

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

CASAS EM RUÍNAS:

Machado, Cardoso, Dourado, Santiago

André de Souza Pinto

Belo Horizonte

2022

André de Souza Pinto

CASAS EM RUÍNAS:

Machado, Cardoso, Dourado, Santiago

Tese 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 Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade (PM)

Orientadora: Profa. Dra. Lyslei Nascimento

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2022

A848.Yp-c Pinto, André de Souza.
Casas em ruínas [manuscrito] : Machado, Cardoso, Dourado,
Santiago / André de Souza Pinto. – 2022.

169f., enc.

Orientadora: Lyslei Nascimento.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 151-169.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação – Teses.
2. Cardoso, Lúcio, 1913-1968. – Crônica da casa assassinada – Crítica
e interpretação – Teses. 3. Dourado, Autran, 1926- – Ópera dos mortos
– Crítica e interpretação – Teses. 4. Santiago, Silviano, 1936- –
Machado – Crítica e interpretação – Teses. 5. Memória na literatura –
Teses. 6. Ficção brasileira – História e crítica. 7. Habitações – Ficção
– Teses. Nascimento, Lyslei. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *CASAS EM RUÍNAS: Machado, Cardoso, Dourado, Santiago*, de autoria do Doutorando ANDRÉ DE SOUZA PINTO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG

Prof. Dr. Wander Melo Miranda - FALE/UFMG

Profa. Dra. Cláudia Cristina Maia - CEFET/MG

Prof. Dr. José Marcos Resende Oliveira - PUC/MG

Belo Horizonte, 2 de maio de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Wander Melo Miranda, Servidor(a)**, em 03/05/2022, às 11:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Cristina Maia, Usuário Externo**, em 03/05/2022, às 12:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lyslei de Souza Nascimento, Professora do Magistério Superior**, em 04/05/2022, às 05:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Professor do Magistério Superior**, em 04/05/2022, às 09:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **José Marcos Resende Oliveira, Usuário Externo**, em 05/05/2022, às 09:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 09/05/2022, às 11:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1402568** e o código CRC **544256FB**.

Para Rebeca, que ainda não chegou ao mundo,
mas já é a razão de tudo.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa de estudos que possibilitou a produção deste trabalho.

À Universidade Federal de Minas Gerais, em especial à Faculdade de Letras e ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, por toda a estrutura e todo o apoio oferecidos no decorrer do curso.

À Profa. Dra. Lyslei Nascimento, pela orientação cuidadosa, pelo respeito, pela paciência nos momentos difíceis da escrita e pelos ensinamentos transmitidos.

Aos professores da Faculdade de Letras, em especial ao Prof. Dr. Georg Otte, cujos ensinamentos benjaminianos foram tão importantes na minha formação.

Ao Prof. Dr. Wander Melo Miranda, pelos apontamentos, correções e sugestões durante a etapa de qualificação desta tese.

À Késia (K), pelas inúmeras conversas sobre a vida acadêmica, pelas discussões sobre literatura e por tornar a vida mais leve nos últimos anos.

A todos os meus familiares, especialmente à minha mãe, Dirce, e ao meu pai, Adhemar, que mesmo nos momentos de dificuldade foram sustentáculos em minha vida.

À Fernanda Cecília, esposa e, agora, mãe, cuja paciência e compreensão foram, às vezes, testadas, mas que, apesar de tudo, sempre compreendeu a importância da literatura e a minha paixão por tudo aquilo que tenho feito.

RESUMO

Esta tese investiga a imagem da casa em ruínas e de como essa metáfora expõe as relações intertextuais de apropriação e de reconstrução ficcional na literatura contemporânea. Partindo da ideia de que essa literatura se constrói com e sob os escombros e restos da tradição literária, analisa-se a urdidura do texto que se dá por meio da reescrita que se apresenta na obra de Machado de Assis e nos romances *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, e *Machado*, de Silviano Santiago. Em Machado de Assis, procurou-se apresentar uma discussão sobre a coleção de cacos e de fragmentos que são apropriados pelo escritor na construção das suas casas velhas. Em *Crônica da casa assassinada*, Cardoso engendra uma narrativa que se dá sob o signo de morte e cuja casa coincide, metaforicamente, com a decadência dos seus moradores. *Ópera dos Mortos*, por sua vez, retrata um espaço degradado que perpassa uma saga familiar e, ao mesmo tempo, entrelaça os antepassados mortos à casa e, por extensão, a última descendente dessa família patriarcal, culminando com o fim da linhagem da família. Em *Machado*, Santiago retoma a figura do escritor homônimo ao livro, se apropriando das correspondências e do texto machadiano. A noção de ruína se desloca, assim, da casa velha para o corpo arruinado do personagem Machado, um corpo convulsivo que, como texto, se configura como um espaço de decadência e recriação que é evocado por Santiago. Intentou-se delinear, em vista disso, um modelo de leitura cujas casas velhas, como metáfora, representam um possível perfil da literatura contemporânea, no qual os textos são construídos com os restos e com os vestígios de outras narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: Casa. Ruína. Memória. Tradição. Reescrita.

ABSTRACT

This thesis intends to investigate how the image of the house in ruins – as a metaphor of contemporary literature, which is built with and under the rubble and remains of literary tradition, a warp of the text that takes place through appropriation and rewriting – is presented in the work of Machado de Assis and in the novels *Crônica da casa assassinada*, by Lúcio Cardoso, *Ópera dos mortos*, by Autran Dourado, and *Machado*, by Silviano Santiago. In Machado de Assis, we tried to present a discussion about the collection of shards and fragments that are appropriated by the writer in the construction of his old houses. In *Crônica da casa assassinada*, Cardoso engenders a narrative that takes place under the sign of death and whose house metaphorically coincides with the decadence of its residents. *Ópera dos Mortos*, in turn, portrays a degraded space that runs through the family saga of the Honório Cota and, at the same time, weaves the dead ancestors into the house and, by extension, the last descendant of this patriarchal family, Rosalina, culminating in the end of the family line. Finally, in *Machado*, the writer takes up the figure of the homonymous writer, appropriating the correspondences and the texts by Machado. The notion of ruin thus metaphorically shifts from the old house to the ruined body of Machado, character of the novel, a convulsive body that, as a text, is configured as a space of decay that is evoked by Santiago. In view of this, an attempt was made to outline a reading model whose old houses, as a metaphor, represent a possible profile of contemporary literature, in which texts are built with the remains and traces of other narratives.

KEYWORDS: House. Ruin. Memory. Tradition. Rewrite.

RESUMEN

Esta tesis se propone investigar cómo la imagen de la casa en ruinas – como metáfora de la literatura contemporánea, que se construye con y bajo los escombros y restos de la tradición literaria, una urdimbre del texto que se produce a través de la apropiación y la reescritura – presenta en la obra de Machado de Assis y en las novelas *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, y *Machado*, de Silviano Santiago. En Machado de Assis, intentamos presentar una discusión sobre la colección de cascos y fragmentos de los que se apropia el escritor en la construcción de sus antiguas casas. En *Crônica da casa assassinada*, Cardoso engendra una narración que transcurre bajo el signo de la muerte y cuya casa coincide metafóricamente con la decadencia de sus habitantes. *Ópera dos Mortos*, a su vez, retrata un espacio degradado que impregna la saga familiar de los Honorio Cota y, al mismo tiempo, entrelaza a los antepasados muertos con la casa y, por extensión, con la última descendiente de esta familia patriarcal, Rosalina, culminando al final de la línea familiar. Finalmente, en *Machado*, Santiago retoma la figura del escritor del mismo nombre que el libro, apropiándose de la correspondencia y del texto de Machado. La noción de ruina se desplaza así metafóricamente de la casa vieja al cuerpo arruinado del personaje Machado, un cuerpo convulso que, como texto, se configura como un espacio de decadencia evocado por Santiago. Ante ello, se intentó esbozar un modelo de lectura cuyas viejas casas, a modo de metáfora, representan un perfil posible de la literatura contemporánea, en la que se construyen textos con restos y huellas de otras narrativas.

PALABRAS CLAVE: Casa. Ruina. Memoria. Tradición. Reescribir.

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1 – Arquiteto de ruínas: Machado de Assis	18
Capítulo 2 – Crime, agonia e morte: Lúcio Cardoso.....	55
Capítulo 3 – Ruínas encenadas: Autran Dourado.....	85
Capítulo 4 – Corpo convulsivo: Silviano Santiago	119
Conclusão	141
Referências bibliográficas	151

Introdução

Parece-me bem claro que qualquer enredo digno de nota deva ser elaborado com seu desdobramento em mente antes mesmo de ser escrito. Somente não descuidando do desenrolar da trama que podemos conferir ao enredo um indispensável ar de consequência, de relação causal, fazendo com que os incidentes – e sobretudo, o tom geral da obra – contemplem o desenvolvimento de uma ideia.

(Edgar Allan Poe)

Em um exercício de reflexão sobre o poema “O corvo”, Edgar Allan Poe afirmou que o fazer literário deve, desde o princípio, compreender a sua origem e antever o seu desfecho.¹ A ideia almejada, desse modo, precisaria perpassar a trama engendrada, na qual o escritor busca manifestar o efeito pretendido e, a partir dele, dessa pequena concepção ficcional, os elementos cotidianos e rotineiros podem ser combinados e desdobrados no texto narrativo que se intenta realizar.

O projeto literário esmiuçado por Poe, que detalha o passo a passo do poema, o propósito almejado, o tamanho do texto, a clímax pretendido, a palavra que se repete e, ressalta-se, o efeito que tal repetição irá provocar no leitor, opera, na ficção, como uma intervenção no universo ficcional concebido pelo escritor, propondo decomposição e recomposição de peças e engrenagens que compõem o texto.

Em *Genealogias e histórias de antepassados em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito*,² dissertação que defendi em 2016, a narrativa dos Rego Castro, um clã decadente que perpassa a obra do escritor, resulta na imagem de uma casa em ruínas, na qual a fazenda Galileia representa a derrocada de um modelo patriarcal e econômico que não mais subsiste no sertão, sendo, ainda, reflexo da doença de Raimundo Caetano, um patriarca moribundo e acamado, que caracteriza, simbolicamente, a ruína desse espaço.

