interesse e deduz que, em algumas imagens, pode ser percebido algo de instigante, um “pormenor”, uma copresença de dois elementos descontínuos e heterogêneos (embora não contrastantes) que ele chamaria de *punctum*.

Esse *punctum* ou “pontos sensíveis” equivaleriam à nota dissonante, à mancha, ao “pequeno orifício”, ao que “fere” e “mortifica” (BARTHES, 1980, p. 47) na superfície da fotografia, chamando a atenção do olhar perscrutador. A esse respeito, o autor discorre: “Artifício da linguagem: diz-se revelar uma foto, mas aquilo que a reação química (no caso da foto) revela é o irrevelável, uma essência (de ferida), aquilo que não pode transformar-se, mas apenas repetir-se sob a forma de insistência (do olhar insistente)” (p. 75).

Considerando o caráter retórico das imagens e que, assim como os relatos, estas podem brindar-nos com várias informações, é que nos propomos buscar – sob a

ótica de Roland Barthes, Gastón Bachelard e Paul Ricoeur (de cuja teoria sobre o tempo na narrativa trataremos em seguida) – “o que há por trás da imagem” (GUIMARÃES, 1997, p. 193) na narrativa *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso (1959), romancista de escrita reconhecidamente imagética. Nessa novela do escritor mineiro, pensamos haver encontrado uma imagem com valor de *punctum* que, sob sua aparência contingencial, guarda todo um sem-fim de signos relevantes para o universo romanescos desse escritor.

Trata-se de um esboço⁶ feito pelo autor, de próprio punho, e que pode ser visualizado no início do romance. Esse desenho configura-se como um mapa da Chácara da família Meneses, local onde se passa a narrativa.

A respeito desse mapa e da proposição sociológica que ele aparentemente contém, Ana Alice Bueno, em *A casa (entre)aberta* comenta:

O livro *Crônica da casa assassinada* traz, em seu início (exceto na segunda edição), o mapa da Chácara dos Meneses, feito pelo próprio autor, que concebia plasticamente, também, os cenários de suas peças, as características de suas personagens e dos locais onde se desenrolava a ação dos romances [...]. Tal mapa pode ser comparado com desenhos de sobrados feitos por Lula Cardoso Ayres e Carlos Leão, muito utilizados nas edições de *Sobrados e mucambos*, de Gilberto Freyre. Parece que Lúcio Cardoso procurou, até nos detalhes, fazer com que a ficção propusesse um aspecto realista (BUENO, 2008, p. 32).

Sob outra perspectiva, Bachelard assinala que podemos até mesmo desenhar uma casa poética, dando-lhe uma representação com todas as características de uma cópia do real, tornando-se esse desenho – objetivamente – um documento rígido e estável a marcar uma biografia. Mas essa representação “exteriorista” (BACHELARD, 2001, p. 64) de uma casa, embora ateste a maestria do desenhista, não admite a indiferença prolongada do sonhador que, ao observá-la, cede ao convite insistente da imagem representada e é levado, por esse modo, ao devaneio.

De acordo com essa assertiva bachelardiana, o mapa de Lúcio Cardoso, apesar do rigor de sua geometria, nos proporciona intimidade com a residência dos Meneses. Através dele, penetramos no escritório; em suas salas e quartos, percorremos os corredores, bisbilhotamos os cubículos, os armários e suas gavetas e, desse modo,

⁶ Esboço anexo ao final deste capítulo.

respiramos (ou melhor, retemos) o ar que as personagens cardosianas respiram, transportando-nos a esses obscuros espaços de clausura e supressão. Desse modo, parafraseando Bachelard, vamos “morar na[s] gravura[s] literária[s] que [o]s poet[a]s [nos] oferec[e]m” (BACHELARD, 2001, p. 65). Acreditamos que esse desenho funcionaria para o romance como uma espécie de mônada narrativa, sintetizando e antecipando o que o texto desdobrará em seguida.

Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa* (2010), ao problematizar o símbolo literário, divide-o em quatro fases, que viriam a ser: literal, formal, arquétipo e mônada. Esta última seria a totalização da experiência imaginária a partir de um ponto central. Do mesmo modo, Roland Barthes (1980) considera que um texto extenso pode ter apenas um significado global, que, por sua vez, poderia estar ligado à imagem.

Idêntica argumentação parece ser válida também para Lúcio Cardoso que, em seu *Diário Completo* (1970), comenta sobre seu processo de criação, que parece ter como ponto de partida as imagens que ele constrói em um mapa mental:

O plano do romance avança. Já agora, transpostos os limites da novela, derrama-se numa vasta extensão e, unindo-se a idéias antigas (todo eu sou o mapa antigo de um romance que ideei na adolescência; quando aprofundo muito os veios novos, converto-os em afluentes do mesmo rio dominador e soberano; quando deixo as idéias vicejarem espontâneas, acondiciono ilhotas e pequenos territórios ao país oculto que trago em mim...) converte-se numa série inteira: o velho, o nunca abandonado “Apocalipse”, que já mudou de nome várias vezes. Durante o dia inteiro caminho, imaginando situações após situações e, lentamente, as figuras continuam a emergir do fumo. O panorama é o de uma cidade, uma cidade inteira, com suas praças e cantos sombreados, suas velhas casas onde se escondem ainda tonéis de vinho, pipas portuguesas, com suas varandas que já não retinem mais ao rumor dos bailes, seus mexericos e seus tipos peculiares.

Imagino que nessa cidade as paixões rivais se entrecrocaram sem descanso; enquanto os idílios antigos esmorecem no esquecimento ou se transformam em inapeláveis rancôres, os novos repontam, e se desenvolvem à sombra dos jardins que nunca cessam de florescer. As lutas se sucedem e, num ritmo largo, se bem que acelerado, o mesmo vento de insânia e crueldade percorre as suas páginas. (Ó suprema ambição! Mas sonhar já é um prêmio compensador a tudo o que não obtemos...).

Através da cidade, o mito de um país agonizante. Nessas lutas sem tréguas, a descrição de sentimentos envenenados que corroem o espírito desse país, que o torna inerte e sem viço para o futuro.

Bem sei como será difícil levar avante semelhante plano. Mas quero que a cidade ressuscite e se levante claudicante de suas ruínas, enquanto o sino faz rolar através das encostas suas primeiras badaladas desde que o esquecimento amortalhou aquelas ruas. Nas lágrimas dos ressuscitados, imagino ver não o emblema de uma vitória, mas de uma esperança, que é como um vento saudável e novo sobre as terras requeimadas...

Para povoar êste pequeno mundo, imagino sêres duros e intratáveis — sêres habitados por todos os crimes, por tôdas as redenções. Suas paixões devem ser impetuosas e eloqüentes, para que possam grifar, na sombra, o espectro da falta em consumação que, em última análise, é a alma soterrada da cidade, entregue a todos os podêres da destruição (CARDOSO, 1970, p. 147-148).⁷

Embora longo, o excerto nos permite observar a forma como a imagem de uma cidade provinciana se transformaria em ponto fulcral para uma elaborada trama psicológica. Nesta dissertação, propomo-nos, então, a fazer uma leitura crítica do mapa – de maneira particular – e das imagens textuais – de modo geral – encontrados neste romance de Lúcio Cardoso, buscando entender como se articula a configuração espaço-imagem-tempo na narrativa.

A MÃO ESQUERDA DE LÚCIO

*Ut pictura poesis*⁸

(Horácio).

Mario Carelli, em *Corcel de fogo, vida e obra de Lúcio Cardoso* (1988), assinala a aproximação do escritor mineiro com as artes plásticas e destaca, mais especificamente, sua estreita relação com a pintura. O pesquisador enfatiza, ainda, o papel determinante que a dimensão visual desempenhou nos romances do ficcionista, para quem a pintura nasceria do combate entre a vida e a morte, o que – a seus olhos – viria a distinguir o artista do “homem sem alma”, na “eterna impossibilidade de se elevar acima do imediato, do gozo sem sombra e do conforto ordinário” (CARDOSO, 1970, p. 215).

Em seu *Diário Completo* (1970), diante da dificuldade de levar adiante o projeto a que então se propunha,⁹ Lúcio Cardoso fala sobre o processo, notadamente visual, de sua escrita:

⁷ Nos excertos de Lúcio Cardoso, manteve-se a grafia original.

⁸ “Como a pintura, é a poesia.”

Recomeço de novo, num plano completamente diferente, *O viajante*.

O difícil é vencer a minha indolência – tudo estaria perfeito se pudesse apenas imaginar os romances sem escrevê-los. Não há descoberta quando me lanço ao trabalho material – a visão já é completa – e vem daí, certamente, a monotonia do empreendimento de O. de Faria, por exemplo, em que os caminhos se delinham à medida que escreve, e tudo é frêmito e novidade no seu trabalho! Quanto a mim, componho como quem copia um quadro; o original foi visto, mas não sei onde (CARDOSO, 1970, p. 197-198).

O pintor, na concepção de Mario Carelli, ao referir-se à obra pictórica de Lúcio Cardoso, seria aquele que “sabe ver e dá a ver” (CARELLI, 1988, p. 78), funcionando como uma espécie de “tradutor” entre uma percepção mais elevada da vida e o homem comum. Carelli narra, ainda, que o romancista, ao ler o *Journal* de Eugène Delacroix, afirma sentir a nostalgia do “prazer de encontrar, novamente, alguém que veja, mais do que ouça. É como se de repente a paisagem do mundo readquirisse suas cores” (CARDOSO, 1970, p. 78).

Essa reconciliação das imagens do mundo com o homem de que nos fala o escritor mineiro nos remete a César Guimarães, que afirma a respeito da escrita: “A tarefa do narrador é então a de fazer com que a palavra – escrita ou lida – se reencontre com o mundo, religando o olhar ao descritível, o signo à paisagem” (GUIMARÃES, 1997, p. 150).

Considerando essas assertivas, é possível concluir que cabe ao artista extrair um sentido além da imagem – embora provocado por esta – e transpô-lo para o suporte, seja ele livro, tela ou outro meio qualquer de expressão, tocando e, ao mesmo tempo sendo tocado – ao reativar pontos sensíveis – pelo seu “leitor”.

Retomando o envolvimento de Lúcio Cardoso com a pintura, Mario Carelli destacaria, ainda, como presenças importantes no “museu imaginário” do escritor os pintores Grünewald, Holbein – o Moço –, El Greco, Goya, Van Gogh, e os expressionistas Edvard Munch, James Ensor e Rouault (CARELLI, 1988, p. 79). A respeito de Van Gogh, Lúcio se indagaria se o “teor de sua mensagem plástica” ainda estaria intacto, após os tresloucados atos cometidos pelo artista em seus últimos anos de vida e que culminariam em seu suicídio.

⁹ Trata-se da criação de *O viajante*, publicado postumamente em 1973, organizado por Octávio de Faria e citado por Lúcio no excerto que ora apresentamos.

Já sobre a obra de Georges Rouault, Bachelard (2001) ressalta o prefácio que René Huyghe escreveu para a exposição em Albi. Nesse texto, ele observa que as definições do artista só poderiam ser oriundas do seu mais profundo subjetivismo, e que, para compreender, sentir e aderir à sua obra “devemos lançar-nos no centro, no âmago, no ponto central em que tudo se origina e adquire sentido; e eis que reencontramos a palavra esquecida ou rejeitada, a ‘alma’”. A esse respeito, o filósofo tece comentários:

E a alma – como prova a pintura de Rouault – possui uma luz interior, aquela que uma “visão interior” conhece e expressa no mundo das cores deslumbrantes, no mundo de luz do sol. Assim, uma verdadeira inversão das perspectivas psicológicas é exigida de quem desejar compreender, amando, a pintura de Rouault (BACHELARD, 2001, p. 5).

Essa perspectiva intimista, psicológica, da pintura de Georges Rouault parece casar-se com a escrita do romancista mineiro, o que vem a ser atestado por sua declarada adesão à obra do pintor francês.

Mario Carelli comenta que havia no escritor mineiro um pintor “fracassado”, já que ele, ocasionalmente, ilustrava livros e os cartões para os cenários de suas peças. O talento pictórico de Lúcio Cardoso foi, no entanto, subitamente revelado pela hemiplegia, resultado de um acidente vascular cerebral que o acometeu em 1962, calando para sempre o escritor. Sua inquietação criativa não poderia ser contida e ele vence as imposições da barreira física, pois, valendo-se de sua mão esquerda (Lúcio era destro), passa a expressar-se pela pintura e pelo desenho.

Por sua vez, Walmir Ayala ressalta que Lúcio Cardoso, havendo transitado pelo cinema e pelo teatro, além da poesia e da prosa – revelando-se um artista múltiplo –, mostrou maior intensidade, contudo, na pintura e no desenho. O também escritor revela que o romancista costumava deixar pelas mesas de bar – boêmio que era – as paisagens de seu universo fragmentado, dando a perceber o gesto talentoso, a propriedade da cor e, principalmente, a vibração de um universo gráfico definido e incontível. Ayala destaca ainda o esforço hercúleo do amigo em exprimir-se através de sua mão esquerda, já que a direita adormecia sem possibilidade de recuperação:

Jamais como terapia, mas atendendo a um apelo misterioso e profundo, passou de um estágio elementar de aprendizado técnico a um paulatino domínio do instrumento, chegando a manejar a tinta, o

pincel, o carvão, com absoluta naturalidade e contumaz perseverança. Amordaçado o escritor, vinha o pintor e desenhista propor as mesmas questões, desenhar as mesmas figuras e paisagens que se revelavam antes no fulgor de sua construção verbal. O que fez crescer a imagem do pintor Lúcio Cardoso foi isso, a continuidade de um plano interior que nem o dano físico pôde conter. Passou da escrita ao desenho da vida, com uma coerência exemplar (AYALA, 2008, p. 173-174).

Grande amiga do ficcionista curvelano, Clarice Lispector percebe na pintura de Lúcio, produzida após a doença, uma diferença (em relação a seus quadros anteriores) sutil:

Passou a transportar para as telas, com a mão esquerda (que, no entanto, era incapaz de escrever, só de pintar) transparências e luzes e levezas que antes ele não parecia ter conhecido e ter sido iluminado por elas: tenho um quadro, de antes da doença, que é quase totalmente negro. A luz lhe viera depois das trevas da doença (LISPECTOR).

Cássia dos Santos, em *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada* (2005), informa, ainda, que o ficcionista, após o acidente vascular cerebral, participou de quatro exposições, ocorrendo duas no Rio de Janeiro, uma em São Paulo e outra em Belo Horizonte.

A respeito da evolução da obra pictórica do escritor mineiro, Léo Gilson Ribeiro¹⁰ comenta:

Primeiro surgiam paisagens serenas, banhadas em amarelo pálido – ingênuas casas de Minas, com montanhas aconchegadas aos lugarejos, humanizadas pelo longo contato com os homens. Depois, delineavam-se visões caligráficas de sutileza oriental - arrozais, pontes toscas de madeira, árvores e riachos que poderiam ter sido desenhados por Hokusai. Mas logo rompendo os tons idílicos de azuis, rosas e verdes, explodia uma montanha bárbara, áspera, coruscante de faúlhas rubras sob um céu enegrecido, no qual se engastara uma lua vermelha, sanguinolenta como um drama de Lorca. Lembravam-me as montanhas incisivas, duras, da Bolívia, exibindo a um céu inclemente a miséria subterrânea e secular de mineiros explorados. Em seguida, um desenho sóbrio, contido, lírico – a tumba de Rilke – que poderia ter sido feito por Van Gogh em Arles, em serena comunhão com o campo e com a morte. Novamente, porém, brotavam angustiadas do papel estreito demais para contê-las, as casas assassinadas pelo tempo, contorcidas pela maldição que sobre elas pesava – casas que transportavam para o interior da Minas barroca e secreta a atmosfera trágica de um romance de Faulkner, agitado por visões sinistras de incesto e de crime, de inesquecida injustiça e horror (RIBEIRO, 1966).

¹⁰ Em artigo para o jornal *O Estado de S.Paulo*, de 16 de junho de 1966.

Lúcio Cardoso parece haver mantido uma coerência temática entre sua obra pictórica e sua obra escrita. A respeito da correspondência entre as duas expressões artísticas, Mario Carelli indaga: “Que ligações podemos estabelecer entre o escritor que julga ‘escrever como se desenhasse’ e o artista que pinta porque não pode mais escrever romances?” (CARELLI, 1988, p. 81). O ensaísta destaca, ainda, o profundo subjetivismo com que o pintor Lúcio Cardoso cria paisagens e cenas. Paralelamente, Andréa Vilela (2007) considera que suas pinturas não pretendem ser uma representação do mundo, mas sim uma expressão da sua impressão subjetiva do mundo. Dessa forma, as imagens cardosianas estariam relacionadas a um estado de alma, o que seria evidenciado tanto em sua escrita quanto em sua obra plástica.

Em seu *Diário Completo* (1970), o próprio artista fala sobre suas criações piores de angústia: “É que talvez não vejo nunca as paisagens como quadros inertes, antes participo delas com violência, sentindo que sobe de toda aquela solidão uma voz sufocada e estranha, que corresponde em mim a outra voz também confusa e cheia de gemidos” (CARDOSO, 1970, p. 284). Esse diário é citado inúmeras vezes pelos estudiosos da obra cardosiana, configurando-se como chave importante para a compreensão do processo de composição de seus romances e novelas.

Mario Carelli conclui então que, em Lúcio Cardoso, a correspondência entre a expressão pictórica e a visão romanesca não é sinônimo de uma redução do desenho e da pintura a um valor puramente dependente do universo ficcional, ou seja, estes não se conformariam meramente como ilustrações de sua obra, embora às vezes seja possível identificar, nesses, um lugar ou personagem presente em sua escrita. O pesquisador percebe no lirismo temático e cromático dos quadros, ainda que integrem a dimensão trágica de sua mensagem, uma inflexão nova de ternura e esperança, não encontráveis em sua obra escrita e percebida pela amiga Clarice. Em uma dimensão ampla, no entanto, é possível afirmar que Lúcio conseguiu recriar seu mundo através da pintura.

Além disso, Carlos Drummond de Andrade, com a propriedade dos que possuem a habilidade de subjugar as palavras à expressão dos sentimentos e comungando com o ficcionista as paisagens mineiras, enfatiza a maestria de seu conterrâneo:

Ele cria e se oferece um mundo, e a nós também o oferece, chamando-nos a participar de suas visões, contagiando-nos desse perturbador e

sutil poder de descobrir, fixar e nomear coisas transcendentais, seja pela palavra seja pela forma e a cor, com que uma admirável mão esquerda, soberana e invencível, mergulha no conhecimento para transfigurar o caos (ANDRADE¹¹).

OS ESPAÇOS DA IMAGINAÇÃO

Dentre o tecido textual compacto que conforma a narrativa, é possível isolar um de seus aspectos e estudá-lo, a fim de identificar sua relevância na obra. No momento, destacamos a presença marcante dos elementos espaciais em *Crônica da casa assassinada* (CARDOSO, 2009) – já anunciada em seu título – que consideramos protagonistas no romance em questão e que se configuram como nosso objeto de estudo.

Essa narrativa se ambienta em um meio convulsionado, cuja atmosfera opressiva parece colaborar, de alguma maneira, no desencadeamento de situações que acabam por culminar em tragédia. No romance cardosiano, o espaço parece apresentar-se como elemento acicatador dos desvarios dos habitantes da chácara.

Vale ressaltar que, em seu ensaio *Degradação do espaço* (1972), ao analisar a obra *L'Assommoir*, de Émile Zola, Antonio Candido faz um estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento, assinalando a oposição entre um geografismo como mero suporte literário e a visão de mundo transfigurada e remodelada pelo artista.

Multifário, o espaço literário, conforme destaca Élcio Loureiro Cornelsen (2010), implica, também, a maneira como o autor pretende situar sua obra em relação à realidade. O pesquisador reforça seus argumentos com base no estudo de Antoine Compagnon:

Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro, até o momento em que o herói começa a desenhar círculos quadrados, o que rompe o contrato de leitura, a famosa “suspensão voluntária da incredulidade” (COMPAGNON, 1999, p. 136-137).

¹¹ Cf. *Diário completo*, de Lúcio Cardoso, 1970.

Cornelsen (2010) acrescenta à sua reflexão o pensamento de Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Maria Pessoa de Oliveira (2001), para quem essa criação do ficcional com a realidade pode se estabelecer de duas formas, basicamente: como uma relação especular, refletindo – ilusoriamente – a realidade como ela é, como no caso do Realismo, ou como um reflexo deformante, com a intenção de criar um deslocamento da imagem que a sociedade tem de si mesma.

Ainda de acordo com o citado pesquisador, ao refletirmos sobre a noção de espaço ficcional, necessitamos ativar uma série de outras categorias, dentre elas: a memória, quando lidamos com a representação de um espaço do passado; a mimese, quando estiver em jogo a crença na possibilidade de representação da realidade; a topografia, quando nos deparamos com um determinado tipo de espaço, como, por exemplo, o urbano, e assim por diante.

Postura semelhante parece ter Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), ao comentar que, para a percepção do espaço (analogamente à leitura de imagens já citada), precisamos acionar o nosso conhecimento de mundo. Já para a percepção do ambiente ficcional – cuja construção implica os recursos expressivos do autor – faz-se necessário algum conhecimento da arte narrativa, assim como exige do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples seja percebido como um quadro de significados mais complexos.

Por sua vez, Cornelsen (2010) argumenta que, nas últimas décadas, é através do estudo dessa categoria que se têm discutido diversas questões contemporâneas, tais como a relação entre identidade e alteridade, o hibridismo, a desterritorialização, a migração e a imigração, as transgressões às normas estabelecidas, entre outras igualmente relevantes.

O espaço serve também para traduzir a psicologia da personagem, através da descrição do que ela vê pelos seus próprios olhos. Seja este “real” ou imaginário, está associado e até integrado às personagens.

Dentre os vários modos de representação da categoria espacial, destacamos o espaço psicológico, que, conforme afirma Luis Alberto Brandão,

abarca as “atmosferas”, ou seja, projeções sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores,

segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista (BRANDÃO, 2007, p. 208).

No romance em questão, aflora à superfície do texto a relação simbiótica entre as personagens e o espaço que as cerca. Tal afirmação parece menos acidental se considerarmos a proposição de Vinícius Pamplona Dantas, em *Conformismo e religião - a criação do espaço provinciano na obra de Lúcio Cardoso* na qual registra:

Pertencente à corrente intimista do romance brasileiro [Lúcio Cardoso], seus últimos livros, parte de sua “obra definitiva” como define o próprio autor, retratam personagens perturbados e divididos, obcecados pela morte e isolamento, cercados por uma atmosfera de degeneração gerada pela tensão entre a estagnação e o conformismo humano com o ideal libertário barrado pelas leis católicas e o tradicionalismo interiorano de Minas Gerais. O personagem cardosiano se define em suas características quando se comporta de modo contrastivo com o espaço, que se repete em suas três últimas obras com o nome de Vila Velha (DANTAS, 2010, p. 2071-2072).

Gastón Bachelard, que em *A poética do espaço* (2003) se intitulou “psicólogo da imaginação”, franqueou novas pistas para o estudo da imaginação poética com a sua *topoanálise* – estudo psicológico sistemático dos recantos da vida íntima – na medida em que, com ela, veio surpreender motivações reiteradas, metáforas recorrentes e sempre correlacionadas aos quatro elementos fundamentais: a terra, o ar, a água e o fogo. Tomando como base uma representação metafórica levantada por Carl Jung, para quem o sujeito pode manter alguma espécie de identidade com a casa antiga, Bachelard propôs-se pesquisar a correlação entre a casa, os objetos a ela pertinentes e a imaginação poética, em uma perspectiva que é convencionalmente denominada *fenomenologia*.

Na obra citada, o estudioso se detém, especificamente, nas imagens poéticas da casa que, vista além de sua dimensão de abrigo, “remodela o homem” (BACHELARD, 2001:63). Bachelard argumenta que, na comunhão dinâmica entre a casa e o homem, a casa vivida não é uma caixa inerte, fazendo com que o espaço habitado transcenda o espaço geométrico e tome significados múltiplos.

Embora à primeira vista seja um objeto rigidamente geométrico e sólido em suas linhas retas, a casa é também o espaço do abrigo, do conforto e da intimidade, conformando-se como o lugar onde depositamos os nossos sonhos e expectativas.

Bastante esclarecedora para a análise heterotópica do espaço, a fenomenologia

nos proporciona um ponto de partida fértil para a abordagem e análise da construção espacial na literatura, sobretudo em narrativas de forte densidade psicológica e relevante componente introspectiva, tal como se configura a *Crônica da casa assassinada*. Nessa narrativa, há uma permanente permuta entre os elementos espaciais e a ação. As personagens vão fazendo surgir os elementos que as circundam, como se o espaço surgisse de seus próprios gestos e, concomitantemente, os elementos espaciais que as cercam se destacam pela influência que sobre elas exerce. As pulsões dos habitantes da Chácara dos Meneses, no entanto, vão conformando um ambiente cada vez mais aprisionador e opressivo, que, por sua vez, levá-los-ão a atitudes ensandecidas, em uma vertiginosa queda para o abismo e a morte.

A respeito da interdependência espaço/personagens na narrativa em questão, Maria Madalena Loredo Neta, em *Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude* (2007), comenta:

Bachelard diz que “a casa remodela o homem”. Porém, em *Crônica da casa assassinada*, os Meneses remodelam a casa, criam a “alma” da residência. A casa toma a imagem daquele clã que se vai desagregando sob a pesada mão de Cronos e, assim, torna-se o centro de um ambiente em desintegração. O casarão vai-se transformando juntamente com seus moradores (LOREDO NETA, 2007, p. 54).

E conclui: “É a imaginação poética que move Lúcio Cardoso na escrita dos espaços que dizem a finitude. Em *Crônica da casa assassinada* não só as personagens, mas os espaços também são atravessados pela morte” (LOREDO NETA, 2007, p. 54). O romancista cria uma ambientação que leva o leitor a um estado de permanente exaltação dos sentidos. Esse transporte evoca o conceito de *repercussão e ressonância*, postulados por Bachelard, em que a imagem criada pelo poeta repercute no *ser* do leitor, “enraizando-se em nós mesmos” (BACHELARD, 2001, p. 7).

Uma imagem real, no entanto, parece instigar o ficcionista. Em suas andanças pelo interior do Rio de Janeiro e de seu estado natal, ao observar os velhos casarões das fazendas abandonadas devido à ruína da economia cafeeira, Lúcio Cardoso discorre:

O mistério da fazenda de Penedo me obseda – que vida houve lá, que ecos de civilização sacudiram seus muros, que nomes de poder e de fartura viveram ali a sua legenda? D. Siri, proprietária da casa onde me acho, [...] avisa-me que a fazenda é mal-assombrada. 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? À medida que o Brasil se afasta para o interior, sua alma se torna mais forte e mais positiva; foi em Minas Gerais, nos becos e vielas de suas cidades mortas, que vi se erguer mais alto e mais cheio de grandeza o espírito da nossa gente. Todo esse passado é como o estrume que alimenta o porvir; a terra estua ao poder desses fermentos e a alma, tanto tempo oculta, irradia uma fosforescência miraculosa e nova. Não há dúvida, neste casarão brasileiro há um tom de grandeza indescritível; quem quer que tenha vivido aqui, encarna hoje essas raízes sem as quais é impossível criar um sedimento de povo ou de nação. A legenda que o acompanha, e que faz a gente ingênua guardar distância dele ou traçar o sinal da cruz à sua simples lembrança, é o prestígio que o mantém de pé e que o transforma num monumento vivo: o caráter de uma possível raça se estrutura ao longo de suas colunas semiderrocadas, e o que se vê de suas velhas janelas, é a paisagem conquistada da terra que se exprime por meio dessa voz que desafia o tempo (CARDOSO, 1970, p. 111-112).

Embora longo, o excerto nos parece válido para observar o gérmen da trama em questão, conformado em uma noção essencialmente espacial.

DAS INJUNÇÕES DO TEMPO

Há um momento em que tudo se dissolve no tempo e se incorpora à serenidade das coisas libertas e confundidas num único todo

(Lúcio Cardoso, 1970, p. 242)

Dentre os muitos pensadores que se detiveram na análise da estrutura literária, destacamos Paul Ricoeur que, em *Tempo e narrativa*, investiga a existência de uma conexão significativa entre a função narrativa e a experiência humana do tempo, já que “a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal” e “o tempo se torna humano na medida em que está articulado de maneira narrativa” (RICOUER, 2010:9), em uma tese de caráter eminentemente circular.

Segundo Ricoeur, o romance – destacando-se dentre outros gêneros –, conforma-se como vasto canteiro de experimentações da compreensão narrativa, subvertendo as convenções admitidas no âmbito da intriga, vista sob a perspectiva do gênero épico e na rígida concepção aristotélica de narrativa.

Entende-se como *intriga*, em uma concepção formal, a um dinamismo integrador que dá unidade a uma série de acontecimentos, transformando-os em uma

história una e completa. Para que esses eventos assim possam ser chamados, conforme atenta o estudioso, é necessário haver totalidades temporais que sintetizem o heterogêneo entre circunstâncias, objetivos, meios, interações e resultados, desejados ou não. O filósofo considera que é no domínio do romance moderno que a pertinência do conceito de composição da intriga deve ser mais contestada, já que este se revela como o gênero proteiforme por excelência e, conseqüentemente, experimental, tanto no domínio da composição como da expressão do tempo.