O texto de Brito retrata, metaforicamente, a partir da decadência da casa, uma narrativa que se apropria da tradição literária, principalmente o relato bíblico, fazendo com que a imagem

¹ POE, Edgar Allan. O corvo. In: POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

² PINTO, André de Souza. *Genealogias e histórias de antepassados em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito*. 2016. 111f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Modernas e Contemporâneas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

da casa em ruínas, objeto de reflexão e análise, cenário e elemento estruturante das narrativas, circunscrevesse uma multiplicidade de significados e, por isso, de leituras distintas

Todavia, embora o intento proposto na dissertação justificasse, a princípio, a análise dos textos de Brito, romances e livros de contos cuja imagem da casa também se fazia presente – *Estive lá fora*,³ *Faca*,⁴ *Livro dos homens*⁵ e *O amor das sombras*⁶ – o recorte para esta tese fora, no entanto, distinto e o tema da casa em ruínas foi analisado em outros textos, cuja escolha foi também alterada no decorrer da pesquisa.

A casa em decadência em Ronaldo Correia de Brito se desdobra, então, nesta tese, nos espaços arruinados erigidos por Machado de Assis, Lúcio Cardoso, Autran Dourado e Silviano Santiago, o que permite uma análise da casa em ruínas ao longo do tempo, compreendendo o período entre o fim do século XIX e o princípio do século XXI. Além disso, na literatura contemporânea, a escolha por Santiago mostra-se inequívoca, uma vez que propõe o arremate a pesquisa proposta neste estudo.

A casa surge, assim, nesse contexto, como interesse desta tese, uma vez que ela, como elemento estruturante das narrativas, abarca, em si, uma multiplicidade de significados e propicia que o leitor possa vislumbrar leituras distintas desse ambiente de morada, o que permitiria, ainda, na análise proposta, uma pesquisa acerca desse espaço enquanto lugar de conflito e morte, contrapondo o conceito tradicional atribuído ao espaço da casa – lugar de proteção e abrigo.

Para a investigação empreendida nesta pesquisa, será analisado, primeiramente, o conceito de espaço, tal como referido por Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*,⁷ e, em alguma medida, Otto Friedrich Bollnow, em *O homem e o espaço*.⁸ Posteriormente, os estudos acerca da noção de casa foram indispensáveis para estabelecer um baliza teórica e o conceito apropriado para a tese, já que não se buscava, aqui, uma concepção da arquitetura, propriamente dita, mas do que compreendo como sendo uma arquitetura do texto. Nesse sentido, as reflexões

³ BRITO, Ronaldo Correia de. *Estive lá fora*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

⁴ BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

⁵ BRITO, Ronaldo Correia de. *Livro dos homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

⁶ BRITO, Ronaldo Correia de. *O amor das sombras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

⁷ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

⁸ BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

de Antonio Risério, em *A casa no Brasil*,⁹ foram basilares, bem como o pensamento de Joseph Rykwert, em *A casa de Adão no paraíso*.¹⁰

Dentre as bases teórico-críticas desta pesquisa, irei me valer, também, da noção de ruína, conforme define Walter Benjamin,¹¹ e as discussões sobre apropriação textual, segundo delinea Antoine Compagnon¹² e, também, Michel Schneider.¹³ É necessário mencionar, ainda, Linda Hutcheon, cujos textos *Poética do pós-modernismo*¹⁴ e *Uma teoria da paródia*¹⁵ serão utilizados nesta tese.

Acerca dos textos teóricos, cito, aqui, *O defunto carnavalesco*,¹⁶ de Robert H. Moser, ensaio que enriquece a análise do romance de Autran Dourado, pois discute o conceito de mortos insepultos e traz a noção de assombramento cultural para este trabalho. Cabe retomar, também, *Corpos escritos*¹⁷ e *Nações literárias*,¹⁸ de Wander Melo Miranda, que serão um aporte teórico fundamental, já que o crítico analisa a figura das casas assassinadas, retomando, nesse caso, *Crônica da casa assassinada*,¹⁹ bem como é uma referência importante para a discussão da obra e do pensamento de Silviano Santiago.

Ainda sobre *Crônica da casa assassinada*, cabe mencionar a importância dos estudos de Ruth Silviano Brandão acerca de Lúcio Cardoso e da sua obra,²⁰ não só por constituir-se como referência teórica, mas por ampliar as possibilidades de análise do texto de Cardoso, ora retratando a doença do escritor, ora a figura feminina.²¹

⁹ RISÉRIO, Antonio. *A casa no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2019.

¹⁰ RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. Tradução de Ana Gabriela Godinho de Lima, Anat Falbel, Margarida Goldszajn e Mário H. S. D'Agostinho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

¹² COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

¹³ SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

¹⁴ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

¹⁵ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

¹⁶ MOSER, Robert H. *O defunto carnavalesco: a morte e os mortos na literatura brasileira moderna*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

¹⁷ MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

¹⁸ MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

¹⁹ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

²⁰ BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

²¹ BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Por fim, semelhantemente a Autran Dourado, em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*,²² obra na qual o escritor apresenta uma considerável reflexão acerca das suas narrativas, a bibliografia ficcional e crítica de Silviano Santiago, principalmente *Fisiologia da composição*,²³ é fundamental para a análise do romance *Machado*.²⁴

A partir das narrativas de Machado de Assis, Lúcio Cardoso, Autran Dourado e Silviano Santiago, cuja introdução se deu por último nesta tese, verificarei, inicialmente, se a ruína descrita pelos escritores, matéria e cimento para a construção das casas velhas na literatura, irrompe como uma imagem essencial, correspondendo, metaforicamente, à tradição literária que é, por meio dos destroços, apropriada e reescrita na ficção.

Desse modo, proponho, como hipótese desta pesquisa que as moradas habitadas e arruinadas, as casas velhas ficcionais e os seus moradores decrepitos e decadentes, que habitam e excedem ao espaço geométrico da edificação, conforme sugere Bachelard, constituem um perfil da literatura contemporânea, na qual os textos seriam arquitetados e construídos com e sob os escombros da tradição literária, compondo, assim, nesse movimento, uma literatura em ruínas.

Para estudar e avançar nesta proposta, seguirei, inicialmente, retomando as minhas leituras da obra de Poe, a imagem da casa em ruínas nos contos do escritor norte-americano, uma vez que as suas casas velhas espelhariam a decadência física, moral e ética que considero compor as moradas arruinadas no corpus selecionado para este estudo. A casa de Usher,²⁵ nesse sentido, seria perpassada por um rasgo que sinaliza a sua desagregação, prenunciando a ruína do espaço ao mesmo tempo em que permite o vislumbre degradado do seu interior, assinalando, metaforicamente, a correspondência entre casa e texto e, com isso, tornando-se um ponto de partida para se pensar essa literatura em ruínas. Logo, o reflexo da mansão na água, unindo, no enunciado, espaço físico e uma imagem espelhada, faria coincidir, na conclusão do conto, presente e passado, casa e ruínas submersas, texto e intertexto.

Em vista disso, a fim de se estudar o espaço da casa em ruínas, dividirei a tese em quatro capítulos. No primeiro, proponho uma análise das narrativas de Machado de Assis, evocando, por apropriação, a imagem do arquiteto de ruínas, conforme visto em *Quincas*

²² DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

²³ SANTIAGO, Silviano. *Fisiologia da composição*. Recife: Cepe, 2020

²⁴ SANTIAGO, Silviano. *Machado: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

²⁵ POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

Borba,²⁶ uma vez que o escritor urde e revela, com essa metáfora, a arquitetura de sua narrativa com os fios da ruína e da decadência dos seus personagens e da sociedade em que eles se encontram.

Ao examinar a obra de Machado, intentarei, a partir de possíveis pontos de contato entre o texto do escritor brasileiro e as narrativas de Poe, analisar o espaço da casa, que, no enunciado, seria destituído do caráter de proteção e refúgio, constituindo-se, por outro lado, como um lugar de morte, uma sepultura, isto é, um espaço arquitetado com restos e fragmentos, o que justificaria a imagem do arquiteto de ruínas machadiano. Busco, assim, encontrar, em algumas casas ficcionais e destruídas de Machado, espaços destituídos do caráter de proteção e refúgio que seria, tradicionalmente, atribuído a ele e que, por sua vez, constitui-se como um lugar de morte, a metáfora do texto literário construído por meio de escombros.

Na análise dos textos machadianos, procurarei examinar a fundação de uma tradição a partir da presença do escritor na literatura brasileira, uma vez que, neste estudo, ele se estabelece como a base da literatura, um primeiro pavimento da casa velha metafórica que irei analisar. Assim, se Machado constrói e arquiteta espaços urdidos com os restos da tradição literária, pretendo averiguar como ele revisita o texto primeiro, ressignificando-o e, ao mesmo tempo, reescrevendo-o em sua narrativa.

Portanto, na construção de casas velhas, Machado se apropria da tradição literária e, assim, a partir de espaços destruídos e arruinados, tece, desfia e recria suas narrativas. O escritor, em um processo de recortar e colar, retoma, então, o relato bíblico, assim como faz alusão a outros textos da literatura universal, inserindo o seu texto em uma rede de narrações arcaicas, e trabalha com os restos de um passado revisitado.

Já no segundo capítulo, efetuari um estudo do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, examinando a ruína do modelo patriarcal e econômico representado pelos Meneses, bem como o definhamento da personagem Nina, cuja decadência física a aproximaria, metaforicamente, do processo de destruição da casa familiar. A personagem e o espaço parecem compartilhar, assim, de um destino fúnebre, no qual o mal que assola o corpo feminino também corrói as fundações da Chácara e da família.

Ao fazer corresponder o corpo de Nina à Chácara dos Meneses, intento examinar como se dá a construção metafórica da casa, já que a concepção primitiva do espaço parece ser substituída por uma noção de casa-corpo que é arruinada por um mal físico e, assim, o crime

²⁶ ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes: volume 1*. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Quincas Borba*)

cometido contra a casa seria não somente a destruição do nome familiar, mas o definhamento das bases que sustentam a morada dos Meneses no imaginário de nobreza construído pelos seus moradores.

Desse modo, em meio aos conflitos familiares desse clã esfacelado, tem-se, no enunciado, a destruição da casa, que é, a partir da personificação do espaço, assassinada, estabelecendo, com isso, a existência de uma casa-corpo em ruínas. Para a análise do romance, delinear a narrativa como uma espécie de inquérito policial, no qual os diversos gêneros que compõem o romance se configuram como testemunhos acerca desse crime torna-se uma via para se investigar o espaço da casa e suas reentrâncias.