Ricoeur afirma ainda que, sob a imposição da regra de unidade do tempo, expressa na *Poética*, de Aristóteles, ou na *Odisseia*, de Homero, a intriga só poderia ser concebida como uma forma de leitura fácil, fechada em si mesma, simetricamente disposta de ambos os lados de um ponto culminante, repousando em uma ligação causal facilmente identificável entre o nó e o desfecho. Entretanto, com o surgimento do romance que se apropria do fluxo de consciência no século XX e suas características, tais como o inacabamento da personalidade, a diversidade dos níveis de consciência, o fervilhar de desejos não formulados, além do caráter incoativo e evanescente das formações afetivas, a noção de intriga parece ser definitivamente abalada. De igual maneira, o abandono do critério de completude – compreendendo o propósito deliberado de não completar a obra – é considerado como sintoma do fim da tradição da composição da intriga. É a leitura, precisamente, o ato que efetua a transição entre o efeito de fechamento e o efeito de abertura. Dessa forma, um fecho não conclusivo convém a uma obra que levanta propositadamente um problema que o autor considera insolúvel, sem perder, contudo, a sua característica de ser um fecho deliberado e pensado, que realça, reflexivamente, o caráter interminável da temática da obra inteira. A inconclusão declara, de certo modo, a irresolução do problema colocado.

Sob esse aspecto, *Crônica da casa assassinada* (2009) insere-se, definitivamente, na tradição do romance moderno, já que as profundas questões ontológicas em que as personagens estão mergulhadas, aliadas ao desejo recalçado, às relações afetivas mal solucionadas e ao desajuste a uma nova ordem social, conformam-se como uma problemática insolúvel, ratificada pelo fato de que os sujeitos parecem atuar de forma circular, pois “os Meneses são parcos de gestos, e inauguram poucas situações no decorrer do tempo” (CARDOSO, 2009, p. 36). Somados, esses fatores conferem à narrativa uma nota de incompletude.

De acordo com as colocações de Ricoeur, entende-se por *ação* não só a conduta dos protagonistas que provoca mudanças sensíveis na situação, mas também, num sentido mais amplo, a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva. Da *ação* como um todo derivariam também, num sentido mais sutil, mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventualmente no plano menos premeditado, menos consciente, que a introspecção pode atingir.

Para atender ao propósito de o romance pintar a vida em sua verdade cotidiana, Ricoeur destaca os procedimentos romanescos postos em ação – notadamente na aurora do romance inglês – tais como a pseudoautobiografia e a troca epistolar. O pesquisador ressalta também como vantagens de tal procedimento poético a proximidade extrema entre a escrita e o sentimento da personagem. Além disso, o recurso ao tempo presente contribuiria para transmitir essa impressão de imediatez, propiciando a transcrição quase simultânea dos sentimentos experimentados e de suas circunstâncias. Finalmente, esse expediente permitiria, também, que o leitor partilhasse a situação psicológica pressuposta pelo próprio recurso à troca epistolar, a saber, a sutil mistura da contenção e expansão que ocupa a alma de quem decide confiar à pena a expressão de seus sentimentos íntimos.

Esse artifício usado por Lúcio Cardoso em *Crônica da casa assassinada* parece provocar maior aderência do leitor aos sentimentos das personagens que se expressam através de cartas e diários e um afastamento emocional de Demétrio, que não tem expressão direta na narrativa. Enquanto leitores, partilhamos da angústia de André, das dúvidas de Valdo, da desesperança de Ana e das observações argutas de Betty e Padre Justino. Em um momento determinado, diante do desconsolo de André, somos levados a sentir a solidão desse adolescente, considerando a sua pouca idade e a imensidão dos sentimentos que o confundem. André escreve em seu diário:

Eu continuei sentado, e minha sensação era a de quem houvesse sido abandonado para sempre, ou como se algum elemento que me fosse muito caro, essencial mesmo, houvesse se diluído em meu coração. Algum tempo ainda, suportei a obscuridade – depois, debruçando-me sobre o sofá, comecei a chorar. Em toda a minha vida, jamais me sentira tão infeliz quanto naquele instante (CARDOSO, 2009, p. 223).

Na novela cardosiana em questão, acreditamos que a narrativa começa no momento do caos, da crise, a morte já os visitou e tentar reorganizar suas vidas e entender os fatos a partir da lembrança é a tarefa que lhes cabe cumprir.

Crônica da casa assassinada parece, assim, tematizar o tempo. A esse respeito, recorra-se ainda a mais uma colocação de Paul Ricoeur, ao afirmar que, nos romances que narram “coisas do tempo”, as variações da ação (interiorizadas nuns, míticas ou historicamente amplificadas noutros) corresponderiam a variações imaginárias das relações temporais. A esse respeito, Benedito Nunes pontua: “Essas variações imaginárias no mundo da obra, que reconfigura o mundo real, implicam um desvendamento das modalidades do tempo humano, como as que devemos ao romance moderno, de Proust a Guimarães Rosa” (NUNES, 2002, p. 77-78).

Ricoeur segue afirmando que, notadamente no tratamento do tempo na literatura, um salto absoluto fora de toda expectativa paradigmática é impossível. Para o autor, rejeitar a cronologia é uma coisa; recusar todo princípio substitutivo de configuração é outra. É impensável que a narrativa possa dispensar toda e qualquer configuração. Assim ele argumenta:

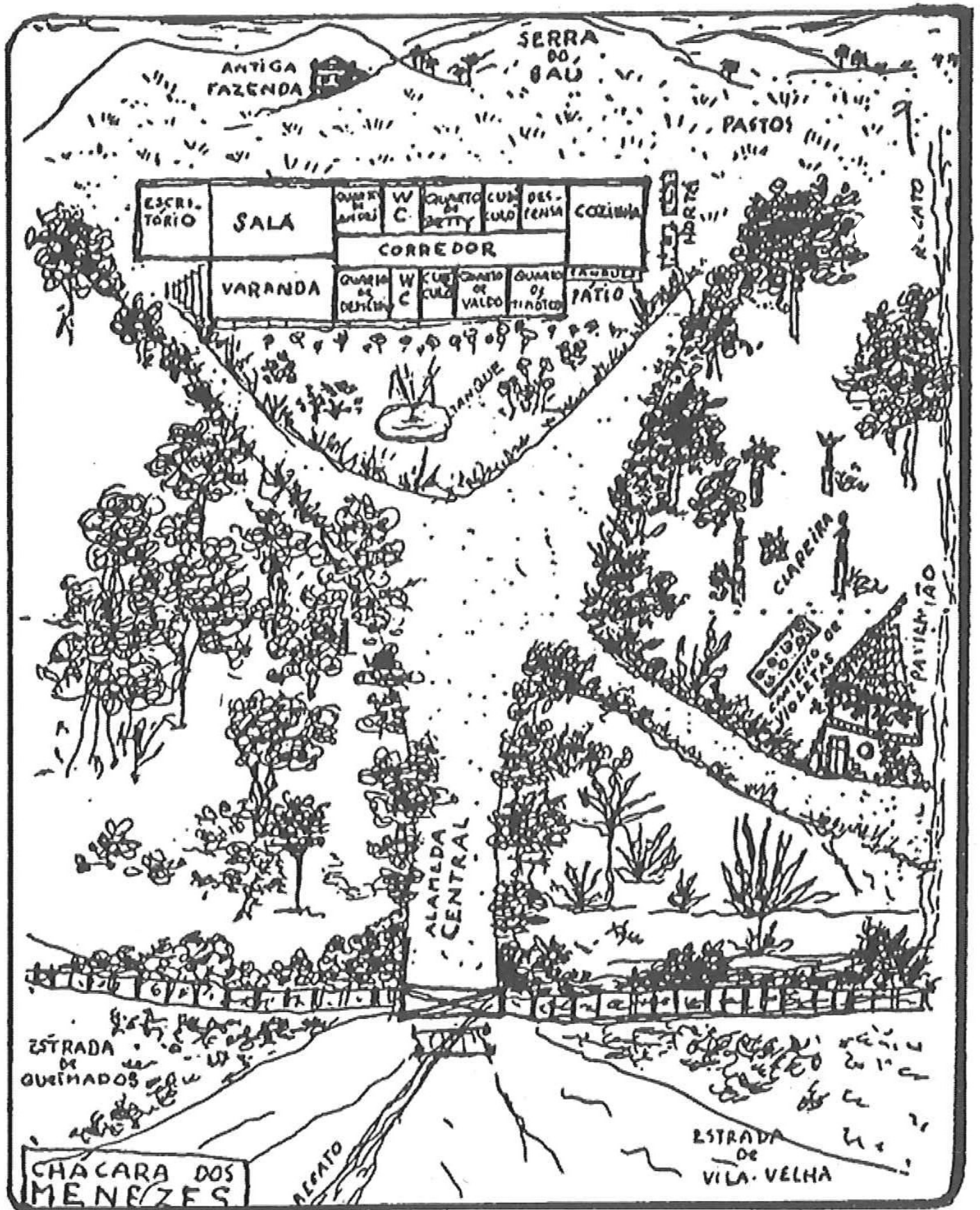
O tempo do romance pode romper com o tempo real: essa é a própria lei de entrada na ficção. [...] Acreditar que acabamos com o tempo da ficção porque sacudimos, desarticulamos, invertemos, atropelamos, reduplicamos as modalidades temporais às quais os paradigmas do romance "convencional" nos habituaram é acreditar que o único tempo concebível seja precisamente o tempo cronológico. É duvidar dos recursos que a ficção tem para inventar suas próprias medidas temporais, é duvidar que esses recursos possam encontrar no leitor expectativas, relativas ao tempo, infinitamente mais sutis que as relacionadas com a sucessão retilínea (RICOEUR, 2012, p. 43).

Nesse aspecto, *Crônica da casa assassinada*, ao romper com a linearidade temporal, configura-se, indubitavelmente, como um romance em fragmentos, característica reiterada pelo uso que o autor faz da troca epistolar e anotações em diários, aproximando o leitor da subjetividade das personagens. O tempo da narrativa parece ser o tempo da Crise, da angústia permanentemente vivida e da insolubilidade dos problemas, que, conforme aponta Ricoeur, conferem um caráter de incompletude à obra. Na novela, é possível perceber, também, um deslocamento de planos temporais, tornando o enredo imbricado e convidando o leitor a recompor a história, que não se

mostra facilmente. Afinal, como já havia dito Jorge Luis Borges,¹² “Toda linguagem é de índole sucessiva. Não é hábil para falar do eterno, do intemporal” (BORGES, 1974).

¹² Cf. Nueva refutación del tiempo. In: *Obra completa*. Buenos Aires, 1974.

Mapa da Chácara



CAPÍTULO II

O *HORTUS CONCLUSUS*: IMAGENS DO EXTERIOR DA CASA

Quem és? Pergunto ao desejo. Respondeu: lava. Depois pó, depois nada.

(Hilda Hilst)

DO PROJETO DE CONSTRUÇÃO DO JARDIM CARDOSIANO

Parte integrante da casa e híbrido entre o natural e o cultural, feito de matérias brutas, que, em um arranjo harmonioso de elementos vegetais e minerais, frequentemente conformam-se em um ambiente aparentemente organizado e agradável, o jardim é um *topos* recorrente na literatura.

Com representações várias na imaginação poética, esse ambiente pode configurar-se como uma alegoria microcós mica do Universo e também ressonância do Éden bíblico, conformando-se como *locus amoenus*, lugar ideal para meditação ou encontros amorosos. Por sua vez, o jardim, segundo Santiago Disalvo, “se va nutriendo de una historia de imágenes florales y de figuras de vergel” (DISALVO, 2010, p. 132).

Ao justificar o papel do espaço físico em sua obra, cuja relevância já se anuncia em seu título, Lúcio Cardoso esclarece que “*Casa* está no sentido de família, brasão, e *Assassinada* quer dizer atingida – em sua pretensa dignidade – pelo *pecado*”.¹³ O autor assinala ainda ser este o ponto nevrálgico de sua obra.

Uma vez localizada a transgressão como ponto fulcral da trama, transportamos ao cenário do pecado original, o paraíso, cuja representação parece estar plasmada no jardim da Chácara dos Meneses. Ratificando nossa afirmativa, Mario Carelli aponta: “O jardim [da Chácara] remete ao mito do paraíso terrestre, território da juventude e da primavera, de todo o vigor e de toda a energia da vida” (CARELLI, 1988, p. 205). Efetivamente, na Chácara dos Meneses, as personagens – seres de “pedra e cal” – que vivem sob o jugo estrito de Demétrio, dão vazão às suas paixões desenfreadas no espaço externo da casa.

Etimologicamente, o vocábulo *jardim*, originado do radical *garth* (cintura ou cerca), proveniente das línguas nórdicas e saxãs, refere-se a “algo fechado”, seria então o *hortus conclusus*, podendo ser concebido também como *hortus deliciarum*, lugar aprazível. No entanto, acreditamos haver, na narrativa do escritor mineiro, uma maior aproximação com a concepção de jardim postulada por Luiz Fernando Ferreira Sá (2010), ao analisar *O paraíso perdido*, de Milton:

¹³ Cf. Walmir Ayala, em artigo para o *Jornal do Brasil*, de 7 de abril de 1963.

Curiosamente, o jardim edênico ou o *locus amoenus* medieval era às vezes descrito como um labirinto alegórico representando os quatro rios do paraíso terrestre, listando as misérias humanas, sugerindo que o fim é também o começo e concluindo que o corpo humano é um templo sujeito à deteriorização no tempo: do pó – para o pó (SÁ, 2010, p. 58).

Reiterando a ideia miltoniana de jardim enquanto pano de fundo para o desenrolar da queda bíblica, encontramos a concepção de Lygia Fagundes Teles que, segundo Nilton José Melo de Resende (2007), subverte a ordem e o transforma em espaço pós-Éden ou “um espaço em que a promessa de um Éden é logo tomada pela queda [...] seria ele um condensamento da derrocada” (RESENDE, 2007, p. 89).

O tema da descida ou catábase é recorrente na literatura, e, segundo José Alonso Tórres Freire (2007), está diretamente relacionado à forma como o autor utiliza o espaço em sua obra. Para Northrop Frye todas as narrativas literárias são complicações ou derivados metafóricos de quatro movimentos primordiais: 1) a queda a partir de um mundo superior; 2) a queda, a partir deste mundo, para o mundo subterrâneo; 3) a ascensão a este ou ao mundo superior a partir do mundo inferior; e 4) a ascensão, a partir deste, até o mundo superior.

Freire argumenta que, na literatura, comumente, a descida não se configura exata ou fisicamente como tal, podendo ocorrer em múltiplas versões. Essas variantes implicariam ainda um deslocamento do personagem em busca de algo que lhe falta ou foi tomado.

O ensaísta espanhol Ricardo Gullón¹⁴ destaca que as mudanças sociais que ocorreram a partir do século XIX e as dificuldades de adaptação das famílias patriarcais frente a elas conformaram o mundo como um espaço desconhecido e hostil, o *espacio-incógnita* (GULLÓN). Nesse contexto, os percursos de descida se tornaram apropriados à investigação da natureza humana presentes nos romances dessa época.

Esses descensos, muitas vezes, são associados ao rebaixamento moral e à ruptura de fronteiras e hierarquias sociais, reunindo ou colocando em confronto – ainda que seja momentaneamente – personagens de diferentes estratos. Essas inúmeras descidas aparecem com funções variadas em cada romance, e não é por mero acaso que

¹⁴ Citado por FREIRE, 2007, p.178.

algumas aconteçam, notadamente, em espaços externos e à noite, pois esta última aparece quase sempre como variação do mundo subterrâneo, causador de um medo ancestral. Na mitologia grega, a Noite é mãe de Nêmesis (Vingança Divina), Éris (Discórdia), Apaté (Engano), Philotés (Sedução Amorosa) e Geras (Velhice). No que concerne à *Crônica da casa assassinada*, acreditamos que esses males grassam no jardim dos Meneses, cindindo-os e levando-os à destruição.

Mantendo o mapa traçado por Lúcio Cardoso como eixo norteador de nossa análise – acrescido por descrições dispostas no corpo da narrativa –, é possível observar que, na Chácara dos Meneses, o jardim está situado em um nível mais baixo que a casa, obrigando seus habitantes, para acessá-lo, a descer as escadas da varanda. Na narrativa, pode-se inferir que as personagens – mergulhando no mais recôndito do ser frente à passagem do tempo e da morte – fazem um movimento de descida deste mundo ao inferior, levados que são por suas orientações internas e também por fatores externos, uma vez que a família tem, igualmente, um descenso marcado na escala social; da riqueza à pobreza e do privilégio à luta pela sobrevivência (a que, efetivamente, não se animam).

A personagem Nina, a princípio dotada de uma beleza irrepreensível e cativante, torna-se repugnante por efeito de um câncer; o jardineiro Alberto, suicidando-se, desce ao reino dos mortos, e Timóteo, preso de ódio pela família, que o havia relegado ao isolamento, desce do humano ao inumano, segundo a observação de Nina: “[...] Não era propriamente um ser humano que eu tinha diante de mim, mas uma construção de massa amorfa e inchada” (CARDOSO, 2009, p.83). No fim da narrativa, expostas as mazelas familiares por Timóteo diante de toda a sociedade de Vila Velha e do Barão – que afinal se dispõe a visitá-los – descem conceitualmente todos os Meneses.

Na narrativa de Lúcio Cardoso, o jardim – em harmonia com as personagens de alma sombria, seus vícios e os eventos funestos que daí advêm – parece configurar-se como *locus horrendus* que, em todo contrário ao *locus amoenus*, estaria composto de uma paisagem isolada, lúgubre, inquietante e decadente, em que a natureza se expressa em seu estado selvagem e ameaçador.

Os componentes mais recorrentes nas descrições do *locus horrendus* são, entre outros, as cavernas, as grutas, as ruínas, as árvores caídas ou mortas, a noite, o crepúsculo, o pessimismo, as paixões exacerbadas e o gosto pela solidão. No projeto de construção do jardim da Chácara – que parece abrigar horrores ctônicos – é possível observar essa estética, o que lhe confere uma dimensão inquietante; na iminência de acontecimentos funestos, o mundo também se agita e anuncia desgraças. Nesse horto “ventava, bruscas rajadas [que] estalavam os galhos” e “havia como que uma total imobilidade no ar e, apesar do frio, percebiam-se as rosas atentas erguidas na escuridão” (CARDOSO, 2009, p. 255).

Os elementos comuns aos hortos parecem ser desconstruídos na escrita cardosiana. Fazendo uso da face invertida do jardim, o autor desconstrói, inclusive, a imagem da rosa, geralmente associada (simbolicamente) à candura. No excerto acima, unidas ao ar – excepcionalmente parado –, ao frio e à escuridão, parecem funcionar como os olhos dos retratos nas narrativas góticas, sempre atentos aos movimentos dos visitantes do castelo.

Mônica Meyer, em *Ser-tão Natureza* (2008), estudo sobre os elementos naturais na obra de Guimarães Rosa, afirma a ideia de que uma natureza paradisíaca e uma natureza infernal são coexistentes. No século XVI, época das grandes descobertas territoriais, o sentimento que prevalecia nos colonizadores, sob o primeiro impacto, era o de exaltação diante de uma paisagem exuberante e bela. À medida que o tempo de permanência se estendia, os aspectos negativos iam se apresentando e a imagem de uma natureza indomável e infernal ia se mesclando às imagens paradisíacas.

A ensaísta segue afirmando que, nos relatos dos viajantes desse século, a visão infernal era associada com os ventos mortíferos, perigosos e doentios; terra lassa e desleixada; bichos peçonhentos e imundos e plantas tóxicas e daninhas. Esses elementos, incontrolláveis e sem utilidade prática – para a época – não eram considerados “criação divina”. A pesquisadora conclui que tudo o que sugere sofrimento, martírio, tormento ou que evoca sentimentos negativos agrupa-se num quadro típico de uma natureza infernal.

No romance, o drama das personagens parece encontrar na natureza uma espécie de correlato objetivo. A personagem André, envolvida na teia de sedução de

Nina e em busca do passado daquela que acredita ser sua mãe, perscruta e inquire a paisagem que o cerca e que – apesar de sua juventude – parece estar acorde com seu espaço íntimo:

O jardim era o mesmo, e a luz da lua esbatida sobre as árvores, tal como sempre eu a vira, desde que nascera. Naquela paisagem, que se teria passado então, quem teria ido ao seu encontro naquelas mesmas alamedas, e que acontecimento ou imagem humana, a partir dessa época, iluminava as profundezas de seu pensamento? Lentamente, e como se fosse procurar do lado de fora o rastro desses passeios, voltava à janela, e sondava os *tufos sombrios das árvores*, as partes claras onde a areia brilhava, *o matagal mais escuro ainda*, espremido na distância, *de onde vinha um hausto surdo, como se ali respirasse o próprio espírito da treva*. Não poderia explicar meu sofrimento, nem as causas estranhas e múltiplas que se chocavam em meu íntimo, mas de uma coisa eu me achava certo – de que vivia, de um modo um tanto diferente para o meu conhecimento, mas vivia – com que dor, com que mísera e sufocante voluptuosidade (CARDOSO, 2009, p. 255).

É possível observar, nesse fragmento, a ambiência criada pelo narrador, que parece evocar a presença do mal, criando por esse modo, suspense. Entretanto, trata-se aqui de um mal sublinear, do mal estabelecido, pactuado, alastrado. Assim, no lugar de assustar, angustia; ao invés de amedrontar, enoja; ao contrário de afugentar, seduz. Em sua poética, Lúcio Cardoso faz uso, de maneira exaltada, da visão alucinada dos narradores e efetivamente constrói uma literatura cujas personagens parecem estar em permanente trânsito por um *lócus fantasmático*, mergulhadas em questões subjetivas e envoltas por uma atmosfera onírica. A configuração dos ambientes, tal como se dá na obra desse autor, parece reiterar os transbordamentos dos estados subjetivos de suas personagens.

A tonalidade acinzentada presente na permanente penumbra que recobre o interior da casa e que, por vezes, podemos observar também no jardim da Chácara, se metaforiza de modo significativo na linguagem artística do romancista, que invoca a presença do sobrenatural e leva o leitor a um estado de contínua exaltação dos sentidos.

Elizabeth da Penha Cardoso, em *Apontamentos sobre a inquietante estranheza de Inácio* (2008), ao dissertar sobre o estranhamento causado pelas narrativas do escritor mineiro, traz-nos os conceitos de *unheimlich* – palavra alemã que significa estrangeiro, não familiar, estranho – e *heimlich*, que significa doméstico; familiar; nativo. Juntas, estas duas palavras nos trazem a ideia de algo capaz de nos fazer sentir estranhos em nossa própria casa, algo que – ao alterar as ordens de nossa orientação no

mundo – nos aniquila e ameaça, já que desarticula as nossas convicções mais arraigadas.

Wolfgang Kayser, em *O grotesco, configuração na pintura e na literatura* (1986) trata da natureza da palavra – igualmente alemã – *Verfremdung*, cujo prefixo *ver*, junto à terminação *fremd*, conteria a significação exata de um estranhamento de formas familiares. De significados opostos, essas palavras parecem estabelecer uma dialética na escrita cardosiana. É justamente o paradoxo do familiar, ao soar estranho, que pode ser encontrado de maneira recorrente em seus romances.

Nessa perspectiva, a Chácara da família Meneses é caracterizada pela presença ostensiva de uma natureza exuberante, que havendo sido trabalhada em tempos idos, a partir de um descontrole, ganha dimensão selvagem e assustadora. Essa estética do desregramento plasma o próprio desequilíbrio interno dos membros da família, que acabará por levá-la à destruição.

DO ENTORNO DO JARDIM DOS MENESES

Para Bachelard, ao transitarmos da casa para o jardim, “passamos do mundo construído para o mundo sonhado” (BACHELARD, 2003, p. 41). Entretanto, para os Meneses, não há remissão, seu espaço construído, seu espaço interior, seus corpos físicos (Nina e Timóteo), seu mundo sonhado, tudo está corrompido e em processo de franca dissolução. Essa desagregação está representada plasticamente no espaço em que as personagens transitam e atuam.

Como já mencionado anteriormente e conforme pode ser observado no mapa, o acesso ao jardim, partindo da casa principal da Chácara, configura-se como uma descida, aspecto muitas vezes referenciado na narrativa. É André, tentando reconstituir a presença de Nina na casa, imediatamente após sua morte, que o diz: “[...] e descerei as escadas da chácara e irei catar violetas pelos canteiros mais distantes, lá pelos lados do Pavilhão” (CARDOSO, 2009, p. 22).

Simbolicamente, as escadas remetem à problemática das relações entre o céu e a terra, sugerindo uma hierarquia; no ponto de partida, encontra-se a condição terrena e à chegada, o estado angélico. Entretanto, convém salientar a orientação vertical tanto da subida quanto da descida: nesta última, tudo vai se degenerando, gradativamente, a

partir do estado espiritual mais puro até o mais degradado, estando estes diferentes níveis interligados e unidos por vínculos mútuos e indissolúveis.

Na narrativa, a escada que dá ao jardim possui degraus de pedra. No plano simbólico, esse material – enquanto elemento de construção – está ligado ao sedentarismo, a uma estabilidade e a uma cristalização, que, segundo o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2009), implicariam uma involução.

Em uma carta dirigida a Valdo, lamentando o malogro do casamento, Nina recorda o abraço “na escada cheia de folhas mortas” (CARDOSO, 2009, p. 41) e a promessa que o marido lhe fez de não abandoná-la nunca. No entanto, esse gesto na escada pode sinalizar para um movimento descendente da relação afetiva, corroborado pela presença das folhas mortas, que parecem apontar para o fim de um ciclo.

A vegetação do jardim dos Meneses conforma um ambiente fechado e asfíxiante. As árvores, densas, “não permitiam uma vista muito nítida da Chácara” (CARDOSO, 2009, p. 88). Ao aí chegar pela primeira vez, Nina sente-se enclausurada pelo cinturão verde ao seu redor, assim como Betty, ao ser contratada para ser preceptora de Timóteo, se sentiu um dia “sufocada pelo excesso de folhagem que havia em torno” (p. 141).

Enclausurando-se dessa forma, a família põe-se fora do alcance de influências exteriores. A Chácara assemelha-se a uma ilha, onde os conflitos internos do grupo familiar podem se manifestar minimamente perturbados por circunstâncias externas. Nesse lugar, as personagens agem e reagem movidas quase unicamente pelos embates e acordos que estabelecem entre si. Esse isolamento da Chácara é ratificado ao longo da narrativa.

Padre Justino, em uma visita, observa que a varanda estava esvaziada de seu mobiliário – esta ausência é um elemento a mais a indicar o empobrecimento da família, além do mau estado das colunas que a demarcavam – e que as árvores, abandonadas e sem a doma do podão, ameaçavam invadir o interior. Do mesmo modo, um galho de um jasmineiro, embora florido, mas “audacioso”, precipitava-se até o centro da varanda. Atestando esse abandono, o religioso rememora: “[...] e descí os degraus, em cujos lados as plantas emaranhadas se acumulavam” (CARDOSO, 2009, p. 72).

A natureza no jardim dos Meneses parece comprazer-se com a possibilidade de excesso e com a potencialidade de exceder limites. De igual maneira, a Chácara e os membros da família demonstram ressentir-se da ausência de um agente regulador, no caso a matriarca, Dona Malvina, muitas vezes referenciada no jardim com o podão nas mãos. A anciã, imobilizada por uma paralisia em uma cadeira de rodas, morrerá “em uma tarde escura, que parecia pressagiar a atual decadência da casa” (CARDOSO, 2009, p. 279). Mais uma vez, é o clérigo que – observando o descuido que impera na residência e no jardim – aponta para essa falta: “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” (p. 280).

Sem perder de vista o mapa da Chácara, podemos observar que as “sombrias” aleias do jardim conformam um quadrângulo. Maria Madalena Loreda Neta, em *Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude* (2007), ressalta: “A divisão de um jardim em quatro quadrantes leva à ideia cosmológica de um Universo dividido dessa forma. O jardim seria, então, um resumo do mundo, um microcosmo” (LOREDO NETA, 2007, p. 68-69).

Ana, enciumada e invejosa, ao relembrar os encontros amorosos de Nina e Alberto, compara-os ao casal original, confirmando a ideia do jardim da Chácara como metáfora do Éden bíblico: “Como deviam se ter amado, e pelos quatro cantos daquela Chácara, como no enredado silvestre de um novo Paraíso” (CARDOSO, 2009, p. 312).

Parece-nos oportuno recordar, nesse contexto, a afirmação de Luis Fernando Ferreira Sá (2010), que, ao discorrer sobre as implicações do excesso no jardim de Milton, enfatiza a projeção da potencial desordem interna de Adão e Eva por sobre a natureza do jardim edênico, antes da Queda, e a confirmação dessa desordem depois da Queda.

A Chácara dos Meneses é descrita como permanentemente imersa em sombra e silêncio. Entretanto, essa calma aparente está longe de sugerir paz e mais se assemelha à ambiência de um sepulcro. É padre Justino, por ocasião da morte de Alberto, que considera: “[...] mas tudo se achava quieto e o sono que envolvia a casa era tão denso, tão significativo como aquele que no porão envolvia o suicida” (CARDOSO, 2009, p. 153)

A urbana Nina não encontra meios de adaptar-se à quietude tumular da Chácara. Acostumada ao frenesi da cidade grande, “sentia falta dos restaurantes, do movimento, dos automóveis e até mesmo da proximidade do mar” (CARDOSO, 2009, p. 76). Como um lindo animal enjaulado, por vezes ela veste suas roupas vistosas e põe-se a passear pelas alamedas do jardim, em franca exibição de sua beleza e aparato. Em uma tarde em que a moça se encontra mortalmente entediada, Betty lhe sugere que dê uma volta pelos “recantos mais pitorescos” (p. 136) das cercanias e que vá até o Cemitério dos Pretos, marco de uma época de senhores e escravos. Por um momento, a governanta evoca a imagem dos montes de terra e das cruces toscas, com os nomes típicos dos escravos de então.

Os túmulos, enquanto pequenos montes de terra que se elevam em direção ao céu, como uma pirâmide, remetem a montanhas. Observando o mapa, é possível perceber, ao fundo do pasto e atrás da casa principal da Chácara, a Serra do Baú. De simbolismo múltiplo, as montanhas, de acordo com o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2009), estabelecem um eixo vertical entre a terra e o céu e remetem à transcendência. Expressam também a noção de estabilidade e de imutabilidade. No aspecto contrário do símbolo e evocando a Babel bíblica, as montanhas se tornam presságio de desmoronamento e destruição.

Jean-Pierre Vernant (1990) observa que, no mundo grego antigo, o espaço doméstico, fechado, tem uma conotação feminina e o espaço exterior – subdividido em espaço natural e espaço da cultura – tem uma conotação masculina. Nesse sistema arcaico retratado no romance – também observado no Brasil e mais especificamente no dito conservador estado de Minas – as mulheres e crianças estão confinadas no interior e nas redondezas da casa. Transitando entre o interior e exterior, estão os homens.

De acordo com a concepção de Vernant, pensada em relação à narrativa em questão, o pasto, posicionado logo atrás da casa principal da Chácara e indo até as faldas das montanhas que circundam o terreno, embora campo aberto, ainda é pertencente ao âmbito da cultura. A esse espaço – e igualmente de caráter limítrofe – parece pertencer Maria Sinhá, a familiar *gauche* dos irmãos Meneses, “uma mulher atirada ao limiar de si mesma” (CARDOSO, 2009, p. 139) e, segundo Timóteo, “a mais incompreendida de minhas antepassadas” (p. 54). Maria Sinhá e Timóteo parecem conformar lados opostos de uma mesma moeda. Ambos sofrem a interdição ao seu

desejo; ela, por não poder ser a figura masculina que almejava e ele, por não poder assumir a sua feminilidade. Nina, ao observar o retrato dela atirado junto às tralhas do porão, relata:

Ouvira dizer, não sabia mais quando, que mesmo sob a chuva 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 à baía (CARDOSO, 2009, p. 139).

Talvez o enclausuramento do desejo mais explícito na obra seja o dessas personagens; Timóteo, ameaçado por Demétrio de ser internado em um manicômio, tem o seu espaço de ação restrito ao quarto, cujas “quatro paredes [que] limitavam uma área cada vez menor, cada vez menor...” (CARDOSO, 2009, p. 483) e Maria Sinhá, que “acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú” (p. 54).

Transitando pelo espaço da cultura e da natureza selvagem parece estar a personagem André, descrita como um adepto da caça. Em função dessa atividade, o rapaz, mais de uma vez, ultrapassa o território domesticado, embora Betty lhe recomende que “não fosse [me] arriscar muito longe, e nem [me] embrenhasse pelo mato cerrado” (CARDOSO, 2009, p. 216).

Cláudia Campos Soares, em “Tensões no corpo fechado do Mutum” (2008), afirma:

A caça é uma atividade limítrofe, pois se situa entre natureza e cultura, e implica o contato perigoso com as forças da desordem. No mundo grego antigo, a caça define as relações entre o homem e a natureza selvagem. O caçador habita uma fronteira perigosa. Ele está sempre a um passo de deixar-se levar para além dos limites que garantem as relações humanas, organizadas pela cultura. Incursões no mundo selvagem estão sempre sob a ameaça de desdobramentos funestos (SOARES, 2008, p. 146).

Na mitologia grega, Ártemis – a mais pura e casta das deusas – é representada como uma infatigável caçadora. Como a luz prateada da lua, ela percorre todos os recantos dos prados, montes e vales. No plano da representação, a *Dama das feras* simboliza a luta interior contra os instintos, a violência, a brutalidade e a selvageria. Ela caça não tanto a besta, mas a bestialidade (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2009).

André, em trânsito da adolescência para o mundo adulto (e suas implicações), procura em Nina a mãe ausente. Contudo, não é com a figura materna com que ele se depara, mas com seu sensual e convidativo corpo feminino. Dividido entre a descoberta da masculinidade e a interdição do laço consanguíneo, o rapaz rende-se ao desejo e se atormenta pela possibilidade de estar “em pecado”. Para o moço, “nenhuma outra coisa, nem as caçadas, nem meu pai, nem meus estudos, tinham para mim a importância daquilo que se referia à minha mãe” (CARDOSO, 2009, p. 208). Em uma noite em que Nina – recém-chegada – lhe diz palavras singulares para uma mãe, o rapaz chora desconsoladamente e depois anota em seu diário:

[...] 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 substituíam 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, 2009, p. 223-224).

Ao vivenciar a paixão pela mãe como rito de passagem para a vida adulta, o rapaz se debate em sentimentos contraditórios; inferno e gozo apresentam-se simultaneamente e ele, de forma temerária, se atira nessa voragem. Por sua vez, Nina, ao reencontrar o filho já quase adulto e vendo nele a figuração de Alberto, dirige-se a ele não como mãe e sim como uma mulher apaixonada.

A respeito do embate entre desejo e elos familiares, torna-se decisivo remetermo-nos a mais uma formulação de Maria Madalena Loredó Neta, que comenta: “Nas diversas perspectivas teóricas, a questão do incesto parece tocar sempre em um ponto coincidente, aquele da passagem da natureza para a cultura e o elemento de distinção entre homens e animais” (LOREDO NETA, 2007, p. 71).

Voltando de uma de suas caçadas, André divisa, entre “as velhas árvores da [minha] infância”, a Chácara. Ainda que a perceba como um lugar infernal, invade-o uma sensação de pertencimento. Prestes a ser “jogado no mundo” (BACHELARD,

2001, p. 27) o adolescente busca na Chácara o seu “berço”, espaço primeiro de acolhida e proteção.

Tendo em perspectiva a mitologia grega, Ártemis é irmã gêmea de Apolo. Na narrativa cardosiana, André e Alberto estão intimamente ligados, conformando uma ponte entre passado e presente. Nina tenta, através do primeiro, elidir o tempo e retomar sua relação com o jardineiro e faz uma inversão; outrora tratara o amante como filho e agora trata o filho como amante. Ela confessa a Ana: “[...] se me deito com André é para ver se o reencontro [Alberto], se descubro nos seus traços, nos seus ombros, na sua posse, enfim, a criatura que já desapareceu” (CARDOSO, 2009, p. 302).

Por sua vez, o rapaz sente que, ao estar com ele, é em outra “fase de tempo” que ela caminha e confia a Betty: “Estranho, Betty: ela falava comigo, e olhava-me como se não me visse. [...] era como se um outro estivesse em meu lugar, ou ela conversasse com alguém que não fosse eu” (CARDOSO, 2009, p. 225).

No que se refere ao clima, não há meio termo no jardim dos “estranhos Meneses”, ou há um hausto frio e penumbroso, que, segundo a observação do farmacêutico, parece sair das almas dos habitantes da chácara e contaminar o ambiente: “E senti vir da paisagem um frio que emanava menos da chuva do que da hostilidade que lhe era própria, e que pertencia àquela gente, sempre tão calada e austera” (CARDOSO, 2009, p. 130), ou há um sol tórrido, que a tudo – almas e vegetação – cresta e imobiliza. André observa: “Pela vidraça entrevejo o sol que arde sobre os canteiros esturricados” (p. 22). Por sua vez, Ana, espreitando Alberto, o qual deveria deixar a chácara por ordem de Demétrio – que, por sua vez, denunciara seu envolvimento com Nina – confirma: “[...] sem descanso olhava as aleias batidas de sol, onde, na quente luminosidade, as coisas de tão fixas pareciam eternas” (p. 169).

A luz do sol, geralmente anteposta às trevas e tida como positiva, também é subvertida pela visão de Lúcio Cardoso. É padre Justino que, em conversa com Valdo, observa o efeito paralisador do astro sobre o jardim, a casa e os moradores da chácara:

"O inferno é isto, esta casa, esta varanda, este sol que uniformiza tudo [...] Paixões, tendências profundas. O repouso, por exemplo." E ao dizer isto, senti que possivelmente de um modo um pouco arbitrário havia nomeado aquela casa, a varanda e o próprio brilho do sol. O Sr. Valdo abaixou a cabeça, pensando – em torno de nós tudo silenciou, houve uma grande pausa na pausa já larga do meio-dia, um cheiro

ameno de rosas subiu na atmosfera; ao longe, desferindo o vôo, um pássaro deixou tombar seu grito áspero. Seria difícil vencer aquele ambiente iluminado (CARDOSO, 2009, p. 281).

O sol, sua luz e calor, assim concebidos, parecem simbolizar a "combustão seca" em que todos os habitantes da Chácara se consomem e remetem ao próprio ambiente infernal. Ana, em conversa com padre Justino, sente que em seu íntimo algo se crestara e que, com a força dessa queima, sua alma estivesse para sempre impossibilitada para a ternura e o perdão. Ela confessa: “Mas padre, a danação é um fogo que arde solitário; às vezes ardemos um, ardemos dois, ardemos toda uma comunidade, mas isolados em nossa chama particular” (CARDOSO, 2009, p. 155).

Ruth Silviano Brandão, em *Estes corpos humanos, como eu os amo* (2008), ressalta que, na escrita cardosiana, o excesso de luz, cores e contrastes produz uma deformação das paisagens que é congruente com a visão de mundo do autor e com sua extrema sensibilidade.

Não podemos deixar de mencionar que Nina – tida como solar – configura-se como um sol negativo, uma vez que ela também cresta o que resta dos Meneses e, com sua potência desagregadora, acelera o processo de degradação da família. Nina é um “astro de energia contrária” (CARDOSO, 2009, p. 318).

Na mitologia grega, Apolo, filho de Zeus e deus da beleza, é identificado com o sol. Concebido, também, como o deus da morte súbita, fazia os homens conscientes de seus pecados e era o agente de sua purificação. Iniciador dos jovens no mundo dos adultos, estava ligado à Natureza, às ervas e aos rebanhos, sendo protetor, igualmente, dos pastores, marinheiros e arqueiros. Embora tenha tido inúmeros amores e deixado vasta descendência, foi infeliz nesse terreno. Na narrativa, identificamos o jardineiro Alberto com algumas dessas características. Ana, para quem o moço antes era indiferente e “esmaecido” como um objeto, “pelo simples manejo da existência de Nina” (CARDOSO, 2009, p. 110) sente que o rapaz ganha brilho e forma, e ela passa a vê-lo como “moço e belo, puro e tranquilo, desalinhado como esses deuses feitos de espuma” (p. 110).

Também Timóteo o percebe como um deus e relaciona-o com o sol:

Lembro-me da manhã nascendo, e os pássaros começando seu canto de árvore em árvore, no jardim que se estendia diante da minha janela.

[...] Pois bem, foi num desses momentos, precisamente, que eu o vi – minha mão tremeu, e abaixei a cortina, precipitadamente. Havia-o visto – e era o único ser vivo entre as flores. Nina, era um homem, louro, moço, embriagado de si mesmo e da existência como um frágil deus pagão. [...] Quantas vezes, ao desaparecer ele, e ao tombar de novo a cortina sobre as minhas trevas, eu sentia que havia ficado em minhas mãos, e durante muito tempo ainda brilhava em minhas retinas, um pouco do louro que compunha o sol do amanhecer (CARDOSO, 2009, p. 482).

Alberto, jovem e inexperiente para lidar com "plantas de difícil aclimação", envolve-se amorosamente com Nina. Após a primeira discussão com Demétrio e em passeio pelo jardim, já no dia de sua chegada, o moço oferece violetas à bela mulher. Essas flores formarão um laço a uni-los “o primeiro e único laço talvez” (CARDOSO, 2009, p. 162). Mais tarde o rapaz ousará mais, ao plantar todo um canteiro delas para a moça.

O jardineiro, fiel ao fascínio de Nina, depunha todos os dias, cuidadosamente, um buquê de violetas – que ela afirmava serem suas flores preferidas – no rebordo da janela do quarto da moça. Timóteo, no afã de reter um pouquinho da solaridade do rapaz, roubava-os renitentemente. A ausência das flores levará Nina a duvidar do amor de Alberto e ela o agride, feito presenciado por Ana, oculta no jardim. Aproveitando-se do atordoamento do jardineiro, Ana segue-o e assedia-o.

Ao ser flagrado por Demétrio ajoelhado aos pés de Nina, Alberto é despedido e a mulher coagida a deixar a Chácara. Valdo, então, atenta contra a própria vida com um revólver deixado à vista – sugestivamente – pelo irmão mais velho. Antes de partir, Nina joga a arma no jardim. Com esse ato, ela também parece fazer uma sugestão muda ao jovem jardineiro, que recolhe a arma.

Essa “dança” do revólver sugere uma roleta russa. No retorno de Nina, após quinze anos, há uma espécie de acerto de contas entre ela e Ana. Esta última lhe aponta a arma – com a qual havia ficado depois da morte de Alberto – e avisa: “ainda há duas balas” (CARDOSO, 2009, p. 301). A expectativa, no entanto, quebra-se, pois Ana – como bem o diz Nina e conforme a prática dos Meneses – não tem coragem de provocar um escândalo. A esposa de Demétrio, derrotada por essa verdade incontestável, deixa fugir sua presa.

Em seguida à partida de Nina, Alberto, desesperançado, vê-se a sós com as violetas, que ninguém mais reclama. Perambula pela Chácara sempre seguido por Ana, que “curvada ia seguindo cada folha pisada, cada terra remexida que [me] indicava os traços da passagem de Alberto” (CARDOSO, 2009, p.170). O rapaz parece aceitar a sugestão de Nina e se suicida, pronunciando seu nome.

O “ser” do moço das violetas, no entanto, parece permanecer no jardim, que lentamente vai perdendo a aura de sua presença. É Ana que presencia esse abandono gradativo:

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 seu encanto – quantas vezes eu o trilhara! – para converter-se em uma vereda sem importância, que não me atraía mais, e que na verdade nunca mais atravesssei. Assim, tudo o que o rodeara, que vivera com ele, dele, ou servira de testemunho à sua passagem por este mundo, fora perdendo o efeito, enrijecendo-se, e incorporando-se ao resto anônimo e sem interesse das coisas. Tal foi o modo como morreu Alberto, de sua longa morte, de sua morte maior que sua própria existência (CARDOSO, 2009, p. 309).

Após a morte do jardineiro, que representava juventude e vida, o sol, “frio e cor de chumbo”, escureceu definitivamente e as trevas recaíram sobre o jardim, que se entrega definitivamente a *Geras*. Timóteo deixa apontado em seu livro de memórias:

[...] 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, 2009, p. 483).

Algum tempo depois, Ana articula com Demétrio sua ida ao Rio de Janeiro em busca do herdeiro dos Meneses. Ela aproveita o ensejo para ter seu filho longe de Vila Velha e assim livrar-se do opróbrio, colocando sua criança no lugar do filho de Nina e Valdo. Após esses acontecimentos, a Chácara dos Meneses entra em estado letárgico por quinze anos. Essa letargia será sacudida por Nina que, premida por forte necessidade, decide retornar à casa do marido.

A ESPACIALIZAÇÃO DO TEMPO E DA MEMÓRIA NO JARDIM DOS MENESES

O tempo, na narrativa, é concebido como uma máquina trabalhando em surdina e parece possuir uma "fome de destruir". Sua ação se faz perceber principalmente no

espaço que cerca as personagens; a casa se deteriora como se deterioram os membros da família e suas relações afetivas.

Aristóteles, citado por Ricoeur (2010), sustenta que o tempo é causa de corrupção, é *desfazedor*, afirmativa da qual o filósofo francês parece discordar:

[...] é preciso fazer alguma coisa para que as coisas aconteçam e progridam; basta não fazer nada para que as coisas se deteriorem; costumamos então, atribuir a destruição ao próprio tempo. [...] Na verdade, o tempo nem mesmo efetua essa destruição, mas ela ocorre também, e por acidente, no tempo (RICOEUR, 2010, p. 27).

Pela concepção de Ricoeur, entende-se que é preciso caminhar com o tempo, produzir movimento para que os agentes destruidores não atuem. Nessa narrativa cardosiana, parece-nos que a falta de ação é que efetivamente provoca a destruição da família. Os habitantes da Chácara negam, renitentemente, o próprio tempo e as novidades que ele traz consigo e deixam-se ficar, inertes, à sua margem. Essa inércia é que, aparentemente, condena a casa e a família à destruição.

Padre Justino, em conversa com Valdo, traça conceitos filosóficos e reprocha a inatividade dos Meneses: “Ah filho, o inferno é, por sua essência, a mais mutável das coisas. Em última análise, é a representação de todas as paixões dos homens [...] paixões, tendências profundas. O repouso, por exemplo” (CARDOSO, 2009, p. 281).

Os membros da família dedicam-se a um repouso permanente, é Ana quem diz: “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, 2009, p. 93). Nina, ao contrário, sempre está movimentando-se febrilmente. Em resposta à sugestão de Betty, que lhe sugerira descansar, ela afirma veementemente: “Eu nunca repouso, Betty” (p. 113). Nina é “uma força em ação”.

Após um lapso de quinze anos em que esteve afastada da Chácara por imposição de Demétrio, Nina escreve ao marido manifestando desejo de voltar. Valdo, em resposta à missiva da esposa, diz: “[...] A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem mais visível: há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se pelo esforço da chuva e, no jardim, o mato misturou-se às flores” (CARDOSO, 2009, p. 121).

A incomunicabilidade é um dos grandes fatores que contribuem para o fracasso das relações interpessoais na trama narrativa; estas, com o passar do tempo, mingnam progressivamente. As “janelas que não se abrem mais” podem ser um signo espacializado do que se afirma.

Por sua vez, o médico de Vila Velha, em uma de suas visitas à casa, observa que o Pavilhão do jardim possuía “largas janelas de vidro fosco” (CARDOSO, 2009, p. 245). Lembramos que a janela permite uma visão do externo para o interno e do interno para o externo, conformando-se como um ponto de encontro, ainda que perspectivado. Entretanto, na narrativa em questão, o vidro fosco não favorece esse intercâmbio, admitindo, no máximo, que tudo o que se possa perceber sejam projeções.

Essas projeções parecem configurar-se como um elemento a mais a reiterar a atmosfera brumosa da trama, onde a luz é tênue, já que – segundo o depoimento do farmacêutico –, “a eletricidade em nossa vila é deficiente” (CARDOSO, 2009, p. 45) e os pontos de vista são múltiplos. Essa arquitetura narrativa parece apontar, também, para uma estética da incompletude do romance, remetendo à ideia de enigma, uma vez que impossibilita qualquer conhecimento definitivo acerca dos meandros da história e suas personagens, pois elas também permanecem sem contornos definidos, sujeitas que estão à rememoração (ou à invenção) dos que lhes sobrevivem.

Essa referenciação recorrente dá ensejo a uma interpretação, uma vez que o mesmo fato é visto de maneiras diferentes pelas diversas personagens. As informações se entrecruzam em cartas, depoimentos, diários e confissões repletos de reticências e sem uma datação exata. Cabe ao leitor reconstituir os fragmentos de uma história esfacelada em documentos dispersos, embora permaneça a sensação de que algo se perdeu.

Além da imbricação das vozes narrativas, os capítulos do livro também promovem uma conturbada fragmentação temporal. A história se dá a conhecer através da reconstrução memorialística das personagens, que em *flashback* vão reconstituindo os fatos ao ritmo da memória. Mais uma vez toca ao leitor compor esse *patchwork* textual e dotar os acontecimentos de alguma linearidade.

O crítico Mario Carelli reconstitui a linha temporal dos acontecimentos desta narrativa cardosiana: a partida de Valdo para o Rio de Janeiro e seu casamento, a

chegada de Nina à Chácara, permanência, partida de Nina e Ana com o nascimento de André no Rio, quinze anos de ausência de Nina, retorno de Nina e nova permanência em Vila Velha, última partida para o Rio e retorno definitivo à Chácara, onde morre.

Walter Benjamin (1984) afirma que o fragmento, condensando em si toda uma imagem do que não está presente, configura-se como vestígio de um acontecimento. Os ornatos e as plantas, mais ou menos raras que adornavam os jardins das casas senhoriais, atestavam a riqueza de seus proprietários, antecipando ao visitante o que seria encontrado no interior da morada. Nessa narrativa cardosiana, o estado de abandono em que se encontra o jardim da Chácara funciona como um arco entre presente e passado: as ruínas atuais contam uma história de fausto anterior. Se por um lado está decadente, o traçado das aleias, as clareiras, as ruínas da fonte e das estátuas remetem à antiga riqueza dos Meneses.

A presença das estátuas em ruína – representando iconograficamente as Quatro Estações – que um dia adornaram o jardim da Chácara, atesta o que se afirma:

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, 2009, p. 109).

As ruínas são, entre outros, os elementos mais recorrentes nas descrições do *locus horrendus*. Na narrativa em questão, essa representação parece funcionar também como uma marcação temporal simbólica, lembrando-nos que a vida é cíclica: depois da sementeira vem a colheita, depois da alegria e da luz do verão vem a sombra e o frio do inverno, conformando o eterno retorno, a repetição.

A “vigorosa samambaia”, entretanto, re-funcionalizando a quase extinta estátua da Primavera – estação onde se dá a fecundação e o reflorescimento – parece apontar para um corpo estranho que nasce e toma forma em um lugar que não lhe é próprio, tal como o câncer que mais tarde atingirá Nina e que, rompendo os tecidos, acabará por destruir sua beleza e levá-la à morte. A primavera, na narrativa, sugere uma promessa de renovação que não se efetiva.

Também a estátua do Verão, a única ainda de pé, pode simbolizar que é chegado o tempo da colheita, sem considerar que os frutos poderão estar tão estiolados quanto Ana, que faz uso da metáfora do fruto para ilustrar seu insucesso: “[...] viera para esta casa fruto colhido verde, verde ficara, um tanto enrijecido, com podridões e laceramentos aqui e ali” (CARDOSO, 2009, p. 106). É no verão que Nina e Valdo decidem mudar-se para o Pavilhão e é lá que a moça fica grávida de uma criança que mais tarde abandonará no hospital, no afã de se ver livre dos Meneses.

Igualmente Nina, em seus momentos finais, se assemelha a um fruto contaminado e corrompido pela doença. É André, em uma visita à enferma, que narra: “Assim que girei o trinco, estonteou-me o ar que vinha lá de dentro, rançoso, misturado a um vago alento de flores ou de maçãs apodrecidas” (CARDOSO, 2009, p. 398). Essas maçãs podem remeter-nos ao fruto proibido do Paraíso bíblico, fruto da árvore do bem e do mal, tentador outrora, agora “apodrecido” e repugnante.

Para Demétrio, a passagem do tempo é cruel e ele é comparado pelo médico a “um fruto que se deteriora” (CARDOSO, 2009, p. 150). Na percepção de André, Nina também é comparada a um fruto maduro, degustável; ao beijá-la, afirma sentir, a princípio, um “morno de fruta madura”, mas depois, “um odor rançoso, indefinível, que sobrevinha do seu âmago” (p. 403). Era já o cheiro e o sabor da morte que se anunciavam no interior da mulher que ele abraçava.

Também o sentimento amoroso, incipiente no coração dos habitantes da Chácara, toma emprestada a imagem do fruto malogrado. É Nina, ao justificar para Ana a sua entrega a Alberto, que constata: “Ah, os que imaginam o amor à distância, como um fruto sem experiência. Estão longe de saber a delícia deste sofrimento, porque é sofrimento, terrível e doce ao mesmo tempo” (CARDOSO, 2009, p. 276).

Voltando à imagem do verão, há mais uma inversão narrativa: comumente, o outono e o inverno representam simbolicamente o decair da vida física e a morte, enquanto a primavera e o verão representam, respectivamente, o despontar e o ponto alto da vida humana. Lúcio Cardoso, no entanto, elege a explosão de luzes, cores e perfumes do verão como fatores negativos, tais como degradação e morte. No romance em questão, é no estio, ápice do verão, que se dá a agonia e morte de Nina.

Na construção cardosiana, a luz é negativa, tudo queima. A vida que surge é a das células cancerígenas e das plantas, que crescem desordenadas, representando o espocar do caos, que irrompe pelo mundo aparentemente ordenado do jardim. Trata-se de opor o paradoxo à *doxa*, a transgressão à norma, a beleza ao horror, a morte e o luto à saúde e à vitalidade.

A irrupção do caos no jardim dos Meneses aponta para um final apocalíptico não só para a família como também para Vila Velha. Uma epidemia assola a cidade e bandidos invadem o interior da Chácara. É padre Justino que testemunha esse fim:

Ainda tenho presente na memória a última vez em que a vi [casa], quando ia a meio a triste epidemia que liquidou nossa cidade. A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim (CARDOSO, 2009, p. 495).

Chama a atenção o sobrenome estrangeiro do bandido invasor, tão incomum no interior de Minas Gerais. Em português, *Chico* pode ser perfeitamente o diminutivo de *Francisco*. No entanto, ao ser acompanhado do sobrenome *Herrera*, remete-nos à língua espanhola. Nesse idioma, *Chico* é “menino”, que por sua vez remete a algo novo, novidade.

A invasão da Chácara por um malfeitor de nome Chico Herrera pode ser indício de algo novo e estrangeiro que irrompe, destruindo o antigo, o ultrapassado. Também Nina pode ser vista como agente externo, capaz de acelerar a destruição da família patriarcal. Esse agente externo ainda pode ser notado plasticamente no jardim, com a presença das ervas daninhas que invadem os canteiros antigos.

DAS “IMAGENS DO TEMPO ESGOTADO”

Roland Barthes (1990) afirma que uma imagem pode ser lida e propõe uma “leitura em camadas” das imagens de comunicação de massa. Para realizar satisfatoriamente essa leitura, no entanto, depende-se do conhecimento prévio investido, que o crítico classifica em saber prático, nacional, cultural e estético.

Segundo Barthes, uma imagem dialética pode conter, a princípio, três mensagens: mensagem linguística, mensagem icônica codificada e mensagem icônica

não codificada. Podemos propor aqui, seguindo o modelo barthesiano, uma análise da imagem que abre a narrativa: o esboço da Chácara dos Meneses contém, claramente, uma mensagem linguística: os nomes de cada recanto do lugar; uma mensagem icônica codificada: um mapa, e uma mensagem icônica não codificada. Ainda de acordo com Barthes, “o texto conduz o leitor por entre os significados da imagem, fazendo com que se desvie de alguns e assimile outros [...], ele o teleguia em um sentido escolhido *a priori*” (BARTHES, 1990, p. 33).

Considerando sua ambientação geográfica, em termos de Brasil e precisamente em Minas Gerais, os nomes dos lugares apontados no mapa são absolutamente verossímeis. Entretanto, queremos acreditar que esses nomes, reunidos nessa narrativa, fazem uma composição semântica altamente significativa. Em uma primeira análise toponímica, é possível perceber a relação íntima do espaço com a atmosfera anímica da trama: Vila Velha (antiquado, retrógrado, detentora de passado); estrada de Queimados (o que está queimado não se recompõe, vira cinza, retorna ao pó); Serra do Baú (baú guarda segredos, depósito de memórias); Antiga fazenda: é o passado presentificado simbolicamente. Outros lugares não presentes no mapa, mas que aparecem no corpo da narrativa são: Campo da Cruz Vazia: (ascensão), Cachoeira do Fundão (abismo); Mercês (graça, favor, benefício, benignidade, assim como indulgência, remissão de culpa, perdão e/ou indulto); e Rio Espera. Juntos, estes nomes parecem fazer uma clara referência à busca identitária presente no texto, principalmente àquela encenada pela personagem André.

A isso acrescenta-se a observação de Ruth Silviano Brandão (2008), que aponta, como uma constante na obra escrita e pictural de Lúcio Cardoso, a permanente inquietação com a condição humana e suas vicissitudes relativas ao bem e ao mal, ao pecado e à redenção, assim como o horror, a incompletude e a fragmentação.

Ao observar o mapa, é possível perceber que o acesso à residência não é direto: faz-se por uma aleia lateral, uma vez que o tanque de água está colocado diante da casa. Essa disposição pode representar simbolicamente a imobilidade, o orgulho de casta e a irredutibilidade que caracterizam os irmãos Meneses. É a narrativa de André que nos dá a localização exata dessa fonte:

[...] 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.) (CARDOSO, 2009, p. 351).

As fontes, segundo o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2009) são sagradas, visto constituírem a boca da *água viva*. Sem elas, não seria possível assegurar a fecundação e o crescimento das espécies; configuram, portanto, símbolos de maternidade. Essa dimensão simbólica na narrativa parece ser ratificada pela presença da imagem de uma cegonha que, tradicionalmente, liga-se à concepção e à imortalidade. Ao ser anunciada a gravidez de Nina, Betty se anima, pois essa gestação significa uma “nova primavera” para a Chácara. Esta esperança jamais se concretizará, pois a esposa de Valdo abandonará seu filho na maternidade e dele só se terá – anos depois – um provável nome, pronunciado por Nina ao receber uma misteriosa carta: *Glael*.

Elemento primevo à vida, a água, para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, é, nas mais variadas culturas, “a forma substancial da manifestação, a origem da vida, [...] Fluida, sua tendência é a dissolução, mas homogênea também, ela é igualmente o símbolo da coesão, da coagulação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 15). Para esses autores franceses, o curso das águas é a corrente da vida e da morte; no que concerne à simbologia do rio [regato] e o fluir de suas águas, este representa a *fluides das formas*, a fertilidade, a morte e a renovação.