Além disso, busco, ainda, observar correspondências do espaço da casa em outros textos de Cardoso, como nos poemas “As paredes matam”, “A casa do solteiro” e “O morto deixado na casa”, por exemplo,²⁷ textos poéticos que também se valem de uma teologia da morte anunciada pelo escritor nos seus *Diários*,²⁸ um traço que assinalaria uma possível ideia de ruína que seria recorrente na obra de Cardoso.

Na sequência, proponho uma leitura do romance *Ópera dos mortos*,²⁹ de Autran Dourado, cuja narrativa apresenta a história de Rosalina e da família Honório Cota, dando ênfase à figura do sobrado familiar, que, por sua vez, retrata um entrecruzamento entre Lucas Procópio, o patriarca, e João Capistrano Honório Cota, pai de Rosalina. A composição barroca do casarão resulta em um espaço múltiplo, que se dá pela junção dos patriarcas familiares e, posteriormente, pela aproximação metafórica entre o sobrado e Rosalina.

Além disso, *Ópera dos mortos* faz parte de uma trilogia composta por Dourado, cujos títulos *Lucas Procópio*³⁰ e *Um cavaleiro de antigamente*³¹ encerram a história desse clã. No primeiro, narra-se a história do personagem homônimo e a sua chegada a cidade de Duas Pontes, onde começará a construir a casa dos Honório Cota, e, no segundo, tem-se o relato de João Capistrano, filho de Lucas Procópio e herdeiro da sina familiar. As três narrativas permitem pensar a casa enquanto uma série literária, na qual seria possível analisar a ruína que perpassa a história familiar, evidenciando, inclusive, que a casa é, desde o princípio, construída por um personagem que usurpa o nome desse clã. Nesse sentido, Rosalina recebe a casa em ruínas dos seus antepassados como herança e, ao mesmo tempo, compartilha o destino

²⁷ CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. Ésio Macedo Ribeiro (ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

²⁸ CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Ésio Macedo Ribeiro (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

²⁹ DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

³⁰ DOURADO, Autran. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

³¹ DOURADO, Autran. *Um cavaleiro de antigamente*. São Paulo: Siciliano, 1992.

fantasmático dos Honório Cota, fazendo com que o sobrado familiar se assemelhe, metaforicamente, a uma morada dos mortos.

Para a análise dos romances de Dourado, buscarei, nesse sentido, estudar a casa como espaço fantasmático, no qual os antepassados encenariam a ruína da casa, cessando a passagem do tempo e dando fim a linhagem dos Honório Cota, uma vez que Rosalina, possuída e assombrada pelos mortos familiares, assume em vida o seu papel na peça dos mortos.

Por fim, em *Machado: romance*, de Silviano Santiago, buscarei apresentar a literatura como uma casa-corpo em ruínas, o que, nesta análise, faria corresponder livro e corpo, Machado e Santiago, fechando, portanto, o ciclo proposto por esta tese – se Machado é a base da literatura brasileira, oportuno é, então, retornar à tradição literária, uma repetição que se dá, no entanto, com diferença.

Ao retomar os últimos anos de vida de Machado de Assis, pondo em evidência a doença do escritor, o leitor entrevê, assim parece, não só um texto que devora outro, mas um livro-corpo convulsivo, marcado pelo diálogo com a tradição, na qual, segundo Santiago, o texto de *Machado* se hospedaria na obra do escritor carioca ao mesmo tempo em que daria sobrevida ao texto machadiano.

Logo, intento analisar como o escritor se vale do intertexto machadiano, do discurso teórico, das estratégias narrativas que dispõe um romancista e da presença de imagens no livro para narrar à história de Machado, personagem que, no enunciado, define. Tomo, portanto, para este estudo, a polissemia dos termos “casa” e “corpo”, cuja imagem composta resulta em uma casa-corpo em ruínas que, metonimicamente, representaria o texto literário contemporâneo, cujo “corpo”, isto é, o enunciado, é constituído por fragmentos e restos de outras narrativas.

Na análise de *Machado*, cabe, por fim, refletir sobre a noção de romance-hóspede, como é proposto por Santiago, uma vez que, neste capítulo, buscarei investigar como a narrativa do romance se hospeda, desde o título, na hospedaria machadiana, evocando o nome de Machado de Assis, bem como outras casas-textos que são apropriadas por Santiago.

Portanto, ao analisar as narrativas de Machado de Assis, Lúcio Cardoso, Autran Dourado e Silviano Santiago, proponho que as casas em ruínas espelham texto e método de composição literária em que as casas velhas representam não só a decadência que permeia as histórias, mas uma literatura que se vale de ruínas como matéria narrável, arquitetando um novo texto com as feições do passado, uma tradição revisitada pelo escritor e um possível perfil da literatura contemporânea.

Capítulo 1 – Arquiteto de ruínas: Machado de Assis

Ele possuía o dom particular de remoçar as ruínas e viver da vida primitiva das coisas.

(Machado de Assis)

Uma casa tem muita vez as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu.

(Machado de Assis)

No romance *O castelo dos destinos cruzados*,¹ de Italo Calvino, cartas de tarô são dispostas sobre a mesa, revelando, nesse espaço no qual não há voz, um ambiente marcado pela aspereza e pela solenidade e, paradoxalmente, entrecruzado pela desordem de uma estalagem, ambígua e enigmática, habitada, provisoriamente, por personagens que narram suas histórias por meio das imagens.

No capítulo “História de um ladrão de sepulcros”,² a imagem desse transgressor surge e deixa vislumbrar, metaforicamente, o ofício do escritor que pilha outros textos, retirando deles sua matéria narrável. A imagem do ladrão de túmulos, assim, iluminará o percurso analítico desta tese, na medida em que esta se propõe a realizar um estudo da aparição – no sentido de manifestação de um espectro, de um fantasma – de casas em ruínas na ficção a partir da apropriação da tradição literária.

A aparição, na literatura, de casas velhas, alicerçadas em restos, destroços ou vestígios que são apropriados de outros textos, é o mote para a construção de espaços decadentes e compostos, que parecem apontar para um perfil do fazer literário contemporâneo. O escritor, com essa estratégia, interpõe ou sobrepõe sua narrativa a outras, compondo, assim, um tecido esgarçado, uma espécie singular de mosaico, que rearranja a tradição por meio de fragmentos e ruínas.

Desde os mais remotos tempos, a casa configura-se como um espaço recorrente no pensamento humano.³ Na literatura, ela é um elemento estruturante das narrativas, cenário em

¹ CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

² CALVINO, Italo. História de um ladrão de sepulcros. In: CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 39-43.

³ O ensaio *A casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*, de Joseph Rykwert, publicado em 2003, põe em relevo o conceito de casa e de suas implicações para a arquitetura. Ao elaborar uma linha histórica, o autor parte da contemporaneidade, em um movimento contrário, retornando até o momento que representaria o princípio do homem, cuja figura de Adão será responsável pela criação da primeira casa, ou seja, para Rykwert, essa existência, planejada por um Arquiteto Divino, seria uma condição necessária para a vida humana.

que as ações se desenvolvem, ora como um ambiente acolhedor, espaço de proteção e refúgio, ora como palco de conflitos e violências. A figura da casa em ruínas, entre a tensão do que foi estabelecido como tradição e o que irrompe, de forma fantasmática nesse espaço, revela os desvãos de uma narrativa que se apresenta como um resto ou espectro de outra. Quase sempre grandiloquente, outras tentam obliterar recantos escondidos e falhas. Nesse sentido, revelam-se o autoritarismo e a opressão num primeiro nível, no enunciado, onde a casa em ruínas, paradoxalmente, é estruturada e, num segundo nível, na enunciação, que revela a construção de um texto entre ou sobre escombros dessa tradição.

Se a noção de casa, tradicionalmente, traz uma significação positiva,⁴ evidenciando o caráter de proteção e de refúgio, quando estas se apresentam degradadas, esse espaço pode ser, também, o de morte e, assim, a ruína insinua-se nessa construção, abalando, com isso, a ideia de abrigo, de acolhimento e de segurança.

Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*,⁵ ao examinar alguns poetas barrocos que se apropriariam de elementos da Antiguidade e, “com os quais, um a um mesclam o novo todo”, no qual não há mescla, mas construção,⁶ aponta para uma possível definição do que seria a ruína. Para ele, na ficção, a ruína consiste no novo que é, por intermédio de traços do passado, construído pelo escritor.⁷

Nesse sentido, o “que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca”.⁸ Essa reflexão pode lançar luz sobre a visão da casa em ruínas, em escombros, que se constitui, também, como uma espécie de corpo vivo que é criado, recriado, montado e desmontado na narrativa ficcional contemporânea.

Para Georg Otte, a ruína seria uma “acumulação do passado, ou melhor, do ‘material’ do passado”,⁹ cujo leitor, “dotado de uma ‘presença de espírito’ que lhe permite registrar o conjunto simultâneo das coisas do passado”,¹⁰ reconhece fissuras no texto, índices de tempos distintos, narrativas apropriadas e revisitadas, que se aproximam formando uma “imagem do passado”,¹¹ uma colcha de retalhos tramada pelo escritor.

⁴ Ver: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

⁵ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁶ BENJAMIN, 1984, p. 200.

⁷ BENJAMIN, 1984, p. 200.

⁸ BENJAMIN, 1984, p. 200.

⁹ OTTE, Georg. *Linha, choque, mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. 280f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 1994. p. 8.

¹⁰ OTTE, 1994, p. 8.

¹¹ OTTE, 1994, p. 9.

A tarefa do criador de lugares fantasmas na ficção se dá, nesse contexto, sobre as ruínas do espaço, no qual a matéria narrável é composta por aquilo que se apresenta como uma sombra do que outrora foi. Enunciado e enunciação, amalgamados por esse movimento, evidenciam, pois, a existência de uma literatura construída com imagens de ruínas, cuja casa em decadência corresponde, metaforicamente, ao texto literário.

Isso posto, a casa em ruínas será estudada, nesta tese, como o texto contemporâneo na medida em que este exhibe, sempre a contrapelo de uma monumentalização, uma paradoxal degradação. Machado de Assis surge, assim, como o escritor que alicerça esse espaço na literatura brasileira, sendo, conforme assinala Antonio Risério, em *A casa no Brasil*,¹² o romancista da consolidação da casa, ou do lar burguês.¹³ Desse modo, a imagem da casa, cujo espaço é, por si só, fragmento significativo da cidade,¹⁴ configura-se como um traço importante que será visto na obra de Machado de Assis. Neste trabalho, no entanto, essa consolidação dá-se sob o signo da ruína e do escombros.

O célebre epíteto “Bruxo do Cosme Velho”, termo consagrado a partir da publicação de “A um Bruxo, com amor”, em 1958, por Carlos Drummond de Andrade, dá ao leitor, de início, uma pista excepcional sobre a marcação espacial do escritor e de sua obra. No poema, aparece, explicitamente, a referência à casa, de número 18, da rua Cosme Velho, situada no bairro homônimo, no Rio de Janeiro, onde Machado de Assis residiu:

A um Bruxo, com amor

Em certa casa da Rua Cosme Velho (que se abre no vazio)
venho visitar-te; e me recebes
na sala trajestada com simplicidade
onde pensamentos idos e vividos
perdem o amarelo
de novo interrogando o céu e a noite.

Outros leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro.
Daí esse cansaço nos gestos e, filtrada,
uma luz que não vem de parte alguma
pois todos os castiçais

¹² Para Risério, em *A casa no Brasil* (2019), Machado de Assis é o romancista das casas sólidas, ricas e com decoração afrancesada, demonstrando um recorte social claro, uma vez que ele seria o escritor da classe dominante (2019, p. 155). Assim, apesar de ter sido criado em uma chácara, Machado retrataria o ambiente físico, mas não a sua situação real de menino pobre, ou seja, ao desprezar a situação de penúria e a escravidão, o escritor se valeria apenas do Rio frequentado e habitado pelos ricos (2019, p. 156). Ao contrário, nesta tese, foco na obra de Machado, por outro ângulo, ou seja, em narrativas, como “Pai contra mãe”, que focalizam o sujeito desprovido de bens materiais, assim como personagens que não gozam de alguma riqueza, ou são, por meio dela, arruinados, como Rubião, em *Quincas Borba*. Por fim, destaco que a ruína perpassa as narrativas de Machado, implicando, pois, a pobreza, ou a decadência, física e psicológica, que faz parte de sua obra de forma fundamental.

¹³ RISÉRIO, Antonio. *A casa no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2019. p. 154.

¹⁴ RISÉRIO, 2019, p. 24.

estão apagados.

Contas a meia voz
maneiras de amar e de compor os ministérios
e deitá-los abaixo, entre malinas
e bruxelas.

Conheces a fundo
a geologia moral dos Lobo Neves
e essa espécie de olhos derramados
que não foram feitos para ciumentos.

E ficas mirando o ratinho meio cadáver
com a polida, minuciosa curiosidade
de quem saboreia por tabela
o prazer de Fortunato, vivisseccionista amador.
Olhas para a guerra, o murro, a facada
como para uma simples quebra da monotonia universal
e tens no rosto antigo
uma expressão a que não acho nome certo
(das sensações do mundo a mais sutil):
volúpia do aborrecimento?
ou, grande lascivo, do nada?

O vento que rola do Silvestre leva o diálogo,
e o mesmo som do relógio, lento, igual e seco,
tal um pigarro que parece vir do tempo da Stoltz e do gabinete Paraná,
mostra que os homens morreram.

A terra está nua deles.

Contudo, em longe recanto,
a ramagem começa a sussurar alguma coisa
que não se estende logo
a parece a canção das manhãs novas.

Bem a distingo, ronda clara:

É Flora,

com olhos dotados de um mover particular
ente mavioso e pensativo;

Marcela, a rir com expressão cândida (e outra coisa);

Virgília,

cujos olhos dão a sensação singular de luz úmida;

Mariana, que os tem redondos e namorados;

e Sancha, de olhos intimativos;

e os grandes, de Capitu, abertos como a vaga do mar lá fora,

o mar que fala a mesma linguagem

obscura e nova de D. Severina

e das chinelinhas de alcova de Conceição.

A todas decifrares íris e braços

e delas disseste a razão última e refohada

moça, flor mulher flor

canção de mulher nova...

E ao pé dessa música dissimulas (ou insinuas, quem sabe)

o turvo grunhir dos porcos, troça concentrada e filosófica

entre loucos que riem de ser loucos

e os que vão à Rua da Misericórdia e não a encontram.

O eflúvio da manhã,

quem o pede ao crepúsculo da tarde?
 Uma presença, o clarineta,
 vai pé ante pé procurar o remédio,
 mas haverá remédio para existir
 senão existir?
 E, para os dias mais ásperos, além
 da cocaína moral dos bons livros?
 Que crime cometemos além de viver
 e porventura o de amar
 não se sabe a quem, mas amar?

Todos os cemitérios se parecem,
 e não pousas em nenhum deles, mas onde a dúvida
 apalpa o mármore da verdade, a descobrir
 a fenda necessária;
 onde o diabo joga dama com o destino,
 estás sempre aí, bruxo alusivo e zombeteiro,
 que resolves em mim tantos enigmas.

Um som remoto e brando
 rompe em meio a embriões e ruínas,
 eternas exéquias e aleluias eternas,
 e chega ao despistamento de teu pectenê.
 O estribeiro *Oblivion*
 bate à porta e chama ao espetáculo
 promovido para divertir o planeta Saturno.
 Dás volta à chave,
 envolves-te na capa,
 e qual novo Ariel, sem mais resposta,
 saís pela janela, dissolves-te no ar.¹⁵

A casa, que se abre no vazio, portanto, suspensa entre o tempo e o espaço, desbota, na primeira estrofe, o amarelo, ou seja, o brilho, o viço, a vida. O poeta afirma o saber de tempos idos e vividos do Mestre: enquanto alguns leram um capítulo da vida, uma parte, um fragmento, o sábio Machado leu o livro inteiro. A visão parcial, portanto, contrasta com essa apreensão e compreensão do todo, da vida por inteiro. A metáfora do livro, com a vida, se abre para outras tantas interpretações que sugerem “a vida encadernada” tão peculiar em Machado.

Na terceira estrofe, a expressão “meia-voz” dá o tom do poema que não vem com loas ou grandiloquências. Ao reconhecer em Machado esse tom mais baixo, quase um sussurro, Drummond acaba por se inscrever, também, nessa tradição de escritores especializados em armar e compor mistérios. Um desses mistérios aparece, em Machado, entre a atração e a repulsa, na figura do vivisseccionista amador, um espelhamento do escritor que observa a vida do ratinho meio cadáver do conto “A causa secreta”.¹⁶ Esse meio-cadáver só é possível de ser

¹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. A um Bruxo, com amor. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. A vida passada a limpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 47-49.

¹⁶ ASSIS, Machado de. A causa secreta. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 2. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b.

narrado com uma meia-voz, ou aos pedaços, como a lista de nomes das personagens femininas – Flora, Marcela, Virgília, Severina, Conceição e Capitu, seu mais intrigante enigma – cada uma delas uma página que formam um só livro, um perfil de mulher, mas que acaba por de novo se fragmentar em íris e braços – suas reiteradas metáforas do corpo, feminino, sobretudo.

Daí que a imagem do cemitério, todos os cemitérios, evocam uma só paisagem. A verdade é o mármore das pedras tumulares, onde jaz a última escritura. Nesse lugar de escrita pétrea, a dúvida, diz o poeta, apalpa. O efeito táctil provoca ou faz vislumbrar, então, fenda necessária, onde aparece a figura lúdica do diabo espelhada no bruxo alusivo e zombeteiro. Nessa referência, o ofício e o pendor literário de Machado se fazem presentes e iluminam o epílogo do teto poético: o Édipo. Afinal, não é ele, o escritor-leitor, que resolve os enigmas? Assim, entre embriões e ruínas, o Mestre se dissolve e se confunde com o ar. De volta ao vazio da casa. Nunca incólume, porque a cena de leitura, o monumento erigido pelo poeta, bate à porta e chama o leitor ao espetáculo, a cena da escritura e da leitura.

A casa é, portanto, um ponto de partida, e o poeta, como Ariadne, guia o leitor no labirinto da obra de Machado a partir de referências, citações, fragmentos. Esses restos de textos, como cacos da memória, relampejam no poema. O poeta, assim, como leitor de Machado, constrói, a partir de restos, um monumento e um mapa.

A relação do poeta de Itabira com o velho Machado, no entanto, nem sempre foi pacífica. Em 1925, quando ainda era um estudante de farmácia aos 22 anos, Drummond publicou o artigo “Sobre a tradição em literatura”.¹⁷ No texto, Drummond acusa Machado de “romancista tão curioso e, ao cabo, tão monótono” e professor de uma “falsa lição” a ser repudiado.¹⁸ Em *Amor nenhum dispensa uma gota de ácido*, de Hélio de Seixas Guimarães,¹⁹ o crítico estuda como esse repúdio se transformou em admiração na maturidade. No livro – que reúne 37 textos de Drummond entre 1925 e 1986, ou seja, dos 22 aos 83 anos – Machado é, exemplarmente, invocado e constitui-se, de acordo com Guimarães, como uma pedra fundamental não só para a obra de Drummond, mas para a literatura brasileira. A maioria desses textos está depositada na Fundação da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, em cadernos e pastas de recortes do bibliófilo Plínio Doyle e do próprio Drummond.²⁰

¹⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. Sobre a tradição em literatura. *A Revista*. Ano 1, n. 1, jul., 1925. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000033265&bbm/7054#page/6/mode/2up>. Acesso em: 05 jan. 2020.

¹⁸ GABRIEL, Ruan de Souza. Amor e ódio: como Drummond mudou de opinião sobre Machado de Assis. Rio de Janeiro: *O Globo*, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/amor-odio-como-drummond-mudou-de-opiniao-sobre-machado-de-assis-23677990>. Acesso em: 02 jan. 2020.

¹⁹ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Amor nenhum dispensa uma gota de ácido*. São Paulo: Três Estrelas, 2019.

²⁰ GABRIEL, 2019.