A representação simbólica da renovação parece estar de acordo com a visão que Lúcio Cardoso tinha da morte, vista como parte de um processo contínuo. O enigma da morte perpassa toda a narrativa e se anuncia na epígrafe que a abre. Retirada do evangelho de São João, refere-se à passagem de Lázaro e à sua ressurreição. Nina, agonizante, pergunta a André: “Você acredita que haja milagre, André, acredita que haja ressurreição?” (CARDOSO, 2009, p. 32) e André repassa a pergunta a seu pai: “A ressurreição existe? Ressuscitamos algum dia, nalguma parte?” (CARDOSO, 2009, p. 491). No entanto, só Timóteo, ao final da narrativa, parece compreender o sentido pleno dessa palavra. No velório de Nina, ao se deparar com André, que não conhecia, ele entende o milagre que se realiza diante de seus olhos:

Deus, se é verdade a Tua existência, procede o milagre. Dá-me o milagre. [...] E foi então, Nina, que abrindo os olhos que cerrara no esforço do meu pedido, eu o vi – a ELE, Nina, ao moço das violetas. Ali estava entre os outros, um pouco mais à frente, louro como nos tempos antigos, e moço ainda, a cabeça erguida como se afrontasse o ímpeto da minha surpresa. Como um anjo erguia-se ele acima da

destruição do suicídio, e pairava, imortal, diante de meus olhos. [...] e a eternidade que eu havia reclamado com tão grande força abriu-se ante mim enquanto um abismo de música me engolia. Nina, o amor é imortal, só o amor é imortal. Não o amor das partes desejadas, das mãos, da face, ou dos olhos, que conduz à criação de um espírito falso e passageiro – mas o espírito que produz o amor dessas mesmas coisas, e as transfigura, criando-as do nada quando elas não mais existem (CARDOSO, 2009, p. 484-485).

O que Timóteo parece entender é que a vida se perpetua através de cada ser que nasce. Ainda que os homens realizem o ciclo natural de vida, nascimento, maturidade e morte, eles permanecem através de seus descendentes. Para os Meneses, no entanto, não há continuidade, André não descende de nenhum deles e sua casa secular está condenada à destruição e ao esquecimento.

Uma espécie de angústia parece permear toda a narrativa cardosiana, em que o elemento líquido simboliza o fluxo eterno do tempo em sua concepção aristotélica – visto como um *continuum* – em sua inexorável passagem, e a vã tentativa de retê-lo, tal como se vê nos Meneses. No desejo de que tudo permaneça sempre igual, essa família apega-se teimosa e ferreamente às coisas. Esse apego faz com que os habitantes da Chácara se [con]fundam com a casa e seus objetos, sem atentar para o fato de que a única coisa que é verdadeiramente permanente é a mudança.

Por toda a narrativa – que, como vimos, se organiza através da rememoração – continuamente nos são apresentadas inúmeras imagens do “tempo esgotado” (CARDOSO, 2009, p. 31). Os elementos espaciais em ruína estão permanentemente lembrando aos personagens (e aos leitores) que a vida é finita e que todos caminham para a morte; afinal, tudo que começa a viver já começa também a morrer, de maneira que morte é também vida (HEIDEGGER, 2002).

Fluidez e estagnação, dissolução e coagulação, morte e vida, finitude e permanência pressupõem ser o cerne do romance. A personagem André, perplexo diante da morte de Nina, na primeira carta que escreve – que abre textualmente o romance – questiona:

Que é o para sempre senão o existir *contínuo* e *líquido* de tudo aquilo que é aberto de contingência, que se transforma, evolui e *deságua* sem cessar? [...] eu mesmo, também para sempre, *escorreria* e *passaria* [...] também *escoaria* para sempre meu amor [...] (CARDOSO, 2009, p. 40).

Para Paul Ricoeur, cada modo de enunciação tem seu sistema de tempos verbais: tempos incluídos e tempos excluídos. Fazendo tais eleições, o narrador guia a decodificação da mensagem pelo modo que ele quer que esta seja recebida. Aqui, ante a inexorabilidade da morte, André traça conjecturas e o tempo verbal usado para expressá-las (futuro do pretérito) indica uma prospecção a partir de um evento passado, portanto, irrecuperável. Conseqüentemente, essas hipóteses são impossíveis de se cumprir e aumentam semanticamente o grau de seu desespero.

Na morte de Nina, o rapaz percebe a vida como um fluxo que se esvai:

E então, depois de um tempo em que contemplei o corpo sem propriamente compreender o que representava, é que senti que ela realmente começava a morrer, porque sua presença, como um *fluido* que se esgotasse, também principiava a se afastar das coisas, a desertar dos objetos, como sugada por uma boca enorme e invisível. Tudo o que significava seu calor refluía dos objetos que ela tocara em vida e que guardavam até aquele momento a marca inesquecível de sua passagem. Como sob o efeito de uma droga, eu olhava para todos os lados e via *escorrer* essa presença 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 e compondo, afinal, o *rio* único de lembranças e vivências que agora ia *desaguar* no imenso *estuário* do nada (CARDOSO, 2009, p. 433).

É possível perceber, aqui, uma coesão entre imagem iconográfica – a fonte e o regato do mapa – e o campo semântico [rios, córregos, fontes, regatos, estuário], que remete ao elemento líquido. Igualmente, a personagem Nina não possui contornos definidos. Fluida e insinuante, ela é um instrumento persistente a romper o espesso muro íntimo construído pela família.

Maria Madalena Loreda Neta (2007) declara haver, nessa novela cardosiana, uma explícita revolta contra a estagnação vital provocada pelo cotidiano limitado e pela rotina, que acabaria por nivelar as pessoas aos objetos. É André quem diz: “[...] todas aquelas paredes me pareciam suadas de *um hábito* e de uma *continuidade de vida* que eu ignorava qual fosse” (CARDOSO, 2009, p. 329). Nessa perspectiva, o instinto, o hábito, a memória, o esquecimento e também a consciência são dispositivos para pôr-se ao abrigo da ação do tempo. Por nossa vez, ressaltamos o hábito como uma resistência e uma negativa às mudanças.

Em *Crônica da casa assassinada*, Nina é o elemento catalisador que vem

romper a aparente calma da Chácara dos Meneses, agitando-os e jogando-os uns contra os outros até comprometer definitivamente os alicerces já carcomidos da casa, mas ela também se arrebenta ao ir de encontro a paredes tão duras. “Forasteira”, ao chegar a casa, de imediato, a moça simpatiza-se com Timóteo e juntos formarão o polo desestabilizador, que tentará lutar contra as regras do lugar, severamente impostas por Demétrio.

DA PRESENÇA DE ÉRIS NO JARDIM DOS MENESES

Por não haver sido convidada para uma festa no Olimpo, Éris, deusa da discórdia, resolve acabar com a alegria reinante e entrega anonimamente aos olímpicos uma linda maçã de ouro destinada “à mais bela”. Imediatamente, as três deusas começam a disputar entre si o pomo. Páris, convidado a resolver a disputa, elege Afrodite como a mais bela. Esta havia prometido ao pastor o amor da mais linda mortal, Helena. Ele a rapta e assim se inicia uma guerra que levaria os troianos à destruição.

Nina, bela e cativante, ao ser desejada por todos, assemelha-se ao pomo da mitologia grega e será também o *leitmotiv* que levará a família ao aniquilamento. Ao chegar à Vila Velha, a deslumbrante beleza da esposa de Valdo Meneses causa forte impressão aos moradores, que acorrem à estação para esperá-la. Ela é então comparada a “um sol visto de todos os lados” (CARDOSO, 2009, p. 31). Segundo a governanta Betty, assim que chega à Chácara, a patroa “parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem” (p. 60) Na jovem mulher “não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada de pasmo e sedução” (p. 60).

O jardim, com seu apelo sensorial, suas cores, seus claro-escuros e suas promessas de prazer, parece ser, na narrativa em questão, uma metáfora da sedução feminina enquanto prenúncio da queda e do que parece configurar-se na literatura como uma espacialização do feminino: Nina também se comparava e era comparada, reiteradamente, a uma paisagem. É ela quem afirma: “Essas velhas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que eu represento: um [sic] vida nova, uma *paisagem* diferente” (CARDOSO, 2009, p. 66).

Assim como o horto, Nina também se assemelha a um espaço artificiosa e artisticamente construído, de acordo com a perspectiva de Betty:

[...] e tudo em mim protestava contra aquela espécie de atentado. Não, *a meus olhos ela não era um simples ser humano, mas uma coisa construída, uma obra de arte*. Não tinha o direito de se ferir, nem de apodrecer, nem de se acabar como os outros – era inatingível na sua majestade (CARDOSO, 2009, p. 319).

Nina, mulher descomedida e audaciosa, também era coisificada e “florescia, recendia e brilhava, como um objeto sempre novo entre aquelas coisas carcomidas pelo tempo” (CARDOSO, 2009, p. 337). Na narrativa cardosiana, a moça ora é vista como um objeto, analisado e referenciado pelos demais narradores, que através da rememoração tentam reconstituir e entender a “verdade” sobre a sua natureza, ora ganha voz e tece suas observações sobre a Chácara e seus moradores, dotada que é de um olhar estrangeiro.

Acrescente-se, ainda, a observação de Elizabeth da Penha Cardoso (2011), ao considerar que a feminilidade, na ótica de Lúcio Cardoso, conforma-se como campo reservatório de emoções, segredos e recordações, envolto por uma sociedade conservadora, decadente, hipócrita e injusta. A autora salienta que, na passagem da década de 1930, as personagens femininas vão assumindo um lugar cada vez mais evidente na prosa do ficcionista, em um deslocamento da margem para o centro da intriga. Nina, repetidamente tida como solar, com seu poder de atração, faz com que os moradores da Chácara girem à sua volta, presas que estão de sua sedução: “[...] mulher, terrivelmente mulher no seu desvario” (CARDOSO, 2009, p. 311). Estabelece-se, assim, um singular equilíbrio ao contrapor o feminino ao masculino, configurando homens cada vez mais frágeis e atormentados por um feminino que não podem controlar e muito menos entender.

Em *Crônica da casa assassinada*, o eixo narrativo parece concentrar-se no embate de duas mulheres diametralmente opostas, mas que juntas trazem em si tudo o que há de complexo, enigmático e contraditório na mulher: Nina e Ana. Enquanto a primeira é comparada a um jardim, toda flor e fruto, Ana se assemelha a um “terreno devastado”, ressequido e inóspito. O brilho de Nina, como um espelho, revelará a Ana a sua própria imagem invertida. Nina representa, também, todo um mundo de gozos que lhe foi vetado, fato de que Ana se ressentia profundamente. Em conversa com padre Justino, Ana desabafa:

Desde criança fui educada para atravessar esses umbrais que julgava sagrados, quer dizer, desde que o Sr. Demétrio dignou-se a 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 ser 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...) (CARDOSO, 2009, p. 103).

Ao perceber o contraste entre si e a cunhada, a esposa de Demétrio estabelecerá com ela uma relação de inveja, ciúme e admiração. Já no dia da chegada de Nina, Demétrio, envolvido na aura de fascinação que a cerca, inadvertidamente desencadeia poderosas forças ao atirá-la contra Ana, vexando esta última mortalmente:

– Desculpe, Nina, mas é que todos aqueles chapéus e vestidos são inúteis na roça. Você sabe que estamos na roça não sabe? Aqui – ele apontou com um gesto displicente – as mulheres se vestem como Ana. A patroa não pôde deixar de olhar a pessoa que ele designava, e acho também que foi desde aí, desse olhar largado de alto e cheio de espantoso desdém, que a inimizade para sempre surgiu entre ambas. De pé, um pouco afastada da mesa, um sorriso assomou-lhe aos lábios – e continha ele todo o veneno existente neste mundo. Dona Ana, sentada, sofria aquele exame de cabeça baixa: vestia-se com um vestido de um preto desbotado, sem enfeites, e inteiramente fora de moda [...] (CARDOSO, 2009, p. 65).

Ricoeur (2010) adverte que a exposição de uma cena inicial (*cena sùmula*), introduz o malfeito, que, por sua vez, confere movimento à narrativa e que pode resumir todo um eixo sobre o qual o texto se desenvolverá *a posteriori*. Essa função específica corresponde ao que Aristóteles chama de nó (*desis*) da intriga, que demanda o desenlace (*lisis*). Assim, o malfeito constitui o pivô da intriga. Na *Crônica da casa assassinada*, os acontecimentos posteriores, desencadeados pelo ódio e inveja que corroem Ana, girarão em torno dessa cena inicial. É André quem, quinze anos mais tarde, percebe o “vulto feminino” que cresce na sombra e toma força, como um “imenso girassol, secreto e envenenado” (CARDOSO, 2009, p. 259).

Nina parece começar o seu projeto de desagregação do ambiente familiar dos Meneses, liquefazendo suas mais arraigadas convicções, inclusive no que se refere ao lugar da mulher na família. Em tudo contrária a Ana, que vive à sombra do marido, a moça da cidade, bela e sofisticada, por onde passa se torna o centro das atenções. Na narrativa cardosiana é ela a “excrescência”, o elemento que chega para acionar a engrenagem que desagregará a família e posteriormente a aniquilará. Mais uma vez, é Betty quem observa: “[...] com o tempo, ia adensando-se em torno dela aquela

atmosfera que eu havia sentido desde o primeiro momento e que parecia acioná-la a não sei que destino previamente marcado” (CARDOSO, 2009, p. 321).

A personagem, além de a uma paisagem, é repetidamente comparada a uma planta, de espécie venenosa e corruptora do tecido familiar. Também os Meneses, numa tentativa de resistência às forças contrárias à sua permanência no mundo, são comparados a uma planta nas palavras de Valdo: “[...] resta-nos, como essas ervas desesperadas que se agarram às paredes em ruínas, a nostalgia do que poderia ter sido, e que foi destruído, por fraqueza nossa ou negligência” (CARDOSO, 2009, p. 122). Igualmente a casa, como se fosse um ser parasita ou vampírico, é comparada a uma planta. Ana observa: “A casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver” (CARDOSO, 2009, p. 103).

Betty, em sua posição de subordinada à família, transita livremente pela casa. Enquanto desempenha seus afazeres, num ir e vir, constrói um olhar crítico acerca do núcleo familiar, observando-o reservadamente. Sobre Nina, é ela que comenta:

[...] Pela primeira vez, e de um modo insistente, insinuante, eu sentia o que realmente era a presença daquela mulher – um fermento atuando e decompondo. Possivelmente nem ela mesma tinha consciência disto, limitava-se a existir, com a exuberância e o capricho de certas plantas venenosas; mas pelo simples fato de que existia, um elemento a mais, dissociador, infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade. E precisamente como essas plantas, que num terreno árido se levantam ardentes e belas, viria mais tarde a florescer sozinha, mas num terreno seco e esgrouvinhado pela faina da morte. E era inútil esconder: tudo o que existia ali naquela casa achava-se impregnado pela sua presença – os móveis, os acontecimentos, a sucessão das horas e dos minutos, o próprio ar. O ritmo da Chácara, que eu sempre conhecera calmo e sem contratempos, achava-se desvirtuado: não havia mais horário comum, nem ninguém se achava submetido à força de uma lei geral. A qualquer momento poderia sobrevir um acontecimento extraordinário, pois vivíamos sob um regime de ameaça (CARDOSO, 2009, p. 239-240).

Embora longa, a citação se faz necessária para atestar o significado e a influência de Nina na casa e na vida dos Meneses. A governanta inglesa – outrora símbolo de status da família patriarcal – que se deixou ficar na Chácara, indaga: “Mas como coibir uma planta de crescer e de ramificar-se livremente?” (CARDOSO, 2009, p. 240).

Idêntica metáfora vegetal aparece, ainda, sob a ótica de Ana, que observa a ligação da cunhada com André:

Nina amaria qualquer coisa, qualquer pessoa – seria impossível para ela viver como uma planta isolada em seu canteiro. Ramificar-se-ia, cresceria ao vento, até debruçar-se do outro lado, onde florescesse qualquer arbusto indefeso e sem vontade. [...] Mas a planta que imaginei inerte e solitária era um cacto, a meu ver, severo e cheio de espinhos. Contra esse amor selvagem é que ela reagia – para não morrer, para não ser despedaçada também (CARDOSO, 2009, p. 285).

Ana – que goza com a agonia de Nina – em uma prospecção, imagina que tudo o que restará da rival é uma flor que fere, mais espinho que flor, como pode ser observado no fragmento que segue:

[...] Direi comigo: “é aqui que ela descansa. Ou, quem sabe, remói a memória de seus crimes.” Por cima, imenso e sem fulgor, estender-se-á um pesado céu de outono. Sentar-me-ei então à 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 à 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 cruces também, e a área volte novamente a ser apenas campo livre, onde pastem outros bois, que em meio à 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 de que ela existiu. Só eu, só eu talvez ainda viva, e de pé à sombra de outro jequitibá, moço e de folhas novas, só eu esmagarei com o pé o capim bravo, procurando o lugar onde ela foi enterrada, indo além, separando com os braços as grossas touceiras de canafístula, voltando, evitando os charcos até que me detenha junto ao lugar onde inesperadamente acabe de se abrir uma flor vermelha – uma flor de cacto – única e cheia de espinhos; Direi “foi aqui”, e durante muito tempo ficarei olhando o céu, até que a tarde desça e eu ouça, como um aviso, o som dos cincerros que os bois fazem tanger a caminho do curral (CARDOSO, 2009, p. 416).

Apesar de extenso e expondo um deslocamento de planos temporais, o fragmento nos parece imprescindível para ilustrar os sentimentos contraditórios que Nina desperta em Ana, que, em um fluxo de consciência, adianta o seu extermínio total.

Paul Ricoeur (2010) argumenta que o fluxo de consciência constitui-se como um discurso sinuoso, expandindo os momentos imprecisos em direção ao passado ou ao futuro, incorporando à trama as mudanças da duração interior. Para Santo Agostinho, a distensão da alma (*distentio animi*), antecipando pela expectativa o futuro que ainda não

existe e reatualizando – pela memória – o passado que deixou de existir e conservando o presente pela atenção, explicaria o tempo, ou ainda, explicaria “a origem que sua compreensão previa por nós” (SANTO AGOSTINHO).

É também o filósofo francês quem assevera que o monólogo interior sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado da personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho da imagem ou das ideias associadas.

Nina também é comparada a uma anêmona-do-mar. Esses animais, assim chamados por causa da flor terrestre, são predatórios, portadores de tentáculos e de toxinas. Por analogia, a moça assemelha-se a uma planta predadora, que atrai com sua beleza e aprisiona com seu visgo, em um abraço fatal.

A própria Nina se reconhece como uma planta de espécie incomum: “as mulheres da minha espécie costumam a morrer, é necessário que tentem várias vezes a minha morte, para que eu realmente desapareça e interrompa minha ação no mundo dos vivos” (CARDOSO, 2009, p. 20).

É recorrente, no corpo do texto, a imagem da invasão de plantas incultas ocupando os espaços onde antes os canteiros de flores estavam dispostos organizadamente. Nina parece assemelhar-se à espécie comumente indesejada nos jardins. Ela é, paradoxalmente, flor e erva daninha no jardim da família Meneses.

Comumente, uma planta é considerada erva daninha quando nasce espontaneamente em local e momento indesejado, podendo interferir negativamente no sistema onde surge e demonstrando uma grande resistência quanto à sua erradicação. Essas plantas, no entanto, tomam corpo em um espaço falto do cuidado de um jardineiro atento. Para que ela se alastre e danifique o jardim, é necessário que haja frinchas, gretas, espaços vazios. Nesse caso, Nina não é a *causa* da queda dos Meneses, já que as rachaduras já existiam no seio familiar; ela constitui antes, o elemento oportunista, como certas doenças invasivas, que ocupam e destroem um organismo já fragilizado por outras mazelas.

DO HORTUS DELICARUM

Na narrativa cardosiana, o jardim parece configurar-se também como lugar de manifestação de Eros, independente se a relação amorosa que se estabelece é lícita – como Nina e Valdo no Pavilhão do jardim – ou ilícita, como Nina e Alberto, a princípio, Ana e Alberto, posteriormente, e por fim, Nina e André. É este último que, ao envolver-se amorosa e fisicamente com aquela que acredita ser sua mãe, perquire a mulher: “A senhora. Por que é que brinca assim comigo, se me considera uma criança? Por que me acolhe, e vem a um encontro marcado no fundo do jardim?” (CARDOSO, 2009, p. 258).

Sylvio de Vasconcellos (1960), ao dissertar sobre os distintos enfoques estéticos da arquitetura, declara que, se não é possível subjugar a natureza, devemos então dispor de dois ambientes distintos; o interno: a casa, e o externo: a natureza, ajustando-os um ao outro como num jogo de quebra-cabeças. O arquiteto argumenta que a integração espacial, em termos da dualidade exterior-interior, realiza-se apenas visualmente. Enquanto na construção a lógica prevalece e a razão se impõe, na paisagem predomina o espontâneo, o natural ou o orgânico. Embora harmônicas entre si, a natureza é uma coisa e a arquitetura, outra. O espaço interno é funcional, regrado e simples; o externo é gratuito, livre e complexo.

Os Meneses, sempre tão ciosos para não ultrapassar a esfera do bom senso, longe das peias da razão representadas pelas paredes e portas do ambiente interno, entregam-se às suas paixões e taras no jardim, notadamente configurado como espaço da transgressão. O amor de Nina e André, à primeira vista adúltero e incestuoso, só podia realizar-se no mais recôndito desse lugar. E ainda, segundo as palavras de Ana: “Devia tê-la esquecido, como esquecera o jardim, as árvores e todo o ambiente que cercara o seu pecado” (CARDOSO, 2009, p. 272).

Assim como o casal primevo come o fruto da Árvore do conhecimento no horto do Paraíso, na narrativa cardosiana André e Nina se conhecem e se revelam um ao outro no jardim da Chácara, segundo a narrativa de André:

Não tenho pudor em dizer, porque tenho certeza de que em toda a minha vida jamais voltarei a deparar visão mais pura – mas era como se toda a sua vestimenta houvesse tombado de repente, e ela surgisse, nua e feminina, em plena escuridão do parque. De um só golpe

alucinante e mecânico, eu desvendava aquilo que constituía a diferença entre um corpo de homem e um corpo de mulher, e a sentia, franzina e delicada, como um vaso aberto à espera que eu vertesse nele meu sangue e minha impaciência (CARDOSO, 2009, p. 259).

A esposa de Alberto, também ela “fria e cor de chumbo” (CARDOSO, 2009, p. 171), “criatura emurada” (p. 305) e insulada, é fechada sobre si mesma até no nome “Ana”, que forma um palíndromo. Assim constituída, ela se interdita para a sedução e para os jogos amorosos, estando, portanto, banida do jardim tal como se configura na obra. O horto, no entanto, é uma força atuante no intercurso sexual de Ana e Alberto. O rapaz, que a princípio não tinha nenhum interesse na mulher que o perseguia, deixa-se vencer pela confluência de forças: “[...] atuou a noite, atuaram as rosas de que o jardim se achava cheio, atuou sobretudo a mocidade de Alberto [...] e Ana entregou-se ali mesmo, sobre a relva, como se fosse a primeira vez que um homem a possuísse” (p. 500).

Também Demétrio, desorientado com a morte iminente de Nina, faz uma incursão ao jardim – para espanto da esposa – que se pergunta o que o faria abandonar seus terrenos comuns e aventurar-se por “zonas onde nunca pisara antes” (CARDOSO, 2009, p. 411), índice claro de que o coração do marido, antes de Nina, era terra virgem de paixão.

Precisamente, é no Pavilhão do jardim que os encontros amorosos se dão. Embora no mapa essa edificação não esteja situada no centro da Chácara, no corpo da narrativa ela se configura como ponto fulcral. São diversos os episódios que têm lugar nessa construção, e muitos os observadores que a descrevem.

Esse Pavilhão é descrito nas duas partes da narrativa. Na primeira, observamos as descrições de Nina, Valdo, Betty, Demétrio, Timóteo, Ana, o médico e padre Justino e, na segunda parte, acrescenta-se a descrição de André. À medida que as cenas se desenrolam, o pavilhão vai tomando vulto e adquirindo um aspecto trágico.

Ao perceber, logo em seguida à sua chegada, que a convivência muito próxima com o cunhado seria impossível, Nina propõe a Valdo que se mudem para o Pavilhão do jardim, ideia logo aplaudida por Timóteo: “Que boa idéia, a de morar neste pavilhão, isolada de todos...” (CARDOSO, 2009, p. 82-83) e refutada por Demétrio: “O Pavilhão

não é recomendável. É insalubre, e além do mais, distante da casa” (CARDOSO, 2009, p. 132). Mais tarde, em carta dirigida a Valdo, ela rememora essa decisão:

Você não se opôs à minha idéia, 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 lembrar 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, 2009, p. 81).

Aqui, o Pavilhão se assemelha a um oásis de paz e de “beleza sóbria” (CARDOSO, 2009, p. 81) na atmosfera conturbada da Chácara, favorecendo os amores de Nina e Valdo, uma espécie de Éden onde tudo é aprazível e sem resistência, “o tempo escorria, como se fosse de seda” (p. 86), abrigando o amor ideal de um homem e uma mulher à espera daquele que seria herdeiro do nome familiar. Para Nina, a natureza parece ser cúmplice de seu amor, pois “o ar estava impregnado de jasmim, e todo o mundo vegetal que nos cercava como que aludia à nossa causa” (p. 41). Trata-se de espaço que se liga ao que Bachelard pensou como sendo o “sonho da cabana”, quando “desejamos viver em outro local, longe da casa atravancada, longe das preocupações citadinas” (BACHELARD, 2003, p. 47-48).

Yi Fu Tuan (1983), em *Espaço e Lugar*, ao fazer a distinção entre território e lugar, relaciona este último à afetividade. No entender do geógrafo sino-americano, o homem, ao efetuar alterações no espaço – levado que é por seus interesses – lhe agregaria valor, transformando-o em *lugar*. Segundo essa ótica, o jardim dos Meneses, a princípio cuidado pela matriarca da família e depois marcado pela presença operosa do jardineiro Alberto, conforma-se também como o espaço da afetividade. De fato, é no jardim que as personagens conseguem manifestar um rudimento dessa sensibilidade, ainda que truncada e corrompida.

Para Ana, de início, o Pavilhão era “desagradável e sujo” (CARDOSO, 2009, p. 108). Ela o percebia simplesmente como uma construção de madeira, que há muito havia perdido sua cor, atacada pelo mofo e pela umidade. Para a pragmática Betty, o Pavilhão

se resumia a “um quiosque abandonado há muito e sem nenhuma espécie de comodidade” (CARDOSO, 2009, p. 132). Já para o sonhador e inepto Valdo, entusiasmado com a ideia de ser pai, o Pavilhão era promessa de vir a ser – após a série de reformas que ele pensava empreender – uma construção magnífica, maior e melhor que a própria casa da Chácara.

Nessa narrativa cardosiana, no entanto, não há espaço para sonhos, a menos que seja para vê-los cair por terra estrondosamente. O idílio de Nina e Valdo se desfaz após a incriminação de Demétrio, que acusa a cunhada de haver decidido viver no Pavilhão justamente para encobrir seus encontros amorosos com o jardineiro. Esta decide partir e Alberto se suicida. Se o exterior do Pavilhão causa estranheza, com o interior não é diferente. O Pavilhão em si já é um lugar abandonado, mas seu porão o é exponencialmente. O lugar baixo, precário, desgastado, iluminado apenas pela luz de uma lamparina é o “hall” de entrada para o quartinho estreito de Alberto, cuja única passagem de ar e luz se dá através de uma abertura no alto, circular e gradeada.

Bauman (2001), ao discorrer sobre espaços urbanos, esclarece que um terreno baldio ou uma construção, enquanto lugares não considerados aos olhos de muitos, constituem *espaços vazios*. Antes da chegada de Nina, o quartinho do Pavilhão não dizia nada a André e era considerado por ele como um lugar “dominado pelos ratos e pelas baratas” (CARDOSO, 2009, p. 267).

Isolado e abandonado à indiferença dos Meneses, o quarto do jardineiro (ele mesmo um “ninguém” na concepção de Demétrio) a princípio se apresenta como um *espaço vazio* na Chácara e vai impregnando-se de significados ao longo da narrativa, a ponto de que esta tenha seu epílogo – por ocasião da morte de Ana – justamente nesse lugar. Padre Justino, que vai ouvi-la em confissão *in extremis*, atesta: “Ana [...] passara a residir, desde que a casa-grande ameaçava ruir, num velho Pavilhão existente no fundo do jardim” (CARDOSO, 2009, p. 495).

Alberto, que inicialmente não tem nenhum valor para a esposa de Demétrio, ganha interesse quando esta passa a enxergá-lo através dos olhos de Nina, sua eterna obsessão. Resguardar a memória de Alberto, após o suicídio do rapaz, torna-se o único ponto de interesse para Ana. Ela passa então a cultivar, como depositário de suas mais caras lembranças, o porão do Pavilhão como se este fora o túmulo do cuidador do

jardim: “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, 2009, p. 309).