Em *Quincas Borba*,²¹ uma velha chácara, “despida de árvores, portão aberto, que encarquilhava os olhos sob a forma de cinco janelas de peitoril, cansadas de perder moradores”²² é mote para que o personagem Carlos Maria rumine sobre o que se passou naquela casa e, ao revolver as ruínas, examinando os indícios do passado, contraponha “a casa velhusca, desbotada, com as borboletas tão vivas de há pouco”,²³ evocando “as mulheres, que por ali entraram, outras galas, outros rostos, outras maneiras”,²⁴ outro tempo.

A casa velha e os elementos que a constituem, dando-lhe, às vezes, uma sobrevida, apontam para a narrativa e os seus intertextos. O exterior da casa, marcado pela degradação, realça a decrepitude do ambiente e sinaliza que o revirar de escombros pode revelar relíquias, vestígios daquilo que se encontra imbricado no interior da morada, articulando o colecionador com o ofício do escritor. Nesse contexto, Machado, na enunciação, como colecionador de relíquias, um arquivista de casas velhas, se vale dos restos e dos destroços, amalgamando-os a sua narrativa.

A imagem do colecionador de ruínas se avizinha, liricamente, não só ao trapeiro de Charles Baudelaire, em “O vinho dos trapeiros”,²⁵ com os trapos recolhidos na cidade, mas também ao ajuntador de cacos de Carlos Drummond de Andrade, tanto no poema dedicado a Machado, visto anteriormente, quanto em “Coleção de cacos”.²⁶ Neste, o eu lírico recolhe e organiza fragmentos, faz deles “o seu assunto heróico”,²⁷ a sua matéria poética, reconstituindo uma representação do passado e inventariando, melancolicamente, “perdas e ruínas”.²⁸

De acordo com Wander Melo Miranda, em “Imagens de memória, imagens de nação”,²⁹ “coleccionar cacos e contar histórias afirmam-se como atividades análogas”,³⁰ uma vez que essa imagem-fragmento evidencia a distância do passado e o desejo de redimi-lo pelo presente, o que configura um recorte no *continuum* da história, estabelecendo, portanto, uma narrativa por

²¹ ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes: volume 1*. NETO, Aluízio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Quincas Borba*)

²² ASSIS, 2008a, p. 872.

²³ ASSIS, 2008a, p. 872.

²⁴ ASSIS, 2008a, p. 872.

²⁵ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

²⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Coleção de cacos*. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: menino antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 197-198.

²⁷ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 78.

²⁸ MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 78.

²⁹ A primeira versão deste texto foi publicada na revista *Scripta*, v. 1, n. 2, no 1º semestre de 1998. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10189>. Acesso em: 24 fev. 2019.

³⁰ MIRANDA, Wander Melo. *Imagens de memória, imagens de nação*. In: MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p. 45.

meio de ruínas, entendida aqui como a matéria narrável, que são, pelo escritor, catalogadas. São, pois, as ruínas, restos de textos alheios, objeto de coleções passíveis de serem inventariadas e emaranhadas em outros textos.

Machado de Assis, e depois Drummond, desse modo, valem-se da singularidade, em oposição ao típico e ao classificável, como afirma Miranda, escolhendo uma citação como material a ser recolhido, que, como fragmento, não constitui um todo ou algo completo, mas estabelece uma outra ordem correlacional, que se acrescenta a um significado que lhe precede, inscrevendo-se numa tradição literária que se vale do que é pilhado, compilado e arquivado pelo escritor.

Outro escritor que aparece nessa urdidura de referências em ruínas é Edgar Allan Poe. Machado foi o primeiro brasileiro a traduzir o poema “O corvo”³¹ diretamente do inglês³² e tem, no escritor norte-americano, um dos seus livros de cabeceira. O primeiro escombros, na obra machadiana, que esta tese busca analisar é, pois, um tipo de resíduo ficcional de Poe em Machado.

Apesar das casas ficcionais de Poe serem distintas, em certa medida, dos espaços irônicos construídos por Machado, uma vez que a presença de narradores que fazem do subterrâneo sepulcro de seus crimes, além do terror e do medo que estão ali presentes, singulariza a obra do escritor norte-americano, nota-se que os espaços degradados e arruinados, marcados pela passagem do tempo e pelo definhamento social e ético, aproximam os dois escritores.

No ensaio “Edgar Allan Poe e Machado de Assis: intertextualidade e identidade”, Renata Philippov³³ analisa, a partir de dois traços significativos, o humor e o espaço psicológico, ambos os autores e, segundo a perspectiva do fantástico, examina como se dá a apropriação da obra de Poe no processo de criação de um projeto literário nacional por Machado.

No conto “A chinela turca”,³⁴ de Machado de Assis, por exemplo, a ensaísta evidencia a relação entre os dois escritores, pois, para Philippov, a narrativa machadiana é permeada por

³¹ Ver: POE, Edgar Allan. O corvo. In: POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

³² PHILIPPOV, Renata. Edgar Allan Poe e Machado de Assis: intertextualidade e identidade. *Itinerários: Revista de Literatura*, Araraquara, n. 33, p. 39-47, jul./dez. 2011. p. 41. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4860>. Acesso em: 12 fev. 2018.

³³ Ver: PHILIPPOV, Renata. *Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética*. 2004. 140f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

³⁴ ASSIS, Machado de. A chinela turca. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes: volume 2*. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Papéis avulsos*)

eventos “que são simplesmente ligados uns aos outros em labirinto ou redemoinho de tempo, espaço e atmosfera nos quais os personagens e o leitor são presos”.³⁵ Nesse sentido, um caráter onírico se faz presente, por pontas soltas e questões não respondidas, fazendo ressoar traços do estilo de Poe e de seu uso do fantástico e do horror, principalmente aqueles que podem ser vistos em “A queda da casa de Usher”.³⁶

O conto de Poe tem, nesta tese, como se verá, presença indispensável, não só devido à presença de uma casa que, esfacelada, permanece espelhada, fantasmaticamente, na narrativa de Machado, mas também pelas imagens de ruínas e pela reflexão sobre literatura que esses elementos agregam à minha reflexão.

Casas velhas, relíquias, legados, linhagens, misérias e ruínas são imagens recorrentes e que se inter-relacionam na obra de Machado de Assis. O personagem Freitas, de *Quincas Borba*, por exemplo, ao conversar com Rubião, o narrador, se define como um arquiteto de ruínas.³⁷ Essa imagem que se apresenta no enunciado como uma das metáforas do narrador, na enunciação, conforma uma representação do escritor que, em um nível, arquiteta espaços decadentes, habitados por homens arruinados e casas condenadas ao desaparecimento e, em outro, aponta para a sobrevivência da narrativa pela escrita.

A casa é, na obra de Machado, portanto, distinta de uma visão tradicional,³⁸ um espaço de retraimento do mundo, tendencialmente pacificador e regenerador.³⁹ Ao contrário, as velhas casas machadianas indicam o declínio e a morte, tanto de seus moradores quanto do espaço habitado, construindo, então, uma imagem espelhada e distorcida desse ambiente. Desse modo, se por um lado, a construção de espaços em ruínas, cuja imagem da casa esfacelada se destaca, permite que o leitor vislumbre signos da decadência moral, histórica, social e econômica que se instaura a partir de formas distintas; por outro, o escritor desvela, simulando a ruína, seu processo criativo de construção ficcional.

Silviano Santiago, em “Retórica da verossimilhança”, pontua a necessidade de

compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, [...] percebendo que à medida que seus textos se sucedem cronologicamente certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se

³⁵ PHILIPPOV, 2011, p. 43.

³⁶ PHILIPPOV, 2011, p. 43.

³⁷ ASSIS, 2008a, p. 783.

³⁸ Ver: BACHELARD, Gaston. Casa e universo. In: BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

³⁹ BUESCU, Helena Carvalhão. A casa e a encenação do mundo: os fidalgos da casa mourisca, de Júlio Dinis. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes de (org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 27.

rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas.⁴⁰

Os espaços ficcionais em ruínas elaborados e reelaborados pelo escritor, nos quais a figura da casa se destaca, desvelam, assim, no emaranhado de fios narrativos criados, aquilo que o crítico identifica como “um exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista”.⁴¹

Ao reconhecer a obra de Machado como modelo e mote narrativo, cujos textos são desmontados e remontados por um escritor hábil, que se vale da tradição para narrar, se apropriando, em certa medida, das ruínas de outros textos, Santiago irá, em *Machado: um romance*,⁴² publicado em 2016, conforme será apresentado no último capítulo desta tese, retomar a figura do Bruxo do Cosme Velho, desfiando uma narrativa sobre uma casa-corpo em ruínas, no qual Machado e sua obra são, como um jogo de armar e desarmar, matéria narrável de Santiago. Desse modo, Santiago também se inscreve nessa tradição que tem nas ruínas de textos matéria de construção ficcional.

A casa em ruínas encenada em vários textos machadianos configura-se, portanto, como um elemento estruturante de suas narrativas e o espaço em decadência, em que ela se inscreve, revela escombros que são, ao mesmo tempo, revisitados na escrita, tecidos e desfiados por um escritor cuja memória seria o que Ricardo Piglia chamou de uma tradição impessoal e feita de citações.⁴³

A imagem da casa velha, como metáfora de uma escrita cujas relações intertextuais se dariam nesse ambiente arruinado, é, no enunciado, realçada e elaborada pelo escritor, que intenta, assim, permitir a correspondência desse espaço ficcional em decadência a uma literatura construída a partir de intertextos, ruínas, escombros e destroços retirados de outros textos.

Assim, se o escritor urde a sua narrativa com fragmentos de outros textos, a apropriação dos restos e ruínas da tradição, ato que se desdobra nesse espaço enunciativo de citações, transforma, metaforicamente, o texto em uma casa repleta de referências literárias, o que, para este estudo, é de especial relevância, porque põe em cena, como já dito, o ofício do escritor.

⁴⁰ SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 1. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. p. 125. (*Fortuna crítica*)

⁴¹ SANTIAGO, 2008a, p. 125.

⁴² SANTIAGO, Silviano. *Machado: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

⁴³ PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: SEGRAC, 1991. p. 60. (tradução nossa)

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*,⁴⁴ o narrador, um defunto autor, corresponde, simbolicamente, a imagem da ruína que será narrada no romance. O apodrecimento e a putrefação que tomam conta do corpo desse narrador, que, ironicamente, após a morte, se torna autor, coincidem com o fim de sua casa, de sua linhagem. Por isso, quando termina a casa, a linhagem, começa o texto, a escritura.

A ruína, então, como um “fragmento morto, o que restou da vida, depois que a história-natureza exerceu sobre ela os seus direitos”, como afiança Benjamin,⁴⁵ se configura, no romance, a partir da degradação do autor defunto e de sua linhagem, como a representação da decadência.

Na dedicatória, o narrador, tomado por lembranças nostálgicas, destina as suas memórias póstumas ao verme que primeiro roeu as frias carnes do seu cadáver,⁴⁶ narrando, com zombaria e deboche, com a pena da galhofa e a tinta da melancolia,⁴⁷ a sua história, que é, segundo Machado, no “Prólogo da quarta edição”, escrita por um autor que “pintou a si e a outros conforme lhe pareceu melhor e mais certo”,⁴⁸ sinalizando para a híbrida invenção presente no romance.

O irônico narrador, ao se inserir no enunciado, desde a dedicatória, a partir de um espaço sepulcral, põe, lado a lado, ainda que metaforicamente, casa e mausoléu.⁴⁹ O túmulo, casa dos mortos, a última morada do narrador, jaz em decadência e ruína, mas ele encontra, em meio aos destroços, a matéria narrável de sua história. O texto nasce, assim, desse espaço tumular.

O escritor vivo traz, desse modo, para habitar o texto, os escritores mortos, ou os precursores, uma vez que entrecruza a imagem da casa e a figura do mausoléu, correspondendo, portanto, em certa medida, ao texto dentro do texto, isto é, ao ofício do escritor que entrelaça o seu texto aos destroços apropriados da tradição literária. Logo, a equivalência desses espaços e textos ressoa, pois, na confluência da narrativa de Machado ao texto de Poe, que, em alguns contos, faz coincidir o sepulcro e a casa.

⁴⁴ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 1. NETO, Aluízio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*)

⁴⁵ BENJAMIN, 1984, p. 39.

⁴⁶ ASSIS, 2008a, p. 624.

⁴⁷ ASSIS, 2008a, p. 625.

⁴⁸ ASSIS, 2008a, p. 625.

⁴⁹ A aproximação entre casa e mausoléu pode ser vista no conto “O baile da morte vermelha”, de Edgar Allan Poe, no qual o espaço, habitado pelo príncipe Próspero e pelos seus convivas, selado e isolado do mundo exterior, se assemelha a um túmulo. Cita-se, ainda, como espaço em que a figura da casa está imbricada ao espaço sepulcral, os contos “O gato preto”, “O coração delator”, “O barril do amontillado” e “A queda da casa de Usher”.

Esse defunto autor, ao relatar sua vida, suas paixões e o seu fim, no capítulo “Das negativas”, é categórico: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria”.⁵⁰ Brás Cubas aponta, então, para uma descendência que nele se encerra, para o fim de sua casa. Mas o que seria, para o escritor, o fim de sua descendência? Ou um legado de misérias?

Machado assegura que “há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos”,⁵¹ assinalando, desse modo, a originalidade do seu relato, ao mesmo tempo em que elabora uma narrativa cujos fios vão se enredando, compondo uma trama marcada pela presença de referências a textos precursores.

A genialidade de Machado, conforme assinala Marta de Senna,⁵² reside, assim, na construção do texto a partir de uma infinidade de subtextos com os quais o escritor dialoga, iluminando-os e, ao mesmo tempo, sendo iluminado por eles – o que evocaria, pois, o texto “Kafka e seus precursores”, de Jorge Luis Borges.⁵³

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o escritor afirma que a sua narrativa é uma obra difusa, na qual ele adotou a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, ainda que, talvez, com o acréscimo de algumas rabugens de pessimismo.⁵⁴ O vocábulo “difuso” pode ser definido como algo que se difundiu, propagou ou disseminou e a narrativa machadiana sustenta essa acepção, já que o escritor, ao mesmo tempo em que se apropria da tradição, a reescreve e a modifica naquilo que se aproxima e que se esgarça de sua trama, nela se inscreve.

Ao aludir à morte de Moisés,⁵⁵ em *Deuteronômio*, o narrador declara que ele também contou a sua morte.⁵⁶ No entanto, ele assinala uma diferença entre a sua narrativa e o relato da Bíblia, já que Brás Cubas, nesse caso, diferentemente do personagem bíblico, inicia o seu relato a partir do outro mundo.

Se o personagem machadiano é, como ele mesmo se define, um defunto autor, cuja autoridade para narrar residiria na morte, ainda que o narrador insinue o seu caráter ficcional, pintando a si mesmo como quer; o relato bíblico, por sua vez, para o leitor, não permite que se faça a mesma relação, pois, embora se configure como as palavras que o profeta teria dito, uma

⁵⁰ ASSIS, 2008a, p. 758.

⁵¹ ASSIS, 2008a, p. 625.

⁵² SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 60-61.

⁵³ BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*: (1952). Tradução de Davi Arrugicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁵⁴ ASSIS, 2008a, p. 625.

⁵⁵ BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução de Euclides Martins Balancin [et al.]. São Paulo: Paulus, 2012.

⁵⁶ ASSIS, 2008a, p. 626.

transcrição do relato de Moisés, o espaço enunciativo seria diferente nos dois textos, não correspondendo, portanto, a mesma instância.

Sendo assim, as referências intertextuais, como resquícios de outros textos e autores, constituem possibilidades de aproximação irônica à obra de Machado. Mas, essa aproximação, ou aproximações, dá-se, sempre, por miradas oblíquas, como portas que se vislumbram, mas de forma fantasmática, em sonho ou pesadelo. Se há casas em ruínas, habitadas por fantasmas de escritores mortos, para esses textos-lares, as chaves são falsas, prometem uma leitura impossível, porque entretencem apropriação e invenção, combinação e rearticulação, na tensão entre leitura e escrita: do autor, do narrador, do leitor.

Em *Dom Casmurro*,⁵⁷ William Shakespeare habita, explícita e fulgurante, em toda a narrativa, como já apontava Helen Caldwell, em *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*,⁵⁸ ou como irá assinalar, posteriormente, Senna, em *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Também se destaca a presença de Dante Alighieri, não obstante ainda a de Shakespeare, é evidente, conforme aponta Eugênio Vinci de Moraes, em *A tijuca e o pântano: a Divina Comédia na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881*,⁵⁹ e Jean-Michel Massa, em “Presença de Dante na obra de Machado de Assis”,⁶⁰ só para citar alguns textos críticos.

As marcas explícitas de Dante, no qual Brás Cubas remete, no enunciado, “as duas almas que o poeta encontrou no Purgatório: *Di pari, come buoi, Che vanno a giogo*”,⁶¹ assim como o nome da amante do narrador, Virgília, aludindo ao poeta romano clássico, Virgílio, que é, também, guia de Dante pelo Inferno e pelo Purgatório, atestam, explicitamente, a apropriação e a reelaboração dessa referência.

Nota-se ainda, entretencidas no relato, referências a outros tantos textos e autores, como a menção a *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, o trecho da peça *Le Cid*, de Pierre Corneille, cujos versos constituem o título do capítulo VI, “Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue, qui l’eût cru?”,⁶²

⁵⁷ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes: volume 1*. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Dom Casmurro*)

⁵⁸ CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002

⁵⁹ MORAES, Eugênio Vinci. *A tijuca e o pântano. A Divina Comédia na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881*. 2007. 179f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

⁶⁰ MASSA, Jean-Michel. Presença de Dante na obra de Machado de Assis. *Machado Assis Linha*, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 138-148, 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212015000200138. Acesso em: 10 jan. 2019.

⁶¹ ASSIS, 2008a, p. 684.

⁶² ASSIS, 2008a, p. 630.

a citação das palavras de Tartufo, “*La Maison est à moi, c’est à vous d’em sortir*”,⁶³ personagem da peça homônima de Jean-Baptiste Poquelin, de Molière,⁶⁴ e a peça *Norma ou Os Amores de um Político*, de Henrik Ibsen.⁶⁵

A presença, então, dessas e outras referências constatam o espraiamento da narrativa machadiana, que se vale dos mais variados textos para a construção de sua obra, enredando o leitor em uma trama marcada pelo artifício da apropriação literária na escrita.

Por fim, ao se dirigir ao leitor, Brás Cubas, em seu prólogo, que abarca, ao mesmo tempo, as duas definições do que seria um bom preâmbulo, dizendo “menos coisas, ou de um jeito obscuro e truncado”,⁶⁶ afirma que não irá revelar o processo extraordinário empregado na criação dessas memórias, cuja enunciação se dá no outro mundo.⁶⁷ A metalinguagem, proveniente desse autor espectral, coloca em cena o ofício do escritor, que, nesse jogo narrativo, mostra e esconde, avança e recua, utilizando, por exemplo, o recurso da autorreferência,⁶⁸ destacando a construção da obra.

O trabalho do escritor Brás Cubas pode ser associado à proposição de Poe, em “A filosofia da composição”, que irá assinalar:

Parece-me bem claro que qualquer enredo digno de nota deva ser elaborado com seu desdobramento em mente antes mesmo de ser escrito. Somente não descuidando do desenrolar da trama que podemos conferir ao enredo um indispensável ar de consequência, de relação causal, fazendo com que os incidentes – e sobretudo, o tom geral da obra – contemplem o desenvolvimento de uma ideia.⁶⁹

A escrita se dá, desse modo, mediante um trabalho de recriação e de rearranjo, no qual o escritor enxerta a matéria narrável em um outro enredo. Na elaboração das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o diálogo com o leitor e a presença das inúmeras referências intertextuais, explícitas e

⁶³ ASSIS, 2008a, p. 636.

⁶⁴ Molière também será mencionado, como uma referência apropriada da tradição literária, no romance *Quincas Borba* (2008a, p. 881), de Machado de Assis.

⁶⁵ ASSIS, 2008a, p. 722.

⁶⁶ ASSIS, 2008a, p. 626.

⁶⁷ ASSIS, 2008a, p. 626.

⁶⁸ Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a autorreferência pode ser vislumbrada em três momentos distintos: no capítulo XXXVII, “Enfim” (2008a, p. 669), no capítulo LXI, “Um projeto” (2008a, p. 688), e no capítulo LXXXVII, “Geologia” (2008a, p. 710). Em *Quincas Borba*, o escritor também se vale desse recurso, promovendo, com esse movimento, um jogo de leitura com o leitor, que é instruído, ironicamente, na narrativa.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017. p. 341-342.

implícitas, constituem um aspecto significativo nessa composição,⁷⁰ a princípio, fantástica, porque relatada por um defunto autor.