Ana, que não deixa de medir e acompanhar cada gesto da cunhada, observa que esta, muitas vezes, se esgueira em direção ao Pavilhão, indo ao quatinho de Alberto, que “servia de cenário aos seus amores escusos” (CARDOSO, 2009, p. 285). Quinze anos mais tarde, ao flagrar um bilhete de André para Nina, a imagem do edifício situado no jardim lhe vem à memória:

Então a lembrança do Pavilhão me veio de um jato, e aos meus ouvidos ressoaram as palavras que lera no bilhete: “Espero-a, dentro de meia hora, na clareira junto ao Pavilhão.” Isto é que era exatamente idêntico ao que acontecera antigamente. Também existia o Pavilhão, e junto dele é que Nina o esperava, possivelmente à noite, e com os mesmos odores errando no ar (CARDOSO, 2009, p. 285).

Bachelard (2003) verticaliza a casa, polarizando porão e sótão, abrindo assim dois eixos de articulação para uma fenomenologia da imaginação; o filósofo opõe a racionalidade do teto à irracionalidade da parte inferior das construções. Embora encontremos utilidades no porão, ele é, *a priori*, e segundo o entendimento do filósofo francês, o “ser obscuro da casa”, local que participa das potências subterrâneas: nesse lugar agitam-se criaturas lentas e misteriosas, meditam-se segredos, preparam-se projetos; é, por excelência, o espaço íntimo das intrigas ocultas, espaço onde, diuturnamente, reinam as trevas. O porão seria metáfora para o inconsciente, espaço dos dramas murados e da loucura. Por essa perspectiva, a sexualidade e afetividade, enclausuradas e ocultas, só poderiam ser experimentadas por Alberto, Nina e André no mais recôndito da Chácara: o quatinho do jardineiro, no porão do Pavilhão, no fundo do jardim.

Observando-se pelo mapa, percebe-se que é justamente nos fundos dessa edificação o lugar onde Alberto outrora plantara para Nina todo um canteiro de violetas: “As violetas recendiam em torno do Pavilhão” (CARDOSO, 2009, p.161) e, conforme dissera a Ana: “o regava pela manhã e à tarde, esperando que produzisse as mais belas flores...” (p. 160-161). Com efeito, Nina é reiteradamente relacionada às violetas. Antes mesmo de entrar na casa pela primeira vez, ao pé da escada abaixou-se e catou “uma violeta perdida entre as folhas de trevo. ‘É a minha flor predileta’, disse” (p. 61).

Em seu *Diário* o autor afirma que a cor roxa – aqui representada pelas flores preferidas de Nina –, em sua obra, remete à paixão, seja ela humana ou transcendental. Efetivamente, em *Crônica da casa assassinada*, essa cor parece aludir às diferentes manifestações de paixão que a protagonista provoca: paixão amorosa, paixão obsessiva e invertida (o ódio de Ana), paixão enquanto *pathos*, do grego, significando excesso; catástrofe; passagem; passividade; sofrimento e assujeitamento e também na concepção latina do vocábulo: do verbo *patior*, que significa sofrer ou suportar uma situação difícil.

É de se supor ser esse o sentimento que Nina provoca nos homens. Ela os mantém em permanente estado de sofrimento. Recusa as “flores” do Coronel, mas sempre “encontra meios de desenterrar” o velho amigo. Apesar de traído, Valdo ainda a acolhe. Desarvora André. Leva Alberto ao suicídio, e insuspeitadamente, rompe barreiras em Demétrio, fazendo brotar “a água preta de sua paixão” (CARDOSO, 2009, p. 40).

O canteiro de violetas diante do Pavilhão parece sinalizar, no mapa, o último reduto onde ainda há vida pulsante na Chácara e se torna o lugar de manifestação da paixão, tanto a carnal quanto a moral, sofrida por Alberto, que chega, inclusive, a imolar-se. Acrescente-se a isso o fato de que as violetas sejam flores que crescem notadamente na sombra, não suportando a claridade excessiva, assim como os amores ocultos dos habitantes da Chácara. Sobre a cor característica dessa planta, o autor conjectura, em anotação de seu *Diário*:

Sei que as côres se inventam, e que há estranhos azuis se compondo nos domínios do sonho. E rosas doentes aquecidas à fomalha de um êrro ou de uma injustiça, feitas de rubores impacientes, de lamentos e vôos agudos de pássaros imaturos. Sei que há amarelos, turquesas e invenções crepusculares. Aquêlo roxo, por exemplo – é de crepúsculo o seu odor. Não de violeta, êsse odor colado, essa coisa vinda do íntimo da terra, essa clave de vermelho e azul profundo – não êsse odor, mas um outro, vibrante, nítido, rasgado à sombra como o efeito de um intenso – alto e eloqüente. Um roxo de paixão. Um roxo de sacristia, mas ainda vivo, ainda pleno em sua inteira mocidade, roxo de flor achada no sertão – no sêco sertão do meu país. Roxo, eu te designo assim vivo – como te extrair dêste meu sonho de infância? Cachos e perfumes (CARDOSO, 1970, p. 273).

Ao retornar à Chácara, Nina abre a janela de seu quarto e sente um “hausto contínuo de violetas e malva”. O odor “mortal” de suas flores prediletas – que parece

sair da terra – a envolve assim que ela pisa a escada de pedra da Chácara, seu “cárcere”, como se seu destino a impelisse para o inevitável e como se essa aura de paixão fosse inerente à sua pessoa. Em carta onde reprocha a indiferença de Valdo, ela se pergunta: “que culpa é esta que desde o nascimento me manchou a natureza?” (CARDOSO, 2009, p. 80).

André, que rememora seus momentos de amor com Nina, sente um “perfume quente, adocicado, que se desprendia dela, como de um canteiro de violetas machucadas” (CARDOSO, 2009, p. 268). Ana também sente em Nina o perfume dessas flores: [...]“sentia subir-me às narinas um odor forte de violetas e heliotrópios esmagados, como se desprende de uma gaveta onde existem guardadas velhas roupas de baile” (p. 415).

Nota-se, nesses excertos, que as flores estão machucadas ou esmagadas. É com a violência da prensa que a flor, como uma despedida, exala o que há de melhor em si. Relacionando o perfume das flores a frescor e juventude, Nina, ao exalar um perfume de flores “machucadas”, evoca a representação simbólica da mocidade interrompida, pois roxas também são as feridas em sua pele, provocadas pelo câncer.

A cor púrpura também é a eleita pelos padres católicos para seus paramentos usados por ocasião da Semana Santa, quando se representam a paixão e morte de Jesus Cristo. Personagem caracterizada com fortes tintas dramáticas, Ana, juntamente com Alberto, comporá quadros de grande apelo imagético e que remetem à simbologia do catolicismo.

Na cena da morte de Alberto, Ana, desesperada e tentando erguê-lo, empurra-o de encontro à parede branca, onde se inscreve com sangue o desenho do corpo do rapaz. De alto teor dramático e imagético, essa cena parece transportar-nos, de imediato, à outra inscrição de dor e martírio plasmada em um tecido milenar. À lembrança de que outra dor, a qual outro jovem homem morto essa imagem nos remete? De raízes católicas, expressas em seus depoimentos e ao longo de sua obra, é a imagem do Cristo massacrado que parece perseguir o autor. A esse respeito, Ruth Silviano Brandão conclui: “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 miséria de homem pecador em busca de redenção” (BRANDÃO, 2008, p. 152).

Por sua vez, Maria Madalena Loredó Neta (2007) registra encontrar-se outra imagem iconográfica nessa narrativa cardosiana: a *Pietà*, de Michelangelo. O grupo formado por Ana, sentada ao pé do catre onde está estirado o corpo de Alberto, faz-nos remeter à imagem eternizada pelo mestre italiano. A imagem poética é a que segue:

Sentou-se aos pés do catre e contemplou melancolicamente o cadáver. O sangue, sobre aquele peito, alargava numa única mancha negra. Ela aconchegou-se sob o xale, como se tivesse frio. A lamparina ia esmorecendo. Senti que era o momento de me afastar, que já nada mais tinha a fazer ali. Mas iria com a certeza de que jamais poderia esquecer aquela imagem, a da mulher miúda sentada aos pés do cadáver – pois nenhuma outra, que eu tivesse visto em minha vida, conseguiria me transmitir mais fundo e mais atormentador sentimento da solidão humana (CARDOSO, 2009, p. 183).

Em suma, é possível observar, na narrativa em questão, a metáfora do corpo feminino como um jardim. Bem cuidado, aprazível e degustável a princípio, conformando-se como *hortus deliciarum*, corrompido e decadente depois, remetendo-nos ao *locus horrendus*, onde podem ser percebidos elementos que remetem ao aniquilamento. Nesse romance cardosiano, espaço e personagens encontram-se em íntima comunhão: o câncer no corpo feminino, destruindo-o, a erva daninha no jardim, invadindo-o e sobre os dois, a ação contínua do tempo.

CAPÍTULO III

PAREDES QUE FALAM: IMAGENS DO INTERIOR DA CASA

*Quem não tem no fundo do coração
Um sombrio castelo de Elseneur
Como as pessoas do passado
Construímos em nós mesmos pedra
Por pedra um grande castelo assombrado?*

(Monteiro)

DA ARQUITETURA DA CASA E DOS HABITANTES DA CHÁCARA

Desde os tempos mais remotos, o homem buscou um lugar onde se abrigar das intempéries, gerar sua prole e depois – com o desenvolvimento de seu intelecto – sonhar e criar. Ao longo da história, esse lugar foi sofisticando-se cada vez mais e passou a ser um reflexo do *modus vivendi* de seus habitantes, tornando-se símbolo de poder, status e transformando-se em núcleo a partir do qual o homem estabeleceria novas alianças, visando manter ou fortalecer o *status quo*.

Baudrillard assinala que a casa, com seus móveis, cômodos e adereços, reveste-se de simbologias, conformando “uma imagem fiel das estruturas familiares e sociais de uma época”. Para o sociólogo francês, seres e objetos estão ligados na significação, “extraíndo os objetos de tal conluio uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar sua 'presença’” (BAUDRILLARD, 1973, p. 21-22).

Na literatura, a casa aparece como lugar de estar das personagens ou como ponto de onde se parte ou para onde se volta (ou se deseja voltar), nas narrativas do homem errático, tal como o Ulisses grego. Devido às mudanças decorridas a partir do século XIX com a decadência do poder patriarcal – alicerçado em uma economia basicamente rural e na moral cristã – e o surgimento dos centros urbanos, as relações familiares e sociais são problematizadas, tornando-se mote para poetas e prosadores.

No que diz respeito à Literatura Brasileira, Denílson Lopes, em *A volta à casa na literatura brasileira contemporânea*, afirma:

Se nos centrarmos na Literatura Brasileira dos últimos 30 anos, a casa ainda aparece com força, numa grande tradição brasileira de romances dilacerados de decadência de famílias patriarcais, de *Fogo Morto* de José Lins do Rego, *Menina Morta* de Cornélio Penna, *Crônica da Casa Assassinada* de Lúcio Cardoso, atualizados mais recentemente, sobretudo em obras de Raduan Nassar, Milton Hatoum e Francisco Dantas (LOPES, 2007).

A respeito das imagens da casa em uma concepção fenomenológica, Bachelard esclarece: “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 2001, p. 19).

Dando continuidade à nossa leitura crítica das imagens textuais e visuais – esboçadas no mapa da Chácara – que articulam a configuração espaço/tempo em *Crônica da casa assassinada* (2009) de Lúcio Cardoso, propomo-nos analisar, neste capítulo, as imagens concernentes ao espaço interno do casarão dos Meneses, sua arquitetura e os objetos que aí se encontram. É oportuno ressaltar, nesse contexto, a afirmativa do pesquisador Mario Carelli, em *Corcel de fogo – vida e obra de Lúcio Cardoso* (1988), ao ponderar que, na obra do escritor mineiro, os espaços fechados não são descritos e, sim, aparecem como lugares simbólicos, carregados de angústia e vibrando em consonância com o drama interior das personagens.

Acresce-se a esse respeito a observação de Denílson Lopes, em *Nós, os mortos: melancolia e neobarroco* (1999), que percebe, nos cenários de *Crônica da casa assassinada*, traços do imaginário barroco permeados pela nostalgia e o mito de uma idade de ouro perdida, em que as casas-grandes em ruínas têm relevância, favorecendo, assim, a exacerbação da sensibilidade melancólica. Essa melancolia teria origem, então, no sentimento de desorientação e de falta provocado pelo desmoronamento da tradição e pelo sentimento de perda das coisas das quais o sujeito se vê obrigado a se separar.

Na narrativa em questão, a ruína financeira dos Meneses torna-se patente com a decadência da propriedade onde vivem, “velha residência, que há vários lustros era o orgulho do Município”. A família luta para manter o prestígio, pois “sua importância local era imensa, e não havia festa, ato de caridade ou solenidade pública para que não fossem convidados” (CARDOSO, 2009, p. 88) e tenta esconder as profundas fissuras que ameaçam cindir o núcleo familiar.

Valdo, “o mais amável dos Meneses” – cercado por uma onda de mistério e romantismo – parece configurar-se para as mocinhas casadoiras do lugarejo como um cobiçado castelão: “Que homem, que romantismo, que finura de modos!” (CARDOSO, 2009, p. 90), diziam à sua passagem. Entretanto, a saga da família parece tomar rumo inesperado com o casamento repentino do moço que, em uma viagem ao Rio de Janeiro, conhece Nina, linda jovem que havia acabado de perder o pai, ficando, portanto, desamparada. A chegada da urbana Nina vem acelerar o processo de degradação da família, que pode ser verificada, plasticamente, no casarão familiar.

Ana Alice Bueno, em *A casa (entre)aberta* (2008), afirma que há, na narrativa do escritor mineiro, a tensão entre a decadência do sistema de família patriarcal e a ascensão do urbano, representado pela personagem Nina em relação aos moradores e à Chácara dos Meneses. A estudiosa ressalta, também, a inadaptação da moça, ao sair da fremente cidade do Rio de Janeiro e ir para o interior de Minas Gerais, a um lugar rural e reservado: a Chácara da família. E considera: “Lugares/construções desse tipo preservavam as mulheres e guardavam os valores das casas-grandes brasileiras” (BUENO, 2008, p. 27).

Nina – que nascera para brilhar em grandes salões –, no entanto, se rebela contra a economia estrita que rege a casa dos Meneses. Já na viagem de trem que a levaria à sua nova vida (feito que ela tenta retardar), observa e conceitua os mineiros: “essa gente calada e feia”, “tristes e avarentos” (CARDOSO, 2009, p. 62). Betty, a criada de confiança da casa, ao acomodar a extensa bagagem que a moça traz consigo, narra:

[...] Indaguei a ela para que tantos vestidos, se tinha intenção de usá-los todos. E acrescentei: “Aqui em casa saem tão poucas vezes!” Ela me respondeu com irritação: “Que me importa se nesta casa saem ou não? Farei exatamente o que eu quiser.” E indagou-me em seguida se não havia divertimentos na cidade, bailes, teatro, reuniões de qualquer espécie. Não pude deixar de rir, enquanto retirava da mala aquela quantidade de capas e vestidos (CARDOSO, 2009, p. 112).

A esposa de Valdo chega como um sopro de vida – ainda que “viciado” – à casa dos Meneses. Faz-se acompanhar de inúmeras malas e caixas de mil pequenos “nadas” que, juntos, compõem a força de sua presença e sem os quais não pode passar, conforme declara a Betty: “No dia em que não usasse mais desses trapos, garanto que não me sentiria mais eu mesma” (CARDOSO, 2009, p. 315). O brilho dos vestidos e chapéus é como o brilho da cidade grande: atordoia e fascina. Como um dínamo, ela vem remover as águas turvas de velhas tradições arraigadas em cada habitante da Chácara, os quais, mesmo após sua morte, sentem arder em si a marca de sua passagem.

Já no dia de sua chegada à Chácara, a natureza das relações entre os membros da família – que vão formalmente recebê-la no jardim – se estabelece: o fascínio que ela exerce sobre todos, incluindo Demétrio – chefe do clã – cuja recepção “calorosa” à cunhada surpreende a perspicaz Betty; o constrangimento entre o novo casal – que se tornaria uma constante – e por último, embora não menos importante, a sua frieza para com Ana, fator que iria estender-se até as raias do crime.

Por seu poder de atração, inconformismo e aversão à gente e paisagem de Minas, Nina representa perigo para a família. A moça representa também a cidade “encarada como centro difusor de perversão moral” (DIMAS, 1985, p. 39). Demétrio, imediatamente, põe-se em estado de alerta, ele se arvora em caricato defensor da “tradição e dignidade dos costumes mineiros”, “os únicos realmente autênticos existentes no Brasil” (CARDOSO, 2009, p. 62) dos quais a Chácara era paradigma. Já no primeiro dia de estada da cunhada na casa, são levantados “os alicerces do [seu] desentendimento” (p. 62) e se demarcam os lados em que cada membro da família vai se posicionar. Betty, sempre atenta, anota em seu diário: “Assim, pois, era verdade. Os lados existiam [...] Existia uma ação corrosiva, a família cindia-se em partidos” (p. 241).

Logo após sua chegada, Nina – através de Betty – trava conhecimento com Timóteo e ele, argutamente, percebe na moça um instrumento potencial para sua vingança contra os irmãos: “Nina, você é quem nos vingará”, afirma peremptoriamente. De fato, como uma casa dividida não consegue se manter, o casarão dos Meneses estava condenado à destruição.

Posteriormente, Valdo Meneses também percebe a atmosfera adversa que circunda sua esposa. A moça parecia estar, inconscientemente, incumbida de uma “missão”, à qual se entrega cegamente, pois “ninguém foge à luz de sua estrela” (CARDOSO, 2009, p. 86). Em carta a Padre Justino, ele tenta se explicar:

Nada posso dizer à minha mulher, até este instante, que desabone sua conduta. Porta-se como todo mundo, conversa, passeia – e no entanto, Senhor Padre, há nela qualquer coisa dúbia, e por que não dizer, perigosa. Não poderia apontar o que fosse, porque não consiste em elementos precisos. É como se estivesse pronta a uma revolução ou a um assalto, que pressentíssemos isto, sem poder indicar a data precisa. Adivinhamos a atmosfera subversiva, mas não existe nenhuma prova que possa condená-la (CARDOSO, 2009, p. 226-227).

Para Bachelard (2001), a memória é o “teatro do passado”. Por ser assim, na narrativa cardosiana, o casarão da Chácara constitui-se como palco dos encontros e desencontros das personagens. É a casa, “vinda do império”, representante “de várias gerações dos Meneses”, que parece desempenhar o papel principal na narrativa, em uma inversão da ordem: personagens feitos de cal e pedra e paredes feitas do sangue e da carne de seus habitantes. A residência dos Meneses, em uma relação simbiótica com a família que (des)abriga, dotada de organicidade e impregnada de tempos de memória, se

deteriora. É a fiel Betty que observa: “Mas a imagem da casa lacerada, como se fosse um corpo vivo, não me saía mais do pensamento” (CARDOSO, 2009, p. 242).

Para corroborar essa temática presente na narrativa, um médico e um farmacêutico são convocados a testemunhar. São eles que, com seu cientificismo, observam a relação simbiótica entre Nina e o velho casarão, expondo a decomposição do corpo da moça como uma metáfora estrutural do romance. A isso, acrescenta-se a observação de Elizabeth da Penha Cardoso, em *Leituras de enganos: uma visada psicanalítica sobre “Crônica da casa assassinada”* (2008): “O corpo da mulher e a construção que compõe a casa vão se destruindo em paralelismo, como representações da decadência da família e, em última análise, de uma classe social” (CARDOSO, 2008). Merece destaque a imagem da casa como “um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue” (p. 152) e Nina, com o sangue efetivamente envenenado devido aos eflúvios do câncer. Ao ser chamado – pela ausência do médico – para atender a moça, que se sentira mal, o farmacêutico observa: “[...] 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” (p. 131).

O processo de antropomorfização da Chácara aparece em inúmeros trechos da obra, mostrado pelos próprios personagens que aí vivem ou que a visitam rapidamente. Ana, confessando-se a padre Justino, declara:

[...] mas desde que entrei para esta 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, 2009, p. 103).

A residência dos Meneses segue sob o escrutínio do médico do lugarejo, que tenta apreender a procedência da “alma” da velha casa:

[...] Meneses todos, que através de lendas, fugas e romances, de uniões e histórias famosas, tinham criado a "alma" da residência, aquilo que, incólume e como suspenso no espaço, sobreviveria, ainda que seus representantes mergulhassem para sempre na obscuridade. [...] Sim, essas velhas casas mantinham vivo um espírito identificável, capaz de orgulho, de sofrimento e, por que não, de morte também, quando arrastadas à mediocridade e ao chão dos seres comuns. [...] E

de dentro da chuva cerrada quase sentia procurar-me na distância o olhar do velho prédio sacrificado, com estrias de sangue que escorressem ao longo de suas pedras mártires (CARDOSO, 2009, p. 245).

Depois de haver sido declarada a metástase em Nina, Valdo desce ao jardim e assim pode observar a casa pelo seu exterior. O cenário que se apresenta a seus olhos desperta-lhe sentimentos contraditórios de orgulho e pesar, pois a casa, como um doente terminal, é perpassada por um “sopro novo”, e está “atenta como na previsão de acontecimentos importantes”, embora ele perceba que, “como certos doentes graves, ela só abraze os olhos para celebrar o próprio fim” (CARDOSO, 2009, p. 410). É noite e a luz do interior coa-se através das janelas: “Na obscuridade, enquanto caminhava, vi a casa acesa, de janelas abertas, com uma ou outra sombra transitando em seus corredores” (p. 410), descreve Valdo. Na ótica de Bachelard (2001), a lâmpada à janela é o olho da casa, é a luz enclausurada que só pode se filtrar do lado de fora. “Tudo o que brilha vê” diz, interpretando Rimbaud. “A lâmpada vela, e portanto vigia”, prossegue o filósofo. Na narrativa de Lúcio Cardoso, o casarão dos Meneses reage tardiamente diante da morte próxima.

Mais tarde, é Ana que observa a transformação da casa:

No crepúsculo que já inteiro se difundia na atmosfera, a Chácara sobressaía com extraordinária nitidez: olhei-a de longe, com todas as janelas abertas e as luzes acesas. Ah, não restava a menor dúvida de que nem eu e nem ninguém se achava acostumado àquele aspecto. Quem quer que a visse de longe, estranharia seu aspecto de coisa invadida e violada. No entanto, na metamorfose que a alterava, e isto desde o cimo até sua mais secreta estrutura, havia um silêncio, uma espera que lhe emprestava um dignificante tom humano. Vendo-a, era impossível não reconhecer a importância do momento: como que em sua estática atenção, ela aguardava que a rajada passasse. Por cima, nos altos espaços que o céu azulava, percebia-se o estrondar da correnteza invisível, o vento, e era decerto a essa refrega que ela prestava atenção, com seus ouvidos de pedra, seus nervos de pedra, sua alma de pedra, silente e evocadora, como um instrumento de música morto na vastidão do campo (CARDOSO, 2009, p. 414).

A imagem final que o narrador apresenta é a de um instrumento ao qual faltasse a mão dinâmica do músico. Sem os cuidados tonificantes de seus habitantes, a casa agoniza e, em seus momentos finais, abre-se expectante e invadida. Demétrio, sempre alerta, ao perceber o vaivém de vizinhos e empregados da Chácara – provocado pela morte iminente de Nina – se ressentia dessa intrusão: “Não têm nada que vir aqui, querem é saber do que está acontecendo” (CARDOSO, 2009, p. 427), vocifera.

É decisivo remetermo-nos a mais uma formulação do filósofo francês, Bachelard, para quem a casa é um *ser* privilegiado que, se considerado concomitantemente em sua unidade e em sua complexidade, pode vir a fornecer-nos – de maneira simultânea – um corpo de imagens que, por sua vez, nos “falam” diretamente daqueles que a habitam.

Se, por um lado, a casa configura-se como um organismo vivo, dotado de um espírito, humanizado e, conseqüentemente, fadado à morte, por outro, o corpo das personagens é concebido como uma casa. É Timóteo, em conversa com Betty, que vagamente o diz: “[...] e se nada me habita, se sou apenas um fantasma dos outros...” (CARDOSO, 2009, p. 57). Valdo – por ocasião de sua última conversa com Ana – ao perceber a complexidade da personalidade da cunhada, se nega a penetrar nos “escuros corredores” de sua alma.

Por sua vez, essa “casa” possui “muros de gelo” e paredes cuidadosamente erguidos, impondo aos demais um cerco e um isolamento. Paredes, muros, cercas e, principalmente, as portas são imagens da interdição e não há maior interdição que a morte. É Ana, ao lado do corpo de Alberto, que afirma conceber aquele desaparecimento não como sinal da vontade de Deus ou uma possibilidade de vida futura (nas quais não crê), mas sim, como única e simplesmente a morte, esvaziada de qualquer significado, “como uma parede nua contra a qual era inútil se atirar” (CARDOSO, 2009, p. 179). Também Nina – segundo a percepção de Valdo – como se fosse uma construção, possui uma arquitetura onde “o mal está irremediavelmente argamassado à sua natureza” (p. 229).

Nesse contexto, recorra-se ainda a Bachelard, que afirma:

Veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos (BACHELARD, 2001, p. 25).

Essa personificação da casa na literatura pode ser encontrada também em *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe (2001). Entre a ambientação lúgubre; as personagens ambíguas; a doença trazendo a proximidade da morte e a transgressão,

sempre acordes com a natureza obscura do inconsciente; o desespero e a paixão em um estado mental atormentado e decadente, podemos encontrar também – em analogia com a ambientação da casa dos Meneses – a relação especular com a personalidade de seus habitantes. No conto do escritor norte-americano, tão logo Roderick e Madeline Usher morrem, a casa também chega a seu fim, desabando quando os irmãos não mais se encontram para, de certa forma, sustentá-la. A queda expressa em seu título pode também referir-se à relação incestuosa entre Roderick e Madeline e à posterior loucura do irmão mais velho. O assassinato final corresponde a esse desmoronamento e, em ambas as narrativas, as relações envenenadas entre os seres repercutem no espaço que os cerca.

Já na *Crônica da casa assassinada*, o tempo/gangrena parece corroer igualmente a família e o espaço que a cerca. É possível observar o processo de dissolução – duplamente plasmado na casa e na personagem Nina – na meticulosa narrativa do médico:

[...] mas a verdade é que de há muito eu pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da Chácara. [...] como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue. (Ah, esta imagem de gangrena, quantas vezes teria de voltar a ela [...]). 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 à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escarlates de sua vitória mortal e purulenta) (CARDOSO, 2009, p. 152-153).

Como se vê, o narrador, trabalhando as palavras em filigrana, por meio de descrições minuciosas e até mesmo microscópicas, parece transportar seus leitores ao terreno das sensações. A iluminação “deficiente” de Vila Velha e a ainda pior da Chácara, que “aumentava e diminuía” conforme a intensidade da corrente, “amarelada” e “sem constância” (CARDOSO, 2009, p. 69), mergulha a casa dos Meneses em permanente penumbra, propondo um jogo narrativo pleno de indeterminações e levando os leitores a um ambiente de sonho e irrealidade.

PAREDES QUE FALAM

*O interior não é apenas o universo do homem privado,
mas também o seu estojo. Habitar significa deixar rastros.
No interior, eles são acentuados*

(BENJAMIN).

Sylvio de Vasconcellos, em *Relação espaço matéria* (VASCONCELLOS, 1960, p. 52), ressalta que, em oposição à espontaneidade dos espaços externos, a disposição geométrica do espaço interior é ditada pela lógica e pelo racionalismo.

Não escaparam a Bachelard as nuances da dialética interno/externo, que ele afirma repercutir numa dialética do aberto e do fechado. A esse respeito, considera: “No reino das imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado” (BACHELARD, 2001, p. 19). E prossegue:

[...] como é que aposentos secretos, aposentos desaparecidos, transformam-se em moradas para um passado inolvidável? Onde e como o repouso encontra situações privilegiadas? Como os refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem por vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm a menor base objetiva? Com a imagem da casa temos um verdadeiro princípio de integração psicológica (BACHELARD, 2001, p. 19-20).

Retornando ao mapa da Chácara dos Meneses, pode-se observar, além das edificações externas das quais tratamos no capítulo anterior, a disposição dos vários ambientes internos da casa “pejados de [tão] secretos acontecimentos” (CARDOSO, 2009, p. 72), por meio dos quais acreditamos ser possível “ler” a posição que as personagens ocupam na narrativa: alta na frente, a casa parece reafirmar o seu *status* senhorial, já que os visitantes precisam ascender pela escada à posição dos Meneses. A preocupação destes com uma escala hierárquica pode ser observada no tamanho privilegiado dos espaços sociais. Os quartos estão distribuídos – em rígida disposição – ao longo de um corredor (espaço de transição): primeiro, o quarto ocupado por Demétrio, o chefe da família, defensor da moral e da virtude, o guardião; depois, significativamente situado no meio do corredor e ao lado de um cubículo (depositário de trastes inúteis que vão se acumulando ao longo dos anos), o quarto de Valdo, personagem que, incapaz de transgredir as normas familiares, se mantém no meio do embate entre o estrangeiro, o não convencional – representado por sua esposa Nina e seu irmão Timóteo – e a tradição, representada ferreamente por Demétrio. Finalmente,

refugado para os confins do casarão (portanto, em situação limítrofe) e disposto na parte baixa da moradia, o quarto de Timóteo, o irmão louco e “pervertido”, de acordo com a ótica da família.

Cumpra ainda acrescentar a observação de Antonio Dimas, em *Espaço e Romance* (1985), que diz: “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, 1985, p. 29). Diante deles, do outro lado do corredor (ou da vida?), encontram-se os quartos de André – filho espúrio de Ana (esposa de Demétrio) e Alberto (o jardineiro suicida) – e de Betty, a empregada de confiança, mediadora do embate entre os irmãos e mensageira de uns e outros.