Em *Quincas Borba*, a descendência do personagem é inexistente, cabendo a Rubião a herança de Quincas, incluindo o cachorro, que, ironicamente, também possuía o nome do dono e que adotava, para o narrador, gestos do falecido Quincas.⁷¹ No romance, o herdeiro, após a morte do amigo, sai de Barbacena, Minas Gerais, indo morar no Rio de Janeiro, onde conhece o casal Sofia e Cristiano Palha, que passam, com o tempo, a administrar a fortuna do ingênuo narrador, levando-o a ruína financeira e mental.

Rubião, em uma de suas várias empreitadas, ao pedir dinheiro para o sócio, Cristiano Palha, depositário dos títulos (ações, apólices, escrituras), que estavam fechados na burra do armazém,⁷² recebe, como resposta do parceiro comercial, que “assistia aos rombos feitos na caravela, sem temporal, mar de leite”,⁷³ uma negativa, pois, segundo ele, se dirigindo a Rubião, “nossa casa pode cair”.⁷⁴

Essa resposta revela a ruína e o fracasso que sucedem a todos os projetos do narrador, inclusive o declínio dos negócios. Assim, o herdeiro de Quincas, tragicamente, sela caminho da bancarrota e de sua ruína financeira desde que se associa aos Palhas. O vocábulo “palha”, por sinal, prenuncia a natureza dos personagens: exploradores e aproveitadores. Se a palavra alude a, num primeiro momento, hastes secas de algumas plantas, num segundo, deixa vislumbrar a noção de coisas de pouco valor, ninharias. Está, pois, dada, de forma metafórica, a relação de Quincas com o casal de golpistas.

Posteriormente, depois de ser recolhido a uma casa de saúde,⁷⁵ coube a Sofia, esposa de Palha, o cuidado da casa de Rubião, que “tinha a feição do abandono, sem a fixidez e regularidade das coisas, que parecem conservar um resto da vida interrompida; era o abandono do desmazelo”,⁷⁶ espelhando, assim, a situação de penúria em que o seu dono se encontrava.

Ao relatar a ruína de Rubião, sutil e progressiva, oscilando, ironicamente, nesse jogo entre o dentro e o fora, a casa e o corpo, o físico e o psicológico, cujo declínio seria uma marca,

⁷⁰ Ver: KOCH, Ana Maria. *Intertextualidade em Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2004. 549f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande de Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6170/000437870.pdf?sequence=1>. Acesso em: 01 dez. 2018.

⁷¹ O personagem Quincas Borba aparece, também, no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, assinalando, assim, uma ligação entre as narrativas de Machado de Assis, o conjunto organizado mencionado por Silviano Santiago, em “Retórica da verossimilhança”.

⁷² ASSIS, 2008a, p. 854.

⁷³ ASSIS, 2008a, p. 854.

⁷⁴ ASSIS, 2008a, p. 855.

⁷⁵ ASSIS, 2008a, p. 921.

⁷⁶ ASSIS, 2008a, p. 922.

ainda que encoberta, Machado expõe a decadência que, como um aspecto constitutivo do personagem,⁷⁷ alude não somente a um espaço físico que está em declínio, com a precariedade e a degradação da cidade, mas ao próprio indivíduo, um homem na multidão, cuja casa se arruína e se desmorona.

Herdeiro, mas sem filhos, Rubião irá, semelhantemente ao que acontecera a Quincas Borba, também, definhar, perdendo tudo, incluindo a sanidade, e tendo a sua casa condenada à ruína, ao desaparecimento, resta, para ele, além da morte, somente a narrativa de sua história.

Em *Quincas Borba*, a história tenta subsistir na duplicação do nome, em uma tentativa, ainda que irônica, de constituir uma posteridade. Ao fazer coincidir o nome do personagem, com o nome do cão, cujos gestos e manias remeteriam ao dono, e propondo Rubião como herdeiro, embora este não seja um parente, a casa não é, naquele momento, arruinada. Contudo, apesar dos esforços, o relato de Quincas e a sua casa chegam, melancólica e invariavelmente, ao fim.

Em *Dom Casmurro*, Bento Santiago narra a sua história, rememorando a infância, os amores com Capitu, a vida no seminário e a casa⁷⁸ de Matacavalos que é, na trama, um dos espaços que também espera, com a escrita, evitar a morte. O relato de Bentinho, entrecruzado por citações, é marcado pela ruína de sua casa, já que ele, transtornado pelo ciúme⁷⁹ e pela incerteza, vê terminado o seu casamento e, com a morte do filho, também, a sua descendência.

No romance, a linhagem de Bentinho subsiste, provisoriamente, em Ezequiel, fruto de seu casamento com Capitu, mas que é visto como tendo uma semelhança com Escobar, amigo da família, e renegado, o que engendrará a dúvida acerca da fidelidade de Capitu. O filho morre ainda jovem, findando, com isso, a casa do narrador, que, ao conversar com o filho, afirma: “Não, não, eu não sou teu pai!”⁸⁰

Diante dessa tripla negativa, de forma irônica, a busca por atar as duas pontas de sua vida e recontar a sua história levam o narrador a estabelecer, ainda que involuntariamente, uma relação entre ele e Ezequiel. Dessa forma, como um escavador, Bentinho empreende uma

⁷⁷ Ver: PAZ, Ravel Giordano. Arquiteto de ruínas: espaço e melancolia em Machado de Assis e Almeida Garrett (uma aproximação contrastiva). *Magma*, n. 9, Dez. 2006. p. 41. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/64375>. Acesso em: 23 set. 2018.

⁷⁸ Ver: GASQUES, Antonio Eduardo Galhardo. A simbologia das casas em *Os Maias* e *Dom Casmurro*. 2007. 211f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05082008-115620/pt-br.php>. Acesso em: 28 dez. 2018.

⁷⁹ Acerca do ciúme, sentimento que permeia *Dom Casmurro*, Machado de Assis cita, na última página do romance, o capítulo 9, versículo 1, do *Eclesiástico*, “Não tenha ciúmes de tua amada esposa, para não lhe ensinares o mal contra ti” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1156), apontando, pois, para a apropriação da tradição bíblica que está presente na obra do escritor.

⁸⁰ ASSIS, 2008a, p. 1064.

investigação do passado, embora enviesada, é claro, revolvendo camadas e memórias, o que o une ao seu filho, cuja profissão é a de arqueólogo.

De acordo com Senna, em “Estratégias do embuste: relações intertextuais em *Dom Casmurro*”,⁸¹ no romance, é possível vislumbrar subterfúgios utilizados por Machado para elaborar a narrativa:

Dom Casmurro é um narrador congenitamente embusteiro, já que nasce na narrativa e para a narrativa explicando-se através do engodo: adverte que seu cognome, “Casmurro”, não deve ser entendido como está nos dicionários, isto é, “teimoso”, “obstinado”, “cabeçudo” – que é o que ele é; e, sim, como “homem calado e metido consigo” (capítulo 1) – que é o que não é, pois é o único dono da voz nesse romance onde Capitu é implacavelmente silenciada.⁸²

A contraposição entre a definição dicionarizada do nome, que o narrador ordena, com ironia, que o leitor não consulte, e o sentido atribuído por Bentinho assinala, desde o primeiro capítulo, o ponto de vista narrativo do romance.⁸³ Assim, o “fidalgo”, fechado em si mesmo, assemelhando-se à ruína que está presente no relato, irá enredar o leitor, a partir de um engodo, em uma melindrosa trama narrativa.

Embora insinue, por intermédio do título de um capítulo do romance, “Do livro”, que irá enveredar por um caminho, talvez, metalinguístico, refletindo acerca do romance, o narrador discorre, no entanto, sobre a casa.⁸⁴ Desse modo, evidencia-se a sua importância e, ao mesmo tempo, estabelece-se um paralelo entre o espaço da morada e o livro, logo, por extensão, da narrativa. Entre a memória e o relato, num nível, o personagem e escritor, um embusteiro e astucioso narrador, o Dom Casmurro; no outro, na enunciação, Machado busca coincidir, unir as duas pontas, a construção da casa com a elaboração do texto.

Das várias casas na obra de Machado, cabe ressaltar o interesse especial dos personagens por espaços decadentes e arruinados. Bentinho, por exemplo, constrói, no Engenho Novo, uma réplica da casa de Matacavalos, “dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu”,⁸⁵ após ser demolida. Assim, o engenho (a construção da casa) pode até apontar

⁸¹ SENNA, Marta de. Estratégias do embuste: relações intertextuais em *Dom Casmurro*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 167-174, 1º sem. 2000. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10358>. Acesso em: 28 dez. 2018.

⁸² SENNA, 2000, p. 167.

⁸³ Ver: SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7-42.

⁸⁴ Ver: SALVADORI, Juliana C.; CHAVES, Leocádia Aparecida. A arquitetura discursiva em *Dom Casmurro*: narradores dissimulados e duplos ou a cisão da trama narrativa. *Itinerários*, Araraquara, n. 29, p. 317-332, jul./dez., 2009. p. 321. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2369>. Acesso em: 29 nov. 2018.

⁸⁵ ASSIS, 2008a, p. 932.

para o novo, mas essa edificação dá-se como réplica (ou simulacro da antiga casa). Digno de nota, também é o signo da morte presente em Matacavalos.⁸⁶

De acordo com Mariângela Paraizo, em “As cidades folheadas de Borges e Benjamin”, se “a ruína, como a alegoria, é algo que sobra de um suposto conjunto maior que desapareceu, é também uma tensão entre o efêmero e o eterno, sempre lembrando que o todo, do qual pretensamente é parte, não se pode reconstituir”.⁸⁷ Esse é, no entanto, o objetivo inglório de Bentinho, que busca reerguer

o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varando ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens.⁸⁸

A reconstrução de um espaço idêntico ao que fora arruinado não é possível. O tempo, inclemente, já não é mais o mesmo, por isso, a reconstrução só pode se dar na escrita, com tesoura e cola, como avalia Antoine Compagnon, ou seja, recortando o passado e o enxertando, metaforicamente, no tempo presente da narrativa. Bentinho, ao “recortar-colar”⁸⁹ a imagem da infância na velhice, faz com que a casa se torne uma imagem especular, mas com implacável desvio, do tempo e do espaço. Nesse lugar, marcado pelo efêmero e, paradoxalmente, pelo eterno, a vida narrada é o texto possível.