Como uma câmera indiscreta, devassemos o interior da residência dos Meneses, a começar pela varanda, por ser esta a parte que estabelece uma transição gradual entre o espaço interno e o externo. Na narrativa, esse lugar parece configurar-se como ponto de observação dos membros da família e principalmente de Ana, em sua eterna vigilância. Por ocasião da tentativa de suicídio de Valdo, ela narra: “[...] levantei-me então, e dirigi-me à varanda, encostando-me a uma das pilastras. Dali, dominava não só o que ocorresse dentro de casa como fora, o que se desenrolasse no jardim, até os limites do Pavilhão” (CARDOSO, 2009, p. 159).

Na expectativa do suicídio de Alberto, Ana se põe a postos: “Eu o seguia da varanda, os bastidores de um bordado sobre os joelhos, acompanhando-o atentamente com o canto dos olhos” (CARDOSO, 2009, p. 168). E ainda outra vez: “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” (p. 370).

Por estar sempre alerta e também por deter a chave do quartinho do Pavilhão, Ana é associada por Maria Madalena Loredó Neta (2007) ao deus romano *Janus*, que detém as chaves das portas solsticiais. Entretanto, mais que ser a guardiã do memorial de Alberto, Ana é detentora da chave que poderia elucidar o mistério da filiação de André. Ela declara:

Ah! se Valdo soubesse, se os Meneses conseguissem apurar a verdade! Sozinha, ri a esta suposição, imaginando a família reunida para tratar do problema, o ar de quem houvesse sido apanhado de surpresa – eles, Meneses, sempre vítimas. Que dinheirão não gastaria Demétrio, que emissários não usaria, para que aclarassem tudo, para que tudo investigassem. E no entanto, a chave do segredo estava comigo. Só eu poderia dizer, e dizer com certeza, se era ao jardineiro que André se assemelhava (CARDOSO, 2009, p. 312).

Ainda na mitologia greco-latina, *Janus* é representado com duas faces opostas, que contemplam simultaneamente o dentro e o fora, o passado e o futuro. Habitante da montanha, esse deus simboliza, também, o presente e as portas no local exato onde ocorre o limite entre o fora e o dentro: “Paradoxalmente, as faces que possui não constituem a face do que ele é: ele é o encontro de duas instâncias que se tocam em um instante sem dimensão. *Janus* representa, igualmente, a incerteza do ser” (FRÓIS, 2004, p. 11). Igualmente dúbia e em analogia ao deus latino, a esposa de Demétrio parece negar o próprio tempo: “Não há tempo para mim, nem passado e nem futuro, tudo é feito de irremediável permanência” (CARDOSO, 2009, p. 271), e em confissão a Padre Justino se define:

Eu mesma, Ana Meneses, sou uma repetição de mim mesma [...] Continuo pois – e sobre este instante exato em que vivo e seguro a pena, arrumando idéias para dispô-las sobre o papel, sinto que a ele vêm se superpor outros instantes futuros, iguais, possivelmente, e nos quais a mesma Ana, sendo outra, repetirá estas mesmas palavras, misteriosas para os outros, e comigo tão cheias de identidade (CARDOSO, 2009, p. 367).

A posição de ponto de observação da varanda parece ser arrematada por Ana, que diz: “[...] como a noite já invadissem completamente a varanda – um último vidro, no alto, teimava em luzir vermelho como uma pupila fosforescente – abandonei meu esconderijo e dirigi-me para fora” (CARDOSO, 2009, p. 284).

É nesse espaço que a família – com exceção de Valdo – costuma descansar após as refeições, por vezes deitando-se na rede. A Nina parece agradecer-lhe esse novo hábito adquirido, segundo observação da cunhada: “Nina, que já havia se estendido na rede, como sempre o fazia depois das refeições, levantou-se e, atraída, veio se aproximando do piano” (CARDOSO, 2009, p. 377). Por sua vez, Betty anota em seu diário: “Horas mais tarde, indo à varanda a fim de sacudir a toalha, encontrei a patroa estendida numa rede. Seu aspecto era de inteiro aniquilamento” (p. 254-255).

Gilberto Freyre, em *Sobrados e mocambos* (1936), encontra nesse costume, um traço da vida dos fazendeiros ricos de Minas em contraste com a europeização do estilo de vida dos “burgueses de sobrado”. E afirma:

Foi em Minas que se desenvolveram, então, no Brasil, os estilos de vida e os padrões de conforto físico que deliciaram europeus como Mawe e Saint-Hilaire: camas elegantes, de bela madeira, o fundo às vezes de couro; colchões de algodão; lençóis de pano fino, enfeitados de renda; os travesseiros também guarnecidos de renda; as colchas de damasco amarelo. Acima dos leitos, armações em forma de dossel, mas sem cortinados (FREYRE, 1961, p. 331).

Vale salientar, aqui, a observação de Ana Alice Bueno, que aponta para as influências da colonização portuguesa e da posterior remissão às culturas europeias nos ambientes internos dos casarões e sobrados patriarcais. No que nos interessa, esses excertos são importantes para observar a inatividade característica da família Meneses, já abordada no capítulo anterior.

A varanda do casarão dos Meneses, no entanto, também traz em si as marcas do empobrecimento da família. É Padre Justino, na primeira visita após a morte de Dona Malvina quem observa a transformação que se dera na casa e notadamente no espaço onde é recebido. Ele narra:

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 (CARDOSO, 2009, p. 280).

Logo em seguida à varanda, podemos observar a sala dos Meneses. Desta vez, é o farmacêutico que, com olhos curiosos, descreve minuciosamente o espaço e dele faz a seguinte leitura:

[...] Enquanto dava essas explicações [Valdo] conduziu-me à sala, e mais uma vez, com a curiosidade e o prazer que sempre haviam me animado, e como se assistisse à demonstração de um espetáculo mágico, ia revendo aquele ambiente tão característico 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 semi-empoeiradas que atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas - ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era

apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas (CARDOSO, 2009, p. 130-131).

A poeira sobre os móveis é uma constante na narrativa. Além do descuido percebido pelo farmacêutico, ela pode remeter à inércia que impera na Chácara frente à passagem dos dias: como se fossem sucessivas camadas de pó, os instantes se superpõem sobre a casa e a família, que se deixa ficar, estática. Em carta ao marido, no período em que estiveram separados, Nina antevê o destino de sua missiva: “Você nunca me atendeu, nem respondeu às minhas cartas. Talvez nem sequer as tenha aberto, e todas essas queixas, essas memorações, essas invectivas, permaneçam mudas e cobertas de pó sobre alguma escrivania [...]” (CARDOSO, 2009, p. 87) e ainda, insistente: “E eis que de repente, sobre a poeira habitual que cobre seus livros de cabeceira, você encontrará esta carta” (p. 36).

Elemento residual, esse pó é visto por Ordilei Costa dos Santos, em *Paisagens marginais e o percurso transgressor de Lúcio Cardoso* – ao encontrar características das narrativas fantásticas na obra do escritor mineiro – como o “sucedâneo de um *fog fantasmático*” (SANTOS, 2008, p. 134), que vem somar-se ao ocaso da luz, aos cemitérios e suas cruzes sempre presentes nas narrativas cardosianas.

Para Alain Gheerbrant e Jean Chevalier, se por um lado a poeira é símbolo da força criadora, por outro, esse elemento é signo da morte, haja vista que “os hebreus botavam poeira na cabeça em sinal de luto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 727). Ao negar aos móveis e objetos que os cercam os cuidados necessários para prolongar-lhes o tempo de vida, os habitantes da Chácara estendem a eles a secura de suas almas e os condenam ao perecimento juntamente consigo.

Para a esposa de Valdo, os objetos que circundam os Meneses não lhe dizem respeito. É André, no dia seguinte ao do seu retorno, que observa: “Apoiava-se ao aparador de vinhático, onde Demétrio dispusera o que sobrara das riquezas de família, e ali, vagamente perdida, examinava aqueles objetos sem emoção e sem estima, como se eles nada lhe dissessem, fora do aspecto doméstico que ostentavam” (CARDOSO, 2009, p. 220).

De acordo com as descrições de André e do farmacêutico, os móveis de madeira nobre, destinada ao mobiliário de luxo tais como o que guarnecia a casa dos Meneses,

expressavam bem o peso e a tradição da família patriarcal, agregando ao valor utilitário a beleza e opulência de suas formas. É junto ao aparador de vinhático que Demétrio e Ana, rigidamente perfilados, recebem Nina, quando esta retorna à casa senhorial. A recém-chegada narra: “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, 2009, p. 199).

Em missiva destinada ao marido, Nina recorda com nostalgia a “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 mais antigos existiu o retrato de Maria Sinhá...” (CARDOSO, 2009, p. 36-37). Maria Sinhá, tia-avó dos Meneses, é caracterizada, na narrativa, por sua ausência-presença – figurada plasticamente pela mancha na parede – e através da lembrança de Timóteo, que tem grande afinidade com ela. A família parecia ter por hábito – na tentativa de manter a respeitabilidade e a honra que acreditava ser-lhe próprios – relegar para quartos escuros, incomunicáveis, aqueles entes que pareciam fugir à “normalidade”. É Timóteo que, indignado, nos apresenta essa prática familiar:

Durante muitos anos, no tempo em que era menino, existia na sala, mesmo por cima do aparador grande, o retrato dela [Maria Sinhá] – e tinha um laço de crepe passado em torno da moldura. Quantas e quantas vezes ali me detive, imaginando seu cavalo veloz pelas estradas de Vila Velha, invejando-a com seus desaforos, sua liberdade e seu chicote... Depois que comecei a manifestar isto a que chamam escrupulosamente de minhas “tendências”, Demétrio mandou esconder o retrato no porão (CARDOSO, 2009, p. 54-55).

A metáfora do laço fúnebre que cruza o retrato da parenta dos irmãos Meneses, pode ser pensada segundo a concepção de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant que, ao remeterem aos exegetas da Bíblia de Jerusalém, afirmam:

Ligar e desligar são dois termos técnicos da linguagem rabínica, que se aplicam, em primeiro lugar, ao domínio disciplinar da excomunhão, com que se condena (ligar) ou se absolve (desligar) alguém; e, em segundo lugar, às decisões doutrinárias e jurídicas, com o sentido de proibir (ligar) ou permitir (desligar). Essas palavras designam assim toda e qualquer obrigação, não apenas aquelas que provêm de atos jurídicos, mas também as que procedem de uma *adesão*¹⁵ interior como a fé. O laço simboliza neste caso a obrigação, não mais só imposta pelo poder, mas desejada livremente pelas partes ligadas entre si [...] Nesse contexto evangélico o liame está em conexão com o

¹⁵ Grifo dos autores.

poder das chaves e com as portas do Hades ou do Reino dos Céus. O respeito ao liame abre a porta do Reino, a infidelidade aos liames conduz às portas do Hades (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 532).

Na narrativa, esse laço pode simbolizar, portanto, o consenso familiar em torno do que entendem por normalidade comportamental. O rompimento dos tabus familiares e sociais culminaria com a exclusão desses "seres falhados", que precisam ser apartados do convívio com os outros membros do clã para não contaminá-los com a sua alteridade. Como é sabido, Maria Sinhá foi banida simbólica e efetivamente, pois morreu esquecida em um quarto "escuro" da antiga fazenda dos Meneses.

De acordo com a percepção de Nina, o quadro que vem a substituir o retrato de Maria Sinhá na sala retrata a Santa Ceia. Rica de simbologia e significados, essa imagem aparece na sala de jantar de muitas residências cristãs como uma evocação para que a proteção divina nunca deixe faltar a abundância e a prosperidade. Na passagem bíblica, vemos Jesus e seus doze apóstolos diante de uma grande mesa com alimentos e bebidas. Na sala dos Meneses, no entanto, este quadro – que não consegue apagar a “mancha” deixada pelo retrato de Maria Sinhá – também pode ser visto como uma despedida mediante a morte iminente de Jesus, consequência da traição de que ele seria vítima naquela mesma noite.

A sala, assim como o resto do interior do casarão, está permanentemente imersa em sombra. À luz causticante do exterior – marcadamente o jardim da Chácara – se opõe a penumbra reinante no interior. A respeito dessa dialética, Bachelard (2001) afirma que, para dar maior valor de trincheiras ou abrigos solitários aos espaços, é necessário oferecer o contraste entre o dentro e o fora. Ana, após perambular pela casa, vai dar a esse cômodo, àquela hora “de janelas fechadas e cortinas cerradas” (CARDOSO, 2009, p. 283). E André, reportando-se a um encontro com Nina, reitera: “Não sei se já disse que estávamos sentados no sofá da sala; a luz não era muita, interceptada pela cortina da janela que fora corrida. [...] Aos poucos, a obscuridade ia aumentando na sala. Sobre o aparador, as pratas luziam amortecidas” (p. 222). As pratas da família, assim como seu nome, tinham o brilho, agora, apagado pela nova ordem das coisas.

Em anotação em seu *Diário* (1970), o escritor – ao discorrer sobre seus pintores favoritos – reflete a respeito da cor cinza: “Silêncio do preto e do branco, unindo-se a

essa pausa imensa – o cinza” (CARDOSO, 1970, p. 229), metaforizada, na narrativa, na renitente penumbra que atravessa o interior da residência dos Meneses. A vida no casarão da Chácara – como se fosse um hiato estendido – se caracteriza por essa monotonia constante, agravada pela inércia de seus habitantes. A doença de Nina alteraria o regime da casa, abrindo-a gradativamente até a invasão final, no dia de seu velório.

Na escala de cores, o cinza caracteriza-se por ser um entrelugar entre o claro e o escuro e, simbolicamente, representa a indecisão e a ausência de energia. Se fôssemos dotar a narrativa de uma cor ou tonalidade, diríamos que em grande parte ela se dá – em pinceladas brumosas – nesse interstício. Ao passado dos Meneses, que conhecemos através da rememoração das personagens, designaríamos toda a claridade dos tempos de ascensão e poder e, ao futuro de morte e esquecimento que os aguarda, neste nosso exercício pictórico, tingiríamos com os tons escuros do nada. Restaria então, entre o passado e o futuro, essa “pausa imensa” a que se refere o autor.

Bachelard dota de maior valor de onirismo a casa que se resguarda na penumbra, e conjectura, a respeito das nuances de luz em uma moradia: “O excesso de pitoresco de uma morada pode ocultar sua intimidade [...] As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos conduzem, as casas ricas de um fiel onirismo rejeitam qualquer descrição” (BACHELARD, 2001, p. 32).

Embora se configure, comumente, como um espaço social, no romance em questão, a sala dos Meneses paradoxalmente conforma-se como mais um espaço de isolamento. Aqui, torna-se imperativo recorrer a mais uma formulação de Bachelard, que atribui o valor de “ninho” e “concha” aos recantos de uma morada onde o ser gostaria de se encolher. Ele acresce: “Todos os espaços da casa são espaços de nossas solidões” (BACHELARD, 2001, p. 33).

Após seu retorno definitivo à Chácara, Nina viaja novamente ao Rio de Janeiro, dessa vez em visita a um médico, que diagnostica o câncer irremediável. Ciente de estar vivendo seus últimos dias, ela aplica um pequeno “golpe” no coronel, levando-o a acreditar que havia voltado para ficar a seu lado e fazendo-o gastar “uma pequena fortuna” com seus caprichos. Ela sai abatida da Chácara e volta esplendorosa. Valdo festeja sua volta fazendo servir um jantar mais solene que o costumeiro. Para isso, faz

sair da “velha arca” o aparelho de porcelana europeu, gravado com o monograma da família. Antes, faz dispor, sobre a mesa de jantar, a toalha de linho, repicada de rendas. Os próprios acepipes servidos, molho pardo e lombo mineiro, entre outros – particularizados por André – e acompanhados de vinho – segundo a observação de Ana – “lembrava[m] com certo brilho, épocas de maior abundância” (CARDOSO, 2009, p. 375) e reforçavam a tradição mineira da família. Naquela ocasião, os cristais coloridos dos copos refletiam um brilho tão artificial como a alegria reinante, também postiça e fugaz.

Igualmente metafórica é a conversa ao jantar, descrita por André. Chama a atenção o assunto – já que Valdo discorre sobre caçadas noturnas – que deriva para peixes, notadamente as traíras, peixes “pequenos, mas de ótimo sabor” que, ao serem cegados pela luz, deixam-se apanhar facilmente. Teria André deixado de ser caçador para ser a presa?

Nina se veste à altura da recepção e escolhe um vestido que, em seu velório – ao ser retirado do armário por Demétrio – a presentificaria, novamente bela e sedutora, bem diferente daquela que jazia sobre a mesa. Valdo rememora:

[...] do fundo de uma caixa, como se emergisse de um poço, apareceu um vestido verde que ela usara logo após sua última chegada do Rio. A visão paralisou-nos a todos: era como se a própria Nina ali estivesse, e nos olhasse naquela tarefa de espezinhar seus despojos (CARDOSO, 2009, p. 454).

Ana Alice Bueno (2008) identifica nesse jantar dos Meneses os maneirismos europeus que a sociedade burguesa brasileira busca imitar a partir do princípio do século XIX. A pesquisadora ressalta a presença do piano como índice dessa influência. Segundo a narrativa de Ana, terminado o jantar, Demétrio se oferece para tocá-lo:

Foi então que Demétrio, tocado não sei por que malévolamente inspiração (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, 2009, p. 376).

O som do piano – “que quase nunca se abria” (CARDOSO, 2009, p. 184) – desafinado e com algumas cordas sem timbre, ecoa estranhamente pela casa. Ana, “[d]o lado de fora, isolada daquele quadro harmonioso” (p. 337), não participa da aparente confraternização e mais uma vez sente a interdição: “sozinha eu assistiria a tudo como a

um espetáculo que me houvesse sido vedado” (p. 377). Uma vez mais ela sentiria a inveja e os ciúmes recrudescerem em seu íntimo.

O final desse jantar é dramático; Nina tira André para dançar e Demétrio fecha bruscamente o instrumento, retirando-se da sala. Essa atitude intempestiva do marido leva Ana a crer que ele sabe do que se passa entre o sobrinho e a cunhada. Em outra ocasião, Valdo também se aventura ao piano. A música escolhida, segundo André, é uma seleção da “Princesa das Czardas”, opereta que trata dos desencontros amorosos de um nobre e uma cantora de teatro. Talvez Lúcio Cardoso tenha, por essa forma, aludido à desigualdade entre as origens de Valdo e da esposa.

Quando da morte de Nina, é na sala que seu corpo é velado. Não condiz com a apregoada posição dos Meneses a pobreza do velório da mulher que, diante da sociedade local, deveria ser tratada à vela de libra. Essa expressão, literalmente, se refere a velas dispendiosas (por pesarem quase meio quilo) e que – na narrativa – se opõem à vela ordinária e solitária posta à cabeceira do cadáver. Valdo narra:

Dirigi-me à sala e vi o que não me fora possível ver antes [...]: o corpo, totalmente envolto num lençol, repousava sobre a mesa das refeições, e que fora colocada de encontro à parede. Uma única vela brilhava à cabeceira, e era uma dessas velas brancas, baratas, que em quase todas as casas rolam no fundo das gavetas (CARDOSO, 2009, p. 438).

Também o caixão, “sem flores” onde os despojos da “dona” da chácara seriam depositados é como um último insulto à sua memória, pois – segundo descrição de André – tratava-se de uma “urna muito simples, trabalho de Mestre Juca, forrada de pano ordinário e alça de metal” (CARDOSO, 2009, p. 34). Os poucos cuidados destinados à cerimônia fúnebre atestam, ainda, a pressa com que Demétrio e Ana desejam livrar-se do corpo, no ensejo de adiantar a visita do barão.

DA PRESENÇA DO GROTESCO NA CHÁCARA DOS MENESES

*Vista das alturas da razão, toda a vida parece uma
enfermidade maligna e o mundo, um manicômio*

(GOETHE).

Wolfgang Kayser, em *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (1986), ao discorrer sobre a noção de *grotesco*, afirma ser esta a forma como se costumava considerar uma categoria estética que se manifestou nas artes em geral, tais como:

pintura, arquitetura, música e literatura e que pôde ser observada a partir do século XV até os dias de hoje. Uma das características do grotesco é o tom alegre e lúdico, cômico e até mesmo burlesco. Por outro lado, Victor Hugo (2002) atesta que a partir da Renascença pôde ser-lhe observado, também, um tom sinistro e angustiante.

Priorizando o “antinatural”, o grotesco foi considerado uma arte desarmônica, às avessas, uma vez que parece privilegiar o feio, o disforme e o incomum e na qual a ordem natural das coisas parece estar invertida. Falando das coisas do mundo sob um novo prisma, esta seria a estética do mundo ao revés, que parece exigir para ser compreendida, a revisão de uma infinidade de noções preestabelecidas, tanto de concepções artísticas quanto ideológicas, provocando também o abandono de algumas imposições, já arraigadas, do gosto literário. Mario Carelli (1988) ressalta as nuances dessa estética na obra do autor mineiro. Para o pesquisador, Lúcio Cardoso procedeu – em certa medida – a uma incorporação do grotesco hugoano como meio de contraste com o sublime e sobretudo como expressão de lucidez.

Nesse sentido, o preparo (ou sua abstenção) do corpo de Nina para o velório é expressivo. É Ana quem se incumbe da tarefa e ao tentar retirar o lençol que o cobria, vê que este se encontra colado – pelo sangue e secreções das feridas – à pele da cunhada. Instada por Demétrio, deseja arrancá-lo violentamente, mas a mão piedosa de Betty a impede. Decide, então, simplesmente envolvê-lo em outro lençol, de “linho, “do melhor que temos” (CARDOSO, 2009, p. 441) como diz à estarecida criada”. Ajudada por esta e pelas “pretas” da cozinha, carrega aos trancos o corpo que “ainda não se inteiriçara” (p. 441) em direção à sala. Em meio ao macabro cortejo, 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” (p. 441). Como em uma peça teatral que tem a sala como palco, o velório de Nina reúne toda a trupe: o Barão finalmente entra em cena, junto aos demais expoentes da sociedade local.

Ao aparecer uma única vez na narrativa, durante o velório de Nina (embora haja sido referenciado outras vezes), o Barão parece ter a função de denotar uma época passada, cujos valores – no presente do romance – são anacrônicos. Representante das maiores aspirações de Demétrio, essa personagem, ao ser ridicularizada, marca a veledade do mais velho dos Meneses, que esperara ansiosamente por sua visita por

acreditar que esta conferiria à família um prestígio maior, quase um atestado de “aristocracia”.

A figura do Barão é grotesca. Sua chegada à Chácara dos Meneses é descrita como se se tratasse de uma pantomima circense. É Valdo, agora viúvo que, em tom de mofa, a descreve:

[...] Na aléia principal do jardim, àquela hora queimada por um sol impiedoso, avançava um automóvel de aspecto antigo, barulhento e rodeado de fumaça [...] Logo em seguida, pequeno, carregando um embornal suspenso do braço direito, saltou o Barão, muito vermelho, um tanto assustado, ao que parecia, com o movimento que se fazia em torno dele. [...] e 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. Inclinando a cabeça ora aqui, ora ali, num cumprimento seco e circunstancial, foi sentar-se afinal no fundo da sala, bem distante do corpo exposto, e numa banquetta de veludo ali disposta especialmente para a ocasião. Seus pés, calçados com botinas de cano alto, ficaram suspensos no ar, balançando. Como olhasse inquisidoramente em torno – um olhar de português rude e disposto a uma chalaça brutal – os presentes sentiram que deveriam se ocupar de outra coisa, e voltaram a se dispersar pela sala, alguns compondo uma fila contemplativa diante do cadáver. Aí o Barão, que possivelmente só esperava por esta oportunidade, retirou o embornal do braço, abriu-o e metendo lá a mão, retirou de dentro uma comida qualquer – talvez uma guloseima. (Por esta época já se achava ele dominado pelo demônio da gulodice, que mais tarde o arrebataria depois de uma tão cruel agonia; não podia separar-se daquele saco de alimento e, onde quer que estivesse, em visita ou em casa, estava sempre mastigando. Flácido, seus olhos haviam adotado um brilho inquieto, sonso, de alguém que se sente espiado a cometer uma falta grave e que, por isto mesmo, está sempre a reclamar misericórdia. E todo ele já começava a dessorar essa coisa açucarada que lhe banhava o rosto, e que lhe emprestava um aspecto tão repugnante, de presunto untado, como se por todos os poros filtrasse a essência dos alimentos que ingeria laboriosa e constantemente.) (CARDOSO, 2009, p. 471-472).

Embora longa, a descrição faz-se necessária para expor a figura caricata da personagem. Grotesca também é a filha do Barão: no gesto – pois cobiça as roupas daquela que acabou de morrer – e na aparência: “branca, sua pele como que fora colada aos pedaços, e ressumava um óleo vagaroso, como o que supura de certos mortos” (CARDOSO, 2009, p. 470). Ironicamente chamada *Angélica*, esta não parece fazer parte das hostes celestiais. Assim figurada, leva a crer que está mais próxima daquilo que normalmente se entende como um morto-vivo, formada por partes de distintos corpos, em um *patchwork* macabro.

No velório de Nina, as situações e os acontecimentos vão se sucedendo e a narrativa caminha para seu final, tendo por desfecho a entrada apoteótica de Timóteo na sala: “[...] o fato máximo daquele dia, e que pela sua desproporção, pela repercussão de escândalo e de coisa inusitada, ameaçou até mesmo o motivo da reunião – a morte ocorrida naquela casa” (CARDOSO, 2009, p. 472-473). Ele o faz como se tratasse de uma grande *performance* em um teatro de horrores:

[...] Já o movimento causado pela primeira chegada havia diminuído, e todos se limitavam tranquilamente a olhar o Barão de longe, esfarinhando uma empada entre os dedos, quando um rumor surdo, como o de um rio represado que vai crescendo, veio chegando do corredor – veio chegando, e já deflagrava contra as quatro paredes da sala a primeira baba de sua espuma, e de repente, sem qualquer espécie de aviso prévio, com a brutalidade das grandes surpresas, aquele espetáculo estatelou-se aos nossos olhos: Timóteo, numa rede, conduzido por três pretos, provavelmente os mesmos que tinham vindo comunicar a chegada do Barão. Tão curto havia sido o espaço de tempo decorrido que cheguei a pensar num conluio, numa combinação qualquer – mas quem, quem naquela casa ousaria dar ouvidos às ordens de um ser praticamente reconhecido como alienado? O certo é que ali estava: a rede, penosamente sustentada por dois homens na parte de trás e um na dianteira, balançava-se à entrada, sem que ninguém conseguisse adivinhar de pronto de que se tratava (CARDOSO, 2009, p. 473).

E o que se segue:

[...] O que ia dentro dela [da rede], e que eu reconheci imediatamente, é que era extraordinário. Ah, como se modificara, como o tempo agira sobre ele de modo implacável. Não era propriamente gordo, mas imenso, cavado já por todos os sinais dessa agonia própria aos doentes longamente imobilizados, e que é um esvair permanente, como o vapor que segrega um charco. Mal conseguia mover o braço rotundo – sua imensidade, como talhada em chapadões e descidas a pique, era o que mais impressionava – um braço sem vida, mole e 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 a 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 a 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, 2009, p. 473-474).

Ao comparecer assim ao velório de Nina, Timóteo simbolicamente dá uma bofetada na face de toda aquela sociedade e, principalmente, na de seu irmão Demétrio, que “cambaleou como sob o peso de um golpe inesperado” (CARDOSO, 2009, p. 477).

[...] Timóteo fez baixar a rede e aprestou-se para descer. (Foi neste momento, precisamente neste momento, creio, quando ele estendeu um pé branco e nu para fora, arregaçando a saia no esforço para atingir o chão, que Demétrio percebeu do que se tratava [...]). Descendo, vestido naqueles trajes mais do que impróprios, cometia um insulto, e um insulto que atingia todo mundo reunido naquela sala. Os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento em que não se sentem implicados nele. De pé, parado diante daquela gente, Timóteo era como a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas terrível e sereno. Vestia-se com qualquer coisa que não se poderia chamar de vestido, mas que fora um vestido – quando, em que época, em que bailes – e que agora, cor desbotada de malva, esgarçava-se em remendos colados às pressas, e de fazendas de tons e panos diferentes. Trazia os braços e o pescoço juncados de pulseiras e de colares – pulseiras e colares que eu não sabia de onde havia desenterrado, mas que evidentemente eram jóias de família, conservadas em arcas e baús, entre linhos e sedas estrangeiras [...] (CARDOSO, 2009, p. 474-475).

Embora aparentemente excessivas, essas transcrições parecem-nos necessárias para a compreensão dos pormenores da construção da personagem e dos elementos do grotesco presentes no romance. Chamam a atenção, no excerto, as joias de família, os linhos e as sedas estrangeiras, conservados em arcas e baús como vestígios de uma riqueza passada e ciumentamente apossados por Timóteo, que confirma:

Quando minha mãe morreu [...] meu primeiro ato foi apoderar-me de seu guarda-roupa. E não só de seu guarda-roupa, mas de suas jóias também. Tenho ali, trancada naquela cômoda, uma caixa contendo as mais belas jóias do mundo: ametistas, diamantes e topázios (CARDOSO, 2009, p. 56).

Sozinho em seu quarto, Timóteo se compraz em manejar as joias de família. Estas, por serem feitas de gemas preciosas e metal inalterável, tornam-se expressão da energia primordial, ctoniana porque saída do ventre da terra, o que pode evocar a elevação da libido. Jean Chevalier e Alan Gheerbrant assinalam que:

As jóias com suas pedras preciosas, que tantos mitos e lendas associam ao dragão e à serpente, estão carregadas de um segredo de imortalidade, que não é divino, mas sim, ligado às entranhas desse

modo. Disso decorre que as ambições, as paixões e os cultos por elas suscitados evoquem um contexto sempre mais próximo do drama shakespeariano do que das tragédias de Racine, como se a sublimação do Desejo se chocasse, neste caso, contra os próprios limites de nossa condição humana (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 522).

Timóteo, assim como Maria Sinhá, sofria por ter de viver em função dos valores sociais e dos tabus impostos pela vida interiorana de Minas Gerais. Ambos tiveram que negar o próprio desejo para se submeterem ao paradigma que a cultura lhes impunha e é para vingar o martírio de ambos que ele deseja desmoralizar os Meneses – metonímia de toda a sociedade proibitiva e castradora. Ao aparecer travestido em público, ele desabona completamente os irmãos, mostrando a todos a “verdade” que a família estava aprisionando, o câncer oculto que a devorava por trás das paredes do casarão.

Kayser afirma que “a dissolução de toda ordem dentro de um grupo social espacialmente vinculado e o estranhamento que sobrevém a toda uma cidade” (KAYSER, 1986, p. 66) é uma temática recorrente no grotesco. Na narrativa em questão, Timóteo mortifica profundamente sua família frente à sociedade local e principalmente ao Barão.

Valdo apreende de imediato a intenção de seu irmão:

[...] chocar e gelar aquelas pobres vaidades humanas, agora sucedia pela força de um impacto maior do que tudo, e que era a aparição daquele espectro, um verdadeiro espectro, mais portentoso que a morte, porque ainda vivo e já morto, mais alto e mais solene, porque emissário, entre os vivos de uma mensagem que pertencia ao outro mundo (CARDOSO, 2009, p. 475).

E como *gran finale* para sua aparição, já por si grotesca, Timóteo aproxima-se do caixão e à vista de todos, inclusive do Barão que, estupefato, a tudo assiste “de pé também, um resto de empadinha esfarelado entre os dedos” (CARDOSO, 2009, p. 477), aplica formidável bofetada no rosto do cadáver.

Essa irrupção surge com a força de uma vaga demoníaca, destruindo irremediavelmente tudo e todos a seu alcance. Vem e passa, esvaziando Timóteo de tal forma, “coroando todo o cerimonial que levava a efeito” (CARDOSO, 2009, p. 477), que o faz desabar como um grande monumento de carne, lantejoulas e rancor, como 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” (p. 478).

Ainda uma vez é usada a metáfora de uma edificação para descrever a queda de uma personagem. Essa “torre medieval”, em primeira instância, remete-nos a feudo e, correlatamente, à família patriarcal, aqui em franca queda. A torre, ao desabar ruidosamente, também nos remete à Babel bíblica que, por sua vez, simboliza o orgulho, a confusão, a dispersão e a catástrofe (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 889). O vitral “estilhaçado” é como o prestígio dos Meneses, tão bonito outrora, e, desfeito em mil pedaços reluzentes, irrecuperável agora. Rompendo de vez com todas as convenções sociais, Timóteo faz cair por terra todas as máscaras. A fissura que ameaçava a casa dos Meneses cede totalmente, revelando a todos as taras e as mazelas da família, que Demétrio tentara, inutilmente, esconder.

DOS ABRIGOS DA SOLIDÃO

*O quarto morre mel e tília
Onde as gavetas se abriam em luto
A casa se mistura à morte
Num espelho que se embaça.*

(BOURDEILLETE).

Os habitantes da Chácara também se caracterizam pelos ambientes da casa nos quais transitam. Reiterando sua posição de chefe da família, mantenedor das rígidas regras familiares, Demétrio tinha como seu, de direito, o escritório, transitando deste para a sala ou para seu quarto sem quase nunca descer ao jardim ou ir à cozinha, segundo afirma taxativamente Betty: “O Senhor Demétrio nunca vem à cozinha” (CARDOSO, 2009, p. 233).

Quando Nina está às portas da morte, a presença renitente de Demétrio na sala mostra seu caráter combativo, já que, em sua concepção, qualquer interferência em seus domínios sem a sua aquiescência seria inadmissível. André observa: “Estávamos na sala – ultimamente meu tio Demétrio permanece na sala com mais constância do que de costume” (CARDOSO, 2009, p. 397). Por sua vez, Valdo reflete:

Sentando-se na sala [Demétrio], demonstrava simplesmente que não fugia e, se bem que atordoado, estava pronto a entrar em combate – a colaborar, se assim se poderia dizer. Apenas, e isto era o que sua atitude demonstrava, não acreditava que a cidadela estivesse sob tão iminente ameaça (CARDOSO, 2009, p. 406).

Observando-se pelo mapa, é possível notar que o escritório se encontra em uma posição privilegiada: próximo à sala, permite controlar quem entra ou sai da casa. Betty, por ocasião da chegada da recém-casada Nina e da discussão que então se dá, confirma sua localização: “[...] e eu, discretamente, retirei-me para o escritório do Sr. Demétrio, a fim de colocar alguns livros em ordem. Como esta peça fosse contígua à sala, e eu deixasse a porta aberta, ainda pude perceber qualquer coisa da discussão” (CARDOSO, 2009, p. 62).

É nesse lugar que Demétrio insta a Valdo para que se separe de Nina, ao surpreender Alberto aos pés da moça. Timóteo, inusitadamente abandonando seu quarto, corre a avisá-la que o irmão mais velho exigia sua expulsão da Chácara. Ele diz: “Que Valdo e Demétrio conversavam no escritório – é o lugar onde se reúnem, quando há alguma coisa importante a tratar – e que Demétrio era quem falava mais alto” (CARDOSO, 2009, p. 84). Dados esses excertos, é possível concluir que não era fácil burlar a severa vigilância do mais velho dos Meneses.

O nome Demétrio significa “pertencente a Deméter”, deusa grega da fertilidade. Essa deusa ocupa o centro dos mistérios iniciáticos de Elêusis, que consistem na descida ao inconsciente a fim de libertar o desejo recalcado e a fim de buscar a pretensa verdade sobre si mesmo (DIEL¹⁶). Opondo-se ferozmente a toda manifestação do desejo e simbolizando, aos olhos da família, o equilíbrio e a razão, Demétrio antagoniza com seu irmão Timóteo, que pensamos poder ser associado à figura de Dioniso – deus da máscara, do vinho, do sexo, das margens e das regiões pantanosas, símbolo da energia vital (portanto, profundamente ligada ao plano terreno). No romance, o irmão mais velho parece configurar-se como representante da barreira contra a energia dionisíaca, encarnada por Timóteo. Mario Carelli ressalta que o autor, ao inscrever-se na tradição do “drama psicológico”, eivado de situações paroxísticas, buscou um registro mítico, para não incorrer no erro de escrever simples “comédias tristes”.

Fazendo uso de uma vontade poderosa, Demétrio, esse “duro fantasma de pedra” (CARDOSO, 2009, p. 426), tenta sufocar a paixão que sente por Nina, sentimento taxado por ele como “doença” e “um mal físico insuportável”. O bastião dos Meneses reage ao próprio desejo com uma negação e ódio incomensuráveis. A esse respeito,

¹⁶ Citado por CHEVALIER;GHEERBRANT, 2009:328-329.

Mario Carelli assevera: “Demétrio, portanto, é o exemplo da discordância entre um discurso que ele encarna (a luta desesperada pela sobrevivência do clã) e os móveis reais que o levam a agir de maneira tortuosa e violenta” (CARELLI, 1988, p. 214).

Nina, consciente de seu poder de sedução, percebe o desejo contido do cunhado e relata:

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 – 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 de seu coração. Nem sequer me voltei, juro, mas no decorrer da noite, como se tivesse 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 (CARDOSO, 2009, p. 40-41).

Por seu turno, Ana, por ocasião da lenta agonia de Nina, volta suas atenções para o marido e, em sua última confissão a Padre Justino, rememora uma cena que surpreendeu entre o primogênito dos Meneses e a cunhada:

[...] uma lembrança antiga voltava a surgir em meu pensamento, tão antiga que dela não saberia precisar os contornos, nem esboçar detalhes: apenas uma lembrança, e ao redor todo o vago que uma lembrança comporta. Nina de pé, junto à mesa de trabalho de Demétrio, uma espátula na mão. Ele, a testa molhada de suor, do outro lado. Ao abrir a porta, senti qualquer coisa como se tivesse havido uma interrupção violenta, um frêmito no ar, uma indecisão como se ele acabasse de se pôr de pé naquele momento. Que diriam, por que a atmosfera parecia tão carregada? Olhei para um e outro, sem que me dissessem coisa alguma. E nunca soube do que se teria passado. Repito, era nos primeiros tempos, e se bem que a presença de Nina me obsedasse, ela nem sequer me fitava à sua passagem. Agora, anos depois, sentada ao lado do meu marido, a imagem estranhamente se repetia; é que no seu rosto eu reconhecia um pouco daquele aturdimiento, daquele ar aflito e desamparado que vira no dia em que os surpreendera juntos. E apesar de todos os meus esforços, a partir daí, ia e vinha, esfumava-se aos poucos para voltar de repente a ser nítida, denunciando uma relação que eu ignorava, um enigma que não me era dado resolver, mas que persistia obstinado em meu

pensamento (CARDOSO, 2009, p. 424).

O que se passou nessa ocasião? Lúcio Cardoso propõe o enigma e logo o abandona. Para nós, leitores, fica a certeza do embate entre uma personalidade austera, centralizadora, excessivamente preocupada com as aparências sociais e uma potência libertária e desagregadora, o que virá a resultar no dilaceramento de ambos.

O confronto maior entre essas duas forças se dá no momento em que Nina e Alberto são surpreendidos por Demétrio. Ao saber que o cunhado exigia sua partida, Nina se encoleriza e atira ao chão tudo o que lhe vem às mãos. O solo, juncado de cacos, pode ser a representação de sua relação com Valdo: estilhaçada e irrecuperável em sua totalidade. Na poética do autor mineiro, os objetos parecem ser dotados de vida, têm uma alma passível de amar e odiar.

Mais tarde, no seu “exílio” carioca, os utensílios da acanhada residência, que lhe cabe então, são convocados para atestar a pobreza de Nina. Ao ser banida da Chácara, volta para o Rio de Janeiro e vai viver em um apartamento de pátio de cimento, janelas pequenas e sala apertada. Ela, que afirmara não ter “paciência para a pobreza” e estar “impregnada pela Chácara e pelo seu luxo até à medula dos ossos” (CARDOSO, 2009, p. 197) sente crescer em si um ódio “fino e penetrante” pelos móveis, quadros e “aquelas coisas todas que compunham o triste ambiente em que arrastava a existência” (p. 197). Esses objetos lembravam-lhe, diuturnamente, a mesquinhez da situação em que se encontrava.

André, menino ainda, sente o vácuo que há em volta da memória de sua mãe. Inquieto – em um armário que sabia vedado à curiosidade alheia – encontra coisas, roupas desconhecidas e fora de uso, impregnadas por um perfume “doce”, “estranho”, que “sem dúvida haviam sido atiradas ali como restos sem serventia” (CARDOSO, 2009, p. 208). Valdo, atraído pelo perfume que se espalhara pelo ambiente, surpreende-o e, atingido por uma vertigem, cambaleia, pois os objetos haviam revivido uma morta mal enterrada. A criança imediatamente apreende todo o segredo contido naquelas coisas. Os armários, arcas e baús, repetidamente referidos na narrativa, nos levam à consideração de Bachelard (2001), que os relaciona à memória, onde as lembranças estão alojadas como objetos valiosos e resguardadas dos demais. Os armários, segundo

o poeta Czeslaw Milosz¹⁷ estão cheios “do tumulto mudo das lembranças”. Por estarem – na narrativa – permanentemente fechados, atribuímos a esses móveis o valor de cofre. Sobre a sua significação fenomenológica, Bachelard comenta: “No cofre estão as coisas *inesquecíveis*, inescquecíveis para nós, mas também para aquele a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial” (BACHELARD, 2001, p. 97). O filósofo acrescenta ainda: “A lembrança pura, imagem que é exclusivamente nossa, não *queremos*¹⁸ comunicá-la” (p. 97).

No regresso de Nina, agonizante à Chácara, os objetos, como se fossem sujeitos, parecem investir-se de um caráter adverso. André observa: “Em torno de nós, cruéis como se na estranheza da atmosfera fizessem questão de patentear suas formas agressivas, os objetos, mudos testemunhos da cena” (CARDOSO, 2009, p. 388). Assim como a mulher doente, as peças que a circundam também parecem perder, lentamente, sua aura. André observa que, no quarto silencioso, “[e]m seus lugares frios, os objetos perdiam sua última luminosidade, e convertiam-se em quietas formas de ferro” (p. 32).

Nina, no entanto, ainda busca, nos objetos outrora cúmplices, a beleza perdida. Betty, lastimosamente, relata a Timóteo o declínio da mulher, que ocasionalmente lhe pedia para esfregar perfume em seu corpo, na vã tentativa de disfarçar o mau cheiro provocado pela doença. Pedia-lhe também, o espelho, “queria se ver”, e o pente, “penteava os cabelos duros” (CARDOSO, 2009, p. 464), para, por fim, atirá-los fora e chorar. Agora, ela está cercada pelos utensílios usuais da doença, frascos de remédio, rolos de algodão e ampolas, que não permitem que ela venha a esquecer sua nova realidade.

No velório de Nina, é a cena com seus pertences que revela a paixão que Demétrio nutria pela cunhada. Como se quisesse arrancá-la à força de dentro de si, ele arrasta do “cubículo” roupas, caixas, sapatos, enfeites, rendas, enfim, “um mundo de pequenas utilidades que despertavam em mim amarguradas lembranças” (CARDOSO, 2009, p. 452), segundo as palavras de Valdo. Nessa ocasião, o marido de Nina considera: “Não eram vestimentas comuns, restos de uma pessoa morta, o que ele

¹⁷ Citado por BACHELARD, 2001:92.

¹⁸ Grifo do autor.

atirava fora: eram coisas vivas, que ainda valiam em toda a extensão de seu batalhador significado” (p. 454).

Depois da morte da esposa e com a separação definitiva da família, Valdo sente que seu passado já não lhe interessa, e decide abandoná-lo “como quem abandona no caminho uma mala esvaziada de qualquer conteúdo de valor” (CARDOSO, 2009, p. 475). A imagem da mala antecipa sua partida definitiva.

Maria Madalena Loredó Neta (2007) afirma haver, na *Crônica*, uma potencialização dos objetos. Por outro ângulo, acreditamos que há, na narrativa de Lúcio Cardoso, um rebaixamento das personagens ao nível de coisas. O pai de Nina, vítima ainda jovem de um acidente, estava confinado a uma cadeira de rodas. De gênio irascível, restava-lhe – dos antigos companheiros do Exército onde servira – o Coronel Gonçalves, que o visitava e lhe contava imbricadas histórias. Os dois jogavam cartas todas as noites, impreterivelmente. Havendo começado com jogos simples, acabaram resvalando para partidas “fortes”, a dinheiro, que os deixavam cada vez mais excitados. Por fim, jogam também os objetos: mesas, cadeiras, livros, relógios... até chegar ao objeto de maior valor: Nina.

Quando retorna à Chácara após um afastamento de quinze anos, a mulher é avaliada por Valdo como se fosse um objeto “conspurado por mãos alheias”, “esgotada e sem chama”. Timóteo, entretanto, calcula que a cunhada ainda tem potencial para servir-lhe de instrumento em sua vingança contra a família. Firma com ela, então, o que chama de “nosso pacto”. Nina, para quem suas palavras soavam “obscuras e sem sentido”, observa: “Com uma das mãos segurava a ponta da cortina, com a outra alisava-me a face. Não havia neste gesto nenhuma sensualidade, mas a minúcia, o carinho de um artista pela sua obra” (CARDOSO, 2009, p. 206).

Igualmente Ana, por ocasião da morte de Nina e segundo observação de Valdo, tinha o aspecto “[d]esses objetos que ao sabor das vagas vêm dar às praias” (CARDOSO, 2009, p. 452). Por sua vez, após o retorno à casa dos Meneses, Nina observa que a cunhada estava “incrustada àquele ambiente, como se também fosse uma peça ou um detalhe dos móveis” (p. 199). De sua parte, André percebe a tia, juntamente com Betty, não como mulheres, e sim como “seres familiares, formas domésticas e sem brilho que viviam em [minha] companhia” (p. 189). Para o rapaz, os parentes – de modo

geral – estavam “irremediavelmente confundidos às coisas sem nome e sem serventia” (p. 22). Como objetos, as personagens perdem sua identidade e perambulam pela casa, deslocadas e solitárias.

DAS IMAGENS DO MUNDO FECHADO

*À porta quem virá bater?
Em uma porta aberta se entra
Uma porta fechada um antro
O mundo bate do outro lado de
minha porta*

(Pierre Albert-Birot).

Retomemos nossa análise dos espaços internos, agora adentrando nos aposentos íntimos da família, aqueles vetados à curiosidade de estranhos e somente franqueados por ocasião de doença ou morte. Começemos pelo corredor. Se observarmos atentamente o mapa da Chácara dos Meneses, é possível notar que o corredor se conforma como um eixo onde se organizam – nos quatro pontos cardeais – os demais aposentos da residência. É no corredor que as personagens se ombreiam. Os Meneses, de gestos contidos – embora unidos pelo elo indissolúvel do parentesco – não gozam da intimidade uns com os outros. A respeito do trato pouco amigável que eles se dedicam, Mario Carelli comenta: “Essas ‘almas mortas’ ignoram o amor, seus olhares não se cruzam. Conhecem apenas a paixão com seu cortejo de angústias, vinganças, desesperos” (CARELLI, 1988, p. 161).

Diversos são os encontros no saguão, e nesses, o incômodo é o mesmo. De passagem pelo corredor e ao perceber que Ana se aproximava, Valdo diz: “Naquele corredor, infelizmente, não era possível evitar o encontro” (CARDOSO, 2009, p. 409). Nesse ambiente estrito – e estreito –, de encontros forçados, as personagens procuram proteger-se. Observando o comportamento esquivo de André desde a chegada de Nina, Valdo narra: “Estávamos no corredor, e como ele me visse avançar, encostou-se à parede, esperando” (p. 228).

Esse espaço ganha maior vulto na narrativa pela constante presença da porta fechada, símbolo da interdição. São inúmeras as passagens no texto que apontam para essa particularidade. Sabendo que Nina aí se encontrava, André, desvairado, esmurra a

porta sempre fechada de Timóteo. Valdo havia lhe inculcido grande terror àquele quarto, e “durante anos e anos fizera-o evitar aquela porta como a de um autêntico leproso” (CARDOSO, 2009, p. 250). Mais tarde, é à porta fechada do quarto de Nina que o rapaz ocorre. Sabia-a doente, mas “ao certo, de que sabia eu? De nada, exceto que havia diante de mim uma porta fechada” (p. 396).

Impedidos pelas portas e comportas íntimas de dar um passo em direção ao outro, os Meneses deixam-se ficar parados no corredor, diante das portas fechadas, por trás das quais, segundo Bachelard, “se meditam segredos, preparam-se projetos” (BACHELARD, 2001, p. 40). Esse ambiente parece configurar-se como metáfora para suas vidas, tacanhas, fechadas, “sem possibilidades”, afinal, “os horizontes da Chácara eram estreitos” (CARDOSO, 2009, p. 456).

André, após conhecer Nina – que parece respirar um “ar de espaço largo e venturoso” (CARDOSO, 2009, p. 254) – percebe a estreiteza existencial que o cerca. O rapaz observa que há no pai, em Betty e Ana uma “estrita economia de sensações” (p. 253), uma pequenez de pontos de vista e uma incomunicabilidade. Padre Justino, “médico de almas”, observa:

Dona Ana estava encostada ao umbral [...] Essa carência de naturalidade era um dos traços fundamentais de sua natureza; para mim, representava ela o que eu chamava de “espírito dos Meneses”, sua vontade de permanecer nos limites de um sólido realismo, de jamais ultrapassar uma determinada esfera de bom senso, essencial ao manejo usual das coisas deste mundo (CARDOSO, 2009, p. 173).

Signo da interdição, as portas se abrem e se fecham de imediato, compartimentando as personagens que, no limiar de si mesmas, deixam-se ficar nos umbrais, sem se atrever a cruzar as portas, romper os muros e ir ao encontro do outro. A solidão que daí advém resseca a alma dos Meneses e tudo o que os cerca. No plano da representação simbólica, Eckhart concebe a porta – ao observar seu vaivém sobre um eixo imutável – como alegoria do homem exterior e o eixo, como alegoria do homem interior, “não atingido, em sua posição axial, central, pelo movimento de fora” (ECKHART¹⁹). Desse modo, a simbologia da porta parece estabelecer um paradoxo, ao configurar-se como representação simbólica da imutabilidade e também ser vista como

¹⁹ Citado por CHEVALIER;GHEERBRANT, 2009:735

local de passagem entre dois estados, dois mundos, entre a luz e as trevas, o conhecido e o desconhecido.

As portas fechadas também permitem preservar o que não se deseja tornar público. André surpreende uma discussão do pai e do tio, embora não consiga apreender totalmente o motivo: “a porta fechada me impedia de saber exatamente do que se tratava” (CARDOSO, 2009, p. 186). Essa recorrência da utilização da porta fechada nos reporta à formulação de Bachelard que atribui o nome de “estética do oculto” (BACHELARD, 2001, p. 21) às imagens dos objetos permanentemente lacrados.

No casarão dos Meneses, as paixões, coibidas, cozinham e recozinham na solidão, entre paredes de angústia e retraimento. “Ai, as paredes matam” declara o autor em seu *Diário* (1970). Por sua vez, Mario Carelli (1988) afirma encontrar, nas casas em mau estado das novelas cardosianas, o espaço do enclausuramento, favorecendo a fermentação do ódio e da revolta nos corações das personagens. Paralelamente, Bachelard comenta: “É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos” (BACHELARD, 2001, p. 29). Essa assertiva parece dizer respeito a Timóteo, que conjurava sua vingança por trás de portas sempre cerradas. André narra: “Pensei que não muito longe, na outra extremidade do corredor, dormia esse outro tio que eu nunca via, Timóteo, e sobre quem guardavam um tão obstinado silêncio” (CARDOSO, 2009, p. 188).

Essa porta, no entanto, signo da reclusão do mais jovem dos Meneses, está sempre aberta para Nina, que diz: “A porta já se achava aberta, Timóteo parecia esperar-me” (CARDOSO, 2009, p. 204). Nina, fazendo uso de sua sedução, parece vencer as portas fechadas dos habitantes da Chácara. “Não preciso de chave”, diz, “Estas velhas portas se abrem com um simples empurrão” (p. 278). André não possui tal sorte, pois essa porta jamais se abrirá para ele.

No decorrer da narrativa, os moradores, de algum modo, preparam-se para sair de suas trincheiras. André, como um Lázaro ressuscitado, ultrapassa seus limites, rompe os muros internos e se lança à aventura com Nina. Ele anota em seu diário: “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 do poço, acordei e agora posso contemplar face a face a luz do sol” (CARDOSO, 2009, p.

253). No final do romance, após a morte da mulher amada, sua imagem é associada à de um pássaro que viola as grades de sua prisão. Mario Carelli (1988) assinala ser recorrente, na obra do escritor mineiro, a metáfora da gaiola, em meio a inúmeras metáforas do enclausuramento.

Vanessa Moro Kukul, em *O quarto fechado*, de Lya Luft: uma ilha que emerge na noite, considera que os espaços privados, especialmente os aposentos, traduzem o espírito do ocupante, que se revela através da disposição do mobiliário, da gama de formas e cores e também na presença ou ausência de determinados objetos. A pesquisadora enfatiza:

Tudo nesse espaço fala e qualquer visita indesejável é uma violação. Aqui, o corpo dispõe de um abrigo fechado onde pode esticar-se, dormir, fugir do barulho, dos olhares, da presença de outras pessoas, garantir suas funções e seu entretenimento mais íntimo (KUKUL, 2005, p.23).

Efetivamente, na narrativa cardosiana, os quartos se configuram como refúgios para os habitantes do casarão; no entanto, paradoxalmente, se convertem também em prisões.

A morte de Nina descerra as portas da prisão de Timóteo, que se prepara para ir ao velório da cunhada como se estivesse indo a uma boda:

Diante de mim a porta haveria de se abrir, desvendando aquela paisagem que eu próprio me interdítara [...] Finalmente eu ia começar a minha marcha, e fora o cadáver de Nina que descerrara as portas de minha prisão [...] Passo a passo, como um felino, ia até a porta, abria-a, escutava – e sentia vir, numa onda forte, um perfume de flores murchas e de velas queimadas que desde a sala espalhava-se pela casa toda, e vinha até mim, finalmente, como um quente perfume nupcial (CARDOSO, 2009, p. 468).

Timóteo se havia encerrado no quarto quando Demétrio ameaçara deserdá-lo e mandá-lo para um manicômio. Nesse sentido, Carelli (1988, p. 90) chama a atenção para os personagens que optam pela reclusão ou que a ela são levados. Nesse ambiente, o mais jovem dos Meneses se fecha em seu mundo particular e em seus devaneios, não estabelecendo nenhum contato com o mundo exterior, já que a janela está “sempre tapada por pesadas cortinas” e com “vidros eternamente baixados” (CARDOSO, 2009, p. 58). Esse quarto, segundo o mapa e descrições no corpo da narrativa, era o primeiro depois do de Nina, estando as janelas muito próximas, o que possibilita a Timóteo roubar as violetas que Alberto ofertava à moça.

A confusão no quarto de Timóteo, antes organizado, parece refletir sua progressiva desordem interior. Em seu retorno, Nina o visita e estranha o estado do amigo, e, por extensão, do quarto que ele ocupa: “que desordem havia agora naquele aposento que eu conhecera tão escrupulosamente arrumado!” (CARDOSO, 2009, p. 204). Seu cunhado parece estar perdendo, também, a faculdade de expressar-se através da voz, pois esta se encontra “estrangulada”. Essa mudança na voz de Timóteo, principal meio de comunicação, talvez possa ser vista como um sinal da sua crescente perda de contato com o mundo “normal”, exterior.

Diante do desordenado, a sociedade em que vivemos procura a ordenação ou – no caso da impossibilidade desta – a aniquilação do incontrolável, já que alicerça suas bases na identidade e não na diferença. Assim como o Minotauro, ser híbrido e filho espúrio de Pasífae – e por isso motivo de vergonha – Timóteo é relegado ao isolamento e ostracismo de seu quarto escuro. É esta a maneira pela qual a família, liderada por Demétrio, tenta manter a “ordem” aparente da casa senhorial, sem atentar para o fato de que é na sombra e nas fissuras que se criam os monstros. Novamente é o olhar crítico e perspicaz de Betty que observa a presença de duas posições antagônicas na casa:

Desde que o Sr. Timóteo rompera com a família, numa tarde famosa em que quebrara metade das opalinas e das porcelanas da Chácara eu ainda não penetrara muitas vezes no seu quarto, primeiro porque fora obrigada a prometer que não o atenderia enquanto não abandonasse suas extravagâncias, segundo porque me penalizava demais sua triste mania. Na verdade, acho que a gente pode fazer neste mundo o que bem entender, mas há um limite de respeito pelos outros, que nunca devemos ultrapassar. Para mim, o Sr. Timóteo era mais um caso de curiosidade do que mesmo de perversão – ou de outra coisa qualquer que o chamem. (CARDOSO, 2009, p. 53).

Há de se observar nesse excerto que, no plano simbólico, as opalinas e porcelanas podem significar os tabus e as regras familiares com as quais Timóteo decide romper. Transgressor, e por isso mantido incomunicável, ele encontra no deboche a sua maneira de ser contestador. O mais jovem dos Meneses parece inserir-se numa espécie de “mundo às avessas” (BAKHTIN, 1993, p. 5), contrário a toda lei. Embora muito mais melancólico que cômico, é nessa espécie de mundo paralelo que Timóteo parece habitar, assim se posicionando acerca de sua inserção nesse espaço da diferença:

Houve tempo – disse ele quase de costas para mim – houve tempo em que achei que devia seguir o caminho de todo mundo. Era criminoso,

era insensato seguir uma lei própria. A lei era um domínio comum a que não podíamos nos subtrair. Apertava-me em gravatas, exercitava-me em conversas banais, imaginava-me igual aos outros. Até o dia em que senti que não me era possível continuar: porque seguir leis comuns se eu não era comum? porque fingir-me igual aos outros, se era totalmente diferente? Ah, Betty, não vejo 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, 2009, p. 55-56).

Nas palavras de Jeffrey Jerome Cohen, em *Uma gota d'água, outra de veneno* (2008), o “*monstrum* é, etimologicamente, aquele que adverte” (COHEN, 2008, p. 86), e, paradoxalmente, é Timóteo, o fora de lugar, que do fundo de seu isolamento, adverte que uma fissura profunda se instalou no seio da família. É ele a nota dissonante, o vermelho gritante da ferida que pouco a pouco se abre e que vai desestabilizar o *status quo* do núcleo familiar. Seu silêncio não pode ser lido como acatamento ou resignação ao papel que lhe foi designado, e sim como resistência e transgressão às regras impostas pelo sistema patriarcal.

Voltemos aos quartos. A princípio, Nina e Valdo se instalam em um aposento ao lado do de Timóteo. Esse quarto, quando da chegada do casal, não fora pintado, já que as finanças da família não o permitiam. Decorridos quinze anos, em seu retorno, Nina narra: “Foi aí, nessa quietude do meu quarto – a mesma janela, as mesmas grades, a mesma paisagem [...] que Betty me surpreendeu, apesar de minhas recomendações para que ninguém me perturbasse” (CARDOSO, 2009, p. 200). As grades reforçam a sensação de clausura, da qual ela se queixaria depois, “[n]o exílio daquela Chácara” (p. 200).

Por sua vez, o quarto de Demétrio e Ana, segundo o mapa, encontra-se no início do corredor. De igual maneira, essa localização lhes permite controlar quem entra ou sai dos ambientes íntimos. Há no fundo desse aposento um oratório, onde uma “lâmparina [que] iluminava permanentemente a imagem de Nossa Senhora das Graças” (CARDOSO, 2009, p. 284). Chama nossa atenção a santa representada no oratório de Ana. Esta, tão desprovida de graça, tem por medianeira justamente a santa, à qual se atribui essa dádiva. Do lado oposto ao quarto de Demétrio e Ana, encontram-se os quartos de Betty e André. Esse posicionamento na economia textual cardosiana – tão

preenhe de simbolismos – talvez seja indício de que nas veias do rapaz, realmente, não corra sangue dos Meneses.

Historiadores afirmam que, no século XIV, o quarto passou a ser, também para os burgueses, o repositório de bens colecionados, inclusive os livros (símbolo de riqueza na época). No quarto de Betty, destacamos a presença desses objetos, que vêm atestar sua cultura. Estrangeira, a criada dos Meneses faz cercar-se deles e tenta inculcar em André o amor pela leitura. O rapaz, no entanto, envolvido amorosamente com Nina e maravilhado diante de seu novo *status* de homem, afirma-lhe, taxativo, que deseja viver aventuras e não lê-las:

Depois deste entusiasmo, decidi mudar todos os meu hábitos. Comecei por ajuntar os livros que Betty me emprestava – umas histórias ingênuas, sempre de autores ingleses – e fui entregar tudo a ela. Estava no quarto e espanava justamente sua pequena biblioteca, empilhando cuidadosamente os livros forrados com papel marrom, “Por quê?”, indagou assim que depusitei ao seu lado a pequena pilha. E supondo, sem dúvida, que eram os autores que não me interessavam mais: “Tenho aqui um romance muito bom, de José de Alencar”. “Não, Betty”, respondi docemente, “não quero mais ler dessas coisas” (CARDOSO, 2009, p. 254).

No quarto de André prevalece o ambiente mórbido. Valdo, vencendo a si mesmo, decide visitá-lo, já que o rapaz parecia estar doente. O médico narra as observações de Valdo:

Dois dias antes, como o rapaz se recusasse a ingerir qualquer espécie de alimento, reunira toda a sua coragem e resolvera visitá-lo no próprio quarto. Notara desde o início o ambiente mórbido, luzes apagadas, travesseiros atirados pelo chão, uma desordem completa (CARDOSO, 2009, p. 247).

O rapaz se encontrava desarvorado pela ausência de Nina que, diante das primeiras manifestações de sua doença, isolara-se no quarto.

Sempre mantendo o mapa como nosso direcionador, observamos que, entre o quarto de Valdo e o de Demétrio, há um quarto menor, destinado a ser depósito de móveis e objetos em desuso e que na narrativa é chamado de “cubículo”. É para esse local que Valdo é levado, por ocasião de seu frustrado atentado à vida, como se fosse – ele também – um objeto sem valor. É o médico que, admirado, descreve o ambiente:

De qualquer modo, não tardei muito em me achar num quarto imerso em sombra, onde o ferido se achava estendido num divã. A

singularidade do ambiente foi a primeira coisa que me chamou a atenção – a segunda, é que o ferido me pareceu mais gravemente atingido do que haviam me informado [...] Verifiquei logo que a peça onde me achava não era propriamente um quarto de dormir, mas um desses quartos de despejo, tal como existem em casas grandes, e que servem um pouco para tudo. 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. Achava-se ele estendido sobre um divã cheio de buracos, e haviam coberto este divã com um xale vermelho, de franjas, já descorado pelo uso (CARDOSO, 2009, p. 69).

É imprescindível notar o xale vermelho que recobria o divã. Ele retornará à cena mais rebaixado ainda, pois quinze anos depois desses acontecimentos poderá ser encontrado fora da casa – atirado junto a outras tralhas – no quartinho do Pavilhão. É o divã que vai servir de leito para Nina e André. Nesse contexto, sua cor gritante pode remeter ao desejo carnal ao qual os dois se entregam, como – no contexto anterior – remetera ao sangue do ferimento de Valdo. Na primeira vez em que a mulher o conduz para o porão do Pavilhão, o rapaz descreve: “[...] senti que tombava sobre um velho divã esfiapado, atirado ali como um traste inútil, e recoberto com um velho xale cheirando a mofo” (CARDOSO, 2009, p. 267).

A carne, segundo Carelli – no contexto das narrativas cardosianas – é sempre expressão de impudicícia e tristeza, “o nosso manto de impurezas” (CARDOSO²⁰), como entende o escritor curvelano, para quem o ser humano está irremediavelmente acorrentado aos seus desejos e tendências. Já o sangue é tomado como veículo de paixões e associado à vida, sem jamais poder ser dissociado da morte e do sofrimento, podendo ser às vezes atraente, às vezes repugnante, ou as duas coisas, ao mesmo tempo. De qualquer forma, sangue e carne, na obra do autor mineiro, remetem a uma espécie de violência ancestral.

Nina, que já havia percebido a gravidade do mal que a acometia, preparava-se para avisar ao marido da necessidade de partir, dessa vez para visitar um médico. É nesse ínterim que Valdo a encontra no cubículo. Ele assim descreve tal ambiente:

Passava pelo corredor, quando ouvi um ruído, pouco distinto no princípio, mas que lembrava o esforço de uma pessoa movimentando-se entre móveis, num ambiente apertado. A porta estava trancada, e

²⁰ Cf. *Poesias*. CARDOSO, 1941.

confesso que não vi de pronto nenhum motivo para forçá-la [...] Devo explicar de início que essa porta era a de uma pequena câmara contígua ao meu quarto de dormir, e que sempre estivera mais ou menos abandonada. Minha cunhada Ana ali ia algumas vezes, empilhando nela roupas ou objetos sem uso ou de uso não imediato. Nele, minha mãe havia também armado outrora um oratório de Nossa Senhora das Dores, e era esta a peça que ocupava o centro do quarto, com uma banquetta forrada de veludo, já muito gasto, para os que quisessem se ajoelhar. Sabia que era ali também que se achavam recolhidos alguns objetos de seu uso particular, que Demétrio não permitira que fossem distribuídos entre os empregados, e que formavam o acúmulo de todas as lembranças deixadas após sua morte (CARDOSO, 2009, p. 340).

A peça central do recinto, conforme destaca Valdo, é o oratório dedicado a Nossa Senhora das Dores, também chamada Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora da Soledade, Nossa Senhora das Angústias, Nossa Senhora das Lágrimas, Nossa Senhora das Sete Dores, Nossa Senhora do Calvário ou ainda Nossa Senhora do Pranto e *Mater dolorosa*. Sua iconografia a representa sendo ferida por sete espadas no seu coração imaculado, dado ter sido trespassada por uma espada de dor, quando da Paixão e Morte de seu Filho. A presença dessa imagem e de sua simbologia parece remeter ao sofrimento pelo qual Nina viria passar, ao ser assaltada pelo câncer.

Antes de Valdo surpreender a esposa no cubículo, já Ana aí havia estado, abandonando-o imediatamente ao ouvir a aproximação do cunhado. Ao entrar no quartinho, ela percebe que Nina está chorando com uma carta nas mãos. Desejando inteirar-se dos segredos da cunhada, tenta subtrair-lhe o documento, mas a outra não o permite. Entretanto, Nina deixa escapar um nome: *Glael*, que Ana supõe ser o de seu filho legítimo.

Ruth Silviano Brandão, em *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura* comenta sobre a etimologia do nome *Glael*, que remete a *Glaïeul*, em francês, e a “gládio”, em português, remetendo ambos a “falo”. A ensaísta propõe um jogo com o nome *André*, do grego *andro* ou *andrós*, “homem macho ou viril” e acrescenta: “Gládio, espada de dois gumes, punhal, é também, figurativamente, poder e força e *Aglaê*, anagrama de *Glael* é esplendor” (BRANDÃO, 2006, p. 184). Por sua vez, o vocábulo “esplendor” significa “fulgor” ou “brilho intenso”. Ao aparecer na narrativa de maneira rápida, mas intensa – como um relâmpago – esse vocábulo parece deter o poder de iluminar a trama e elucidar um ponto fulcral do enredo: afinal, houve ou não o

incesto? Se Nina sabia que em algum lugar se encontrava seu filho legítimo, então ela também estava ciente de que não cometia incesto com André. Sabendo-o, por que preferiu manter o mistério sobre a origem do rapaz? Ana conjectura: “Mentira então, não o abandonara ao anonimato, não o deixara entregue ao desinteresse de uma enfermeira qualquer? Não sei, porque naquela mulher tudo se contradizia, e havia nela um lado inteiramente mergulhado na sombra” (CARDOSO, 2009, p. 506).

Há, no entanto, alguns indícios dispersos ao longo da narrativa sobre a origem de André. Betty, sempre tão observadora e arguta, conversa com Nina no dia de sua volta, sobre a personalidade do rapaz, a quem ela não conhecia: “[...] ‘é inteiramente um Meneses?’ – pergunta a recém-chegada –, ‘Não, ao contrário, não se parece com um Meneses’, responde a criada” (CARDOSO, 2009, p.201).

No mapa traçado pelo autor, podem ser observados, também, os espaços de serviço, tais como a cozinha e o pátio dos fundos, onde se situa o tanque. Na cozinha, desenrola-se uma cena que poderia ocorrer ainda, no século XIX, sem nenhum prejuízo da verossimilhança. Anacrônica, ela pode representar o arcaísmo tardio de Minas na visão de Lúcio Cardoso. Betty descreve:

Como ontem houvessem matado um porco, e as pretas preparassem linguiças na cozinha, para lá me dirigi a fim de apressá-las nesta tarefa, pois o Sr. Demétrio, sempre que assim sucede, queixa-se de que o cheiro do toucinho frito causa-lhe dores de cabeça. Diante de três grandes gamelas de barro, as empregadas trabalhavam com as mãos enterradas na carne macia – e a cozinha, ordinariamente quieta, fervilhava de risadas e comentários, enquanto Anastácia, já com a vista bastante baixa, limpava tripas, sentada num tamborete e diante de uma tina cheia de água morna. Foi aí, e quando me achava entregue a esse mister, que recebi recado de que o Sr. Valdo se achava à minha procura. [...] encaminhamo-nos em direção à mesa. Ficava mais afastado das pretas e mais próximo ao fogão, àquela hora com grossas toras de lenha fumegando e chiando (CARDOSO, 2009, p. 233-234).

Não poderíamos deixar de citar o porão que, segundo a narrativa, somente pode ser alcançado pela escada dos fundos, que vai dar no pátio. Nina corajosamente desafia o estabelecido e, no intento de conhecer um pouco do que paradoxalmente orienta e oprime os irmãos, começa a pesquisar o passado da família. Simbolicamente soterrado no porão, esse passado está localizado, portanto, na parte baixa e nos fundos da casa e é zelado por uma negra velha e caduca, remanescente dos escravos que pertenceram aos

Meneses. Em sua incursão, Nina conta com a companhia da fiel Betty. Juntas, as duas mulheres, que não pertencem à família, vão descobrir o retrato de Maria Sinhá.

Para Bachelard, o porão representa o inconsciente, o lugar onde a racionalização é menos rápida e clara e onde “há trevas dia e noite” (BACHELARD, 2001, p. 37). Obscuro e insalubre, esse lugar metaforiza nossas memórias sob escombros quase intransponíveis. O filósofo afirma ainda que o porão também é o lugar onde o drama explora temores naturais, temores que se enraízam na dupla natureza do homem e da casa.

Ao iniciar sua descida, Nina observa que o céu sobre suas cabeças está escuro, em uma clara ameaça de chuva. Vencendo a pouca resistência da fechadura (o passado é iminente), adentra no porão, “lugar úmido e escuro, encimado por enormes travas, e cheirando a mofo” (CARDOSO, 2009, p. 138-139) e, sob uma luz tênue, percebe objetos jogados aqui e ali – escolhos herdados que a família não se anima a alijar, simbolizando, talvez, a bagagem psíquica que as pessoas carregam inutilmente pela vida afora. Entre esses objetos, “havia um genuflexório, com o veludo rasgado, deixando à mostra o enchimento de paina” (p. 138), possível símbolo de uma religiosidade caduca e antiquada; o inútil espelho “rachado de ponta a ponta” (p. 138), representante provável de uma vaidade secular (e igualmente inútil) e, por fim, o já referido retrato de Maria Sinhá, que emerge do passado sob “uma densa camada de pó”, cujos traços Nina reconhece no semblante do marido e dos cunhados, como se estes trouxessem em si os vestígios indelévels de um passado. Embora parte inegável da família, Maria Sinhá, no entanto, foi relegada ao silêncio e ao esquecimento. Devolvendo o retrato à poeira do porão, Betty define a antepassada dos Meneses como “memória, apenas memória de um tempo que não volta mais” (p. 140).

Em um movimento de fora para dentro, partindo da confluência externo/interno (a varanda) e percorrendo os labirintos internos do casarão dos Meneses até vir a dar no mais íntimo da família: o porão, onde esta oculta dos demais e de si mesma o que não quer mais ver, terminamos nosso percurso pelo interior da residência, sem perder de vista que casa e seres estão intimamente ligados às imagens da destruição, carcomidos pela inatividade e encadeados sob uma rede de sentimentos fortemente contraditórios.

CONCLUSÃO

Nesta dissertação procuramos ler criticamente *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso. A partir dessa leitura, intentamos refletir sobre as imagens poéticas que expõem, no corpo da narrativa, o passo do tempo, com todas as mudanças que ele traz em seu bojo e a posição de uma tradicional família mineira frente a esses câmbios. Para alcançar tal objetivo, destacamos do romance o esboço do mapa da chácara onde se passa a narrativa e as formulações poéticas que tratam do tempo e sua ação nos espaços e sujeitos.

Crônica da casa assassinada centra-se nos conflitos vividos pelos Meneses, aumentados exponencialmente com a chegada de Nina, recém-casada com Valdo e que, com sua beleza incomum, vem tirar a família de seu estado letárgico, suscitando em todos, emoções contraditórias. Essa família, que se encontra em franca decadência devido à queda do poder patriarcal, mantém-se impassível diante dos novos tempos e é justamente essa inércia que os condenará, fatalmente, ao desaparecimento.

A narrativa se estrutura de maneira polifônica, as diversas personagens vão reconstruindo, através de relatos, a passagem de Nina por suas vidas e tentando entender sua “verdade”, em uma multiplicidade de vozes narrativas que buscam harmonizar as diferentes versões sobre um mesmo evento, recurso que Benedito Nunes chama de narrativa “estereoscópica” (NUNES, 2002, p. 52). Desse modo, as informações vão se entrecruzando em cartas, depoimentos, diários e confissões repletos de reticências e hiatos, e sem datação exata.

No romance, o espaço ganha foro de protagonista, apresentando, de maneira especular, os conflitos das personagens; por meio de combinações e translações entre as categorias *tempo* e *espaço*, o autor cria imagens preñes de simbolismo. Neste trabalho, viu-se como o espaço externo, em uma representação simbólica do jardim do Éden, é caracterizado como o lugar da transgressão por excelência, em que as personagens, livres dos entraves da razão, entregam-se às suas paixões desmedidas. Os elementos naturais, normalmente reunidos de maneira harmônica e agradável nos jardins, são desconstruídos na poética cardosiana; nessa narrativa, estão acordes com as emoções desencontradas das personagens, conformando um ambiente fantasmático e opressor.

Foi possível perceber, também, como os espaços internos, com todo o seu aparato de objetos, configuram-se como os espaços da clausura, da incomunicabilidade e da conseqüente solidão. Encerrados detrás das (com)portas de seus quartos, os Meneses cozinham suas paixões malsucedidas.

A metáfora da gangrena permeia toda a narrativa e, como o sangue que não circula, as paixões estagnadas das personagens terminarão por sufocá-las e levá-las a gestos tresloucados que, por sua vez, culminarão em fracasso. No fim, restará a todas elas reconstituir sua história, buscando entender os móveis que os levaram a tanto ódio, orgulho e vaidade e a que lugar ignoto foram levados por suas pulsões. Sobre todos esses ambientes, aos quais faltaram os cuidados dos habitantes da Chácara, a marcha irrefreável do tempo se faz sentir.

Paul Ricoeur, fazendo eco à pergunta de Santo Agostinho, indaga “Que é, pois, o tempo?” (RICOEUR, 2010, p. 14) e constata a dificuldade de se dissociar, em uma reflexão sobre esse termo, as relações entre eternidade e tempo. O pensador francês, no entanto, ressalta que uma das teses permanentes de seu livro *Tempo e narrativa* (2010) será a de que a especulação sobre o tempo é uma ruminção inconclusiva, cuja única réplica é a atividade narrativa, que resolveria as aporias do termo. O fazer poético, segundo Ricoeur, esclareceria a aporia de maneira poética, sem, no entanto, ser capaz de resolvê-la teoricamente.

Uma dessas aporias é a do ser e do não ser do tempo. Ricoeur afirma que é na linguagem que realizamos a nossa compreensão do termo: dizemos um tempo longo e um tempo curto, e, de certo modo, observamos um tempo longo e fazemos medidas, para expressá-las, fazemos uso de verbos como “ter passado”, “sobrevir”, “ser”, e ainda: “já não”, “ainda não”, “não... sempre”. Na efabulação cardosiana, o tempo surge como modelador da estrutura narrativa. Por meio da voz da personagem André, o escritor abre o romance repetindo a pergunta que não tem resposta: “Que é, meu Deus, o para sempre?” (CARDOSO, 2009, p. 19). Ao tematizar o tempo, o escritor confere um caráter de insolubilidade e incompletude à sua trama, destacando essa característica do romance moderno.

Como configuração do tempo na narrativa, detemo-nos na imagem da água parada no tanque, como metáfora da fixidez, vaidade e orgulho dos Meneses. Há, no

entanto, um regato que passa pela Chácara e ultrapassa seus limites, que entendemos como o *Continuum* que é próprio do tempo, sempre de passagem e sem retorno.

Barthes (1990), argumenta que as imagens podem ser “lidas”. A nosso turno, entendemos a imagem do tanque e do regato como uma imagem embrionária, uma síntese do que o texto desdobra em seguida. O “discurso” dessa imagem, em nossa percepção, mostra, justamente, a recusa da família Meneses frente à passagem do tempo. Esta nos parece ser uma leitura possível das imagens cardosianas na narrativa em questão.

A resistência à consciência da passagem do tempo presente nas velhas famílias patriarcais é um tema que obsecou Lúcio Cardoso, ele mesmo filho de uma tradicional estirpe mineira. O gérmen desse romance, de acordo com apontamentos do *Diário* (1970), reside em suas andanças pelo interior mineiro e cercanias fluminenses, para observar os velhos casarões, abandonados e carcomidos pelo tempo. De acordo com a observação de Cássia dos Santos (2005), encerra-se entre 1950, durante uma viagem do autor a Penedo e 27 de julho de 1957, data em que entrega os originais da *Crônica* à editora José Olímpio – conforme faz questão de anotar em seu *Diário* (1970) – o longo período de gestação de *Crônica da casa assassinada*. Nessa viagem ao interior fluminense, o escritor deparou-se com um velho casarão em ruínas, imagem que o atormentou por muitos anos, até lançar-se na laboriosa escrita do romance que o haveria de consagrar, empreendida após a publicação do autobiográfico *Dias perdidos*, em 1951.

Segundo Mario Carelli (1988), Lúcio Cardoso sofre muito para escrever esse romance. Não podendo viver somente da Literatura, torna-se difícil para ele ajustar-se às necessidades contingenciais e, ao mesmo tempo, entregar-se a um estado de espírito muito particular e necessário para proceder à sua escrita. O escritor disse se ressentir e escreve em seu *Diário*: “[...] a saída violenta de si mesmo, a embriaguez, o delírio – tudo isso nos é devido, é sagrado mesmo, para que possamos recompor o nosso ser autêntico, esmagado no fundo do ser pelas imposições do hábito” (CARDOSO, 1970, p. 183).

O esforço, no entanto, revela-se válido. Por ocasião de sua publicação em 1959, *Crônica da casa assassinada* foi recebida com bastante atenção e, conforme contabiliza

Cássia dos Santos, no período de cinco meses – compreendidos entre 04 de abril e 12 de setembro – teve 24 artigos diferentes veiculados a seu respeito, somente nas revistas e suplementos literários do Rio de Janeiro e de São Paulo. Ao perseguir, durante toda a sua carreira, o romance ideal, após ter tido sonhos confusos com personagens e lugares, o escritor reconhece esse livro como sua “obra definitiva”, súplica de um projeto maior, que buscava a cada livro, peça, filme ou quadro.

Indubitavelmente, a narrativa de Lúcio Cardoso desconcerta e, por vezes, repugna. Entretanto, não podemos elidir a fascinação que as suas personagens e suas paisagens, tão artificialmente construídas, exercem sobre os leitores. As questões nela dispostas, prenes de tensões, levam-nos a pensar sobre a angústia de viver. Esse mundo invertido, que parece existir só em sonhos (ou pesadelos), é o nosso mundo, em que o horror e a beleza estão jungidos *ad aeternum*. O que nos agride não é o que está na superfície desses seres complexos e degradados a quem o escritor dá vida, mas sim o que subjaz, o que está implícito no embate entre a ordem e a desordem. Nesse mundo tomado pelas imagens, feéricas a maioria das vezes, nem tudo é o que parece. Queremos acreditar, afinal, que bem, mal, belo, feio, ordem e caos não são categorias estanques e sim em constante permutação. Kayser afirma: “O mundo é um manicômio. Mas o contrário também é certo: entre os loucos parece reinar a suprema razão” (KAYSER, 1986, p. 63). E como diz padre Justino à Ana: “O diabo, minha filha, não é como você imagina. Não significa a desordem, mas a certeza e a calma” (CARDOSO, 2009, p. 291).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA, Walmir. Lúcio pintor. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 17, p. 173-174, jul./dez. 2008.
- BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. Tradução de Yara Frasteschi. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico e a brasilidade em Lúcio Cardoso. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p. 113-131, jan/jun. 2008.
- BARROS, Marta Cavalcante de. *Espaço e decadência na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso*. 1997. 148 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Lea Novais. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BAUMAN, Zygmunt. Tempo/Espaço. In: _____. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 115-122.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Rolf Tiedemann, Willi Bolle, Olgária MATOS e Irene Aroni. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- 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.
- 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.
- BURKE, Peter. O testemunho das imagens. In: _____. *Testemunha Ocular: história e*

- imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004. p. 13-24.
- CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço. *Revista de Letras*, Assis, v. 14, p. 7-36, 1972.
- CARDOSO, Elizabeth da Penha. Apontamentos sobre a inquietante estranheza de *Inácio*. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p.79-93, jan/jun. 2008.
- CARDOSO, Elizabeth da Penha. Marcas do feminino na prosa de Lúcio Cardoso. *Revista Ângulo*, n. 124, p.10-13, jan/mar. Lorena SP: CCTA, 2011.
- CARDOSO, Elizabeth da Penha. Seres predestinados ao mal: as personagens femininas e a família na prosa de Lúcio Cardoso. *Revista Ângulo*, n. 121-122, p. 7-15, jan/mar. Lorena SP: CCTA, 2011.
- CARDOSO, Lúcio. *A luz no subsolo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- CARDOSO, Lúcio. *Dias perdidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- CARDOSO, Lúcio. *Inácio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CARDOSO, Lúcio. *O viajante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- CARDOSO, *Poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.
- CARDOSO, Lúcio. *Salgueiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 23. ed. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. O espaço da interdição interdito pela alegria e pelo riso: o Muro de Berlin e a “Alameda do Sol”. *Aletria: revista de estudos de literatura - Poéticas do espaço*, Belo Horizonte, v. 15, p. 82-97, jan/jun. 2007.

CUNHA, Viviane. Racine e Port Royal: um jardim inesquecível. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v.30, n. 44, jul./dez. 2010.

DANTAS, Vinicius Pamplona. Conformismo e religião - a criação do espaço provinciano na obra de Lúcio Cardoso. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/conformismo_e_religiao_a_criacao_do_espaco_provinciano_na_obra_de_lucio_cardoso.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem crítica. In: _____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves, São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 23).

DISALVO, Santiago. Hortus deliciarum et flos spineti: el jardín y las flores de María, de la poesía litúrgica a la lírica hispánica medieval. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 30, n. 44, p. 131-151, jul/dez. 2010.

FARIA, Viviane Fleury de. *Os escombros e a forma: uma leitura de Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, e de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. 2000. 134 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras: Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2000.

FREIRE, José Alonso Tôrres. Variações em torno do mesmo tema: a descida. *Aletria: revista de estudos de literatura - Poéticas do espaço*, Belo Horizonte, v. 15, p. 178-187, jan/jun. 2007.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. v. 1.

FRÓIS, Katja Plotz. Uma breve história do fim das certezas ou o paradoxo de Janus. Florianópolis, 2004. Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAADgEAK/katja-plotz-frois-breve-historia-fim-das-certezas-paradoxo-janus>>. Acesso em: 25 maio 2012.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O espaço do fantástico como leitor das diferenças sociais: uma leitura de “O homem cuja orelha cresceu”. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 17, p. 89-102, jul/dez. 2008.

GONÇALVES, A; NASCIMENTO, D. Favela, espaço e sujeito: uma relação conflituosa. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 51-62, jul./dez. 2011.

GUIMARÃES, Adriana Saldanha. A caixa de jóias: os papéis de Lúcio Cardoso. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p. 11-23, jan/jun. 2008.

GUIMARÃES, César. A imagem, signo da memória. In: _____. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 12. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista, SP: Universidade São Francisco, 2002. 2 v.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do Prefácio de Cromwell*. 2. ed. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KUKUL, Vanessa Moro. O quarto fechado, *de Lya Luft: uma ilha que emerge na noite*. 2005. 93 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048019P1/2005/kukul_v_m_me_assis.pdf>. Acesso em: 25 set. 2012.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, Denilson. *A volta à casa na literatura brasileira contemporânea*. 2006. Disponível em: <http://www.geminaliteratura.com.br/literaturadl_agosto2006htm>. Acesso em: 15 jan. 2012.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos (sensibilidades melancólicas, imagens neo-barrocas)*. 1997. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de Brasília. Brasília, 1997.

LOREDO NETA, Maria Madalena. *Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude*. 2007. 112 p. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

MACEDO, Sílvio. *Intuição e linguagem em Bergson e Heidegger*. Maceió: Gráfica São Pedro, 1966.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. O jardim místico do medievo. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 30, n. 44, p. 11-33, jul./dez. 2010.

MANGUEL, Alberto. *Leer imágenes. Una historia privada del arte*. Tradução de Carlos José Restrepo. Madrid: Alianza, 2003.

MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: A natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Fundamentos).

POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: _____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981. p. 7-27.

RESENDE, Nilton José Melo de. *Artesanías: modos do alegórico em contos de Lígia Fagundes Telles*. Maceió: UFAL, 2007.

RIBEIRO, Ésio Macedo. A fortuna crítica (acadêmica) de Lúcio Cardoso. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p. 101-112, jan./jun. 2008.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010. v. 2.

SÁ, Luiz Fernando Ferreira. “O jardim todo pesquisar me cumpre”: um estudo sobre *O paraíso perdido*, de John Milton. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 30, n. 44, p. 55-72, jul./dez. 2010.

SANTOS, Cássia dos. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. 2005. 282 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Narrativas monstruosas. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 17, p. 59-74, jul./dez. 2008.

SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão. Espaços literários e suas expansões. *Aletria: revista de estudos de literatura - Poéticas do espaço*, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, jan./jun. 2007.

SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão. Notas a contrapelo de imagens e espaços: Bachelard, Bakhtin, Benjamin. In: CASA NOVA, Vera; MAIA, Andréa Casa Nova (Org.). *Ética e Imagem*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010. p.100-113.

SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão. Noções espaciais em imagens literárias. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMAN-SILVA, Márcio (Org.). *Imagem e Memória*, Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012. p. 291-299.

SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão; OLIVEIRA, Silvana Maria Pêsoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Ordilei Costa dos. Paisagens marginais e o percurso transgressor de Lúcio Cardoso. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p. 133-148, jan./jun. 2008.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Terceira Margem*, n. 7. p. 91-107. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

SILVA, Maria Emília Martins da. Fluidez e deformidade: dor e desencanto amorosos *n'As mulheres de Tijucoapó*, de Marilene Felinto. *Revista Ângulo*, n. 124, p. 5-8, jan./mar. Lorena SP: CCTA, 2011.

SOARES, Cláudia Campos. Tensões no corpo fechado do Mutum. *Revista de Estudos de literatura brasileira*, p. 134-162. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço Literário, Percepção e Perspectiva. *Aletria: revista de estudos de literatura - Poéticas do espaço*, Belo Horizonte, v. 15, p. 221-227, jan./jun. 2007.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983. Disponível em: <<http://ciajgarcia.files.wordpress.com/2011/12/espac3a7o-e-lugar1.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2012.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura: dois estudos*. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura, 1960.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VILELA, Andréa de Paula Xavier. *Lúcio Cardoso: O traçado de uma vida*. 2007. 204 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.