A tentativa de reprodução da antiga casa, detalhe por detalhe, incluindo a tradição clássica e as figuras antigas,⁹⁰ deixa vislumbrar o trabalho do escritor que, por intermédio do narrador, se apropria de outros textos para tentar fazer coincidir a elaboração do espaço em ruínas com a construção do relato familiar na ficção.

Dom Casmurro aproxima, ele mesmo, a casa e a narração. Segundo ele:

⁸⁶ A rua de Matacavalos, que recebeu várias designações através dos tempos, é chamada, atualmente, de Rua Riachuelo. Localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, começa na Praça Cardeal Câmara, na Lapa, e termina na Rua Frei Caneca. Foi uma das principais vias da cidade desde a época da Colônia até a do Império, porque ligava o centro com os arrabaldes, como São Cristóvão, por exemplo. A denominação de Matacavalos, designada oficialmente Rua de Matacavalos em 1848, decorreu dos atoleiros que dificultavam a passagem dos animais de carga, por vezes provocando lesões que os levavam ao sacrifício.

⁸⁷ PARAIZO, Mariângela de Andrade. As cidades folheadas de Borges e Benjamin. *Interletras*, Dourados-MS, v. 1, n. 5, p. 1-10, 2006. p. 3. Disponível em: http://www.interletras.com.br/ed_antiores/n5/arquivos/v5/ASCIDADESFOLHEADASDEBORGESSEDEBENJAMINrevisado.pdf. Acesso em: 20 set. 2018.

⁸⁸ ASSIS, 2008a, p. 932.

⁸⁹ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 41.

⁹⁰ ASSIS, 2008a, p. 932.

Os bustos, pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto.⁹¹

Os bustos representados na pintura do teto, Nero, Augusto, Massinissa e César, que adornam a casa de Matacalvos,⁹² ao se personificarem, possuem, ilusoriamente, para o narrador, a potencialidade de se comunicarem com ele, incitando-o a contar a sua história, pôr no papel as suas reminiscências. Dessa forma, o desejo desse autor de se inscrever na História revela os fantasmas que nele habitam. Ao tentar “construir uma memória pessoal, que sirva, ao mesmo tempo, como ponte com a tradição perdida”,⁹³ o narrador, nesse caminho impossível, desvela seu desejo de grandeza diante de pequenos, mal traçados, mas reveladores feitos. Afinal, nos últimos parágrafos do romance, o leitor se inteirará que o que se construiu não é a história grandiosa dos subúrbios, mas a sua história à margem, miúda e pessoal.

Por isso, entre dizer, desdizer e contradizer, ou mesmo, velar, revelar e desvelar uma tradição literária, Machado irá se inscrever a partir de uma estratégia que consiste, conforme Senna, no recurso da citação truncada, pautada pelo

pinçamento de um trecho descontextualizado de um macrotexto de outro autor, geralmente um clássico ou as Escrituras Sagradas, serve ao narrador machadiano de modo particularmente rentável. Às vezes, não chega sequer a citar, limitando-se a aludir a esse ou àquele poeta, de maneira vaga e imprecisa, facultando ao leitor interessado a escolha entre aceitar a imprecisão e tentar precisar a alusão, ou seja, tentar compreender por que e para que aquele determinado autor é convocado ao texto em tal ou qual momento.⁹⁴

A trama elaborada por Machado é, assim, constituída por diversos fios narrativos, que são apropriados (e desapropriados) e reescritos (e inscritos) em outra, outras, narrativas. O leitor pode, diante do emaranhado dos textos, ser instado a descobrir referências exatas, explícitas ou vagas e imprecisas, ou até mesmo falsas; comportando-se como um leitor de pistas, um detetive. No entanto, o que o escritor provê é um mapa impreciso, um labirinto, uma arquitetura para fazer o leitor perder o fio da meada.

Ao analisar *Dom Casmurro*, Senna afirma que existe, nesse romance, uma espécie de “intercciatura intertextual, em que as referências se entrecruzam numa infinidade de sugestões

⁹¹ ASSIS, 2008a, p. 932-933.

⁹² De acordo com Marta de Senna (2000, p. 167-168), três das personagens históricas que ornaram o teto da casa de Matacalvos – Nero, Augusto e César – morreram vítimas de traição. A figura do rei Massinissa da Numídia, no entanto, por apresentar versões distintas da história, cujo aspecto da traição, conforme Senna, não tenha sido encontrado em nenhuma fonte examinada pela pesquisadora, seria incluída por *Dom Casmurro* por conter alguma referência que aludisse, também, a traição, que é, no romance, uma chave de leitura para a relação entre Bentinho e Capitu.

⁹³ PIGLIA, 1991, p. 66. (tradução nossa)

⁹⁴ SENNA, 2000, p. 169.

significativas”.⁹⁵ A narrativa urdida com fragmentos, trechos e alusões literárias infinitas colocaria, assim, o leitor diante de um labirinto, ou arquitetura, que se abre e se fecha em inúmeros caminhos.

O emaranhado de fios tecidos por Machado se configura, então, como um ardil, um jogo de quebra-cabeça, ou seja:

Dom Casmurro é, talvez, aquele em que se exerce com maior vigor uma de suas mais interessantes estratégias narrativas. Refiro-me ao que chamo de estratégia de embuste, ou seja, aquela através da qual o narrador machadiano se compraz em construir, quase a cada página, um *trompe l'oeil* que condiciona o olhar do leitor a ver o que não é, a não ver o que é.⁹⁶

Assim, o escritor, ao se apropriar da tradição literária, reescrevendo-a e reinscrevendo-a, em sua narrativa, direciona o olhar do leitor, conduzindo-o, às vezes, por caminhos imprecisos nessa rede de laboriosas formas de se perder, porque não é possível remontar todas as referências a suas inscrições precursoras.

Sombras fantasmáticas do passado e memórias de tempos idos são evocadas pelo escritor que, à moda de *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, afirma: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras...”.⁹⁷ Os vestígios do passado, indícios movediços da tradição, ressoam, assim, em *Dom Casmurro*, com uma ausência proposital de luminosidade.

O escritor se vale dessas sombras-alusões, vagas e imprecisas, como, por exemplo, quando faz menção ao personagem Príamo, de Homero,⁹⁸ ou a Platão e a Plutarco,⁹⁹ faz referência a Tétis, da mitologia grega,¹⁰⁰ cita um trecho de *Mulheres patuscas de Windsor*,¹⁰¹ de William Shakespeare, e alude a *Historie du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*,¹⁰² de Antoine François Prévost. No relato de Bentinho, outras tantas referências são possíveis de serem inferidas, fazendo armar uma rede visível e invisível de textos.

Tem-se, por exemplo, a presença de um intertexto bíblico explícito, como a referência exata ao *Evangelho Segundo São Mateus*,¹⁰³ “Muitos são os chamados, poucos os

⁹⁵ SENNA, 2000, p. 170.

⁹⁶ SENNA, 2000, p. 167.

⁹⁷ ASSIS, 2008a, p. 933.

⁹⁸ ASSIS, 2008a, p. 1055.

⁹⁹ ASSIS, 2008a, p. 1063.

¹⁰⁰ ASSIS, 2008a, p. 967.

¹⁰¹ ASSIS, 2008a, p. 940.

¹⁰² ASSIS, 2008a, p. 967.

¹⁰³ Na *Bíblia de Jerusalém*, no *Evangelho Segundo São Mateus*, o versículo 14, do capítulo 22, diz: “Com efeito, muitos são chamados, mas poucos escolhidos” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1743).

escolhidos”,¹⁰⁴ à citação do livro de *Jó*,¹⁰⁵ “Não desprezes a correção do Senhor; ele fere e cura”,¹⁰⁶ à menção ao *Cântico dos Cânticos*¹⁰⁷ e ao sacrifício de Isaac, no qual a mãe do narrador assume o papel de Abraão.¹⁰⁸

Além disso, destaca-se a alusão, por meio do nome do amigo, que, posteriormente, também será o nome do filho de Bentinho e Capitu, ao profeta Ezequiel. A referência ao personagem bíblico é explícita, mas a descrição do amigo não condiz, no entanto, com a imagem do profeta do exílio na Babilônia, um sacerdote expatriado que pregou junto ao povo sobre a fé em Deus. Na narrativa machadiana,

Ezequiel de Sousa Escobar [...] não fitava rosto, não falava claro nem seguido; as mãos não apertavam as outras, nem se deixavam apertar delas, porque os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada.¹⁰⁹

Desse modo, apesar de ser um personagem sem raízes que forçassem o seu pouso, assemelhando-se a um desterrado, o que corresponderia, nesse caso, a um traço que o ligaria ao texto bíblico, o personagem de Machado, desapropriado da tradição bíblica e inscrito no romance, não é, porém, um sujeito que anunciaria os desígnios divinos, apartando-se das outras pessoas e contrapondo-se, assim, ao primeiro relato.

No capítulo CXVI, “Filho do homem”, cujo sugestivo título retoma tanto o livro de *Daniel*¹¹⁰ quanto o *Evangelho Segundo São João*,¹¹¹ bem como remete ao fruto que gerará discórdia entre o narrador e sua esposa, José Dias, o agregado, se dirige ao filho de Bentinho e Capitu, irônica e negativamente, como “profetazinho”.¹¹² Na trama, o diminutivo não possui, assim, um aspecto afetivo, como pode ser visto em vários casos na língua portuguesa. Ao contrário, estabelece a correspondência entre Ezequiel e o anúncio da ruína familiar.

Das diversas referências bíblicas que podem ser pinçadas do relato, menciona-se, ainda, que Ezequiel, filho renegado de Bentinho, suposto rebento de um presumido caso extraconjugal

¹⁰⁴ ASSIS, 2008a, p. 940.

¹⁰⁵ No livro de *Jó*, os versículos 17 e 18, do capítulo 5, dizem: “Ditosa o homem a quem Deus corrige: não desprezes a lição de Shaddai, porque ele fere e pensa a ferida, golpeia e cura com suas mãos” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 808).

¹⁰⁶ ASSIS, 2008a, p. 948.

¹⁰⁷ ASSIS, 2008a, p. 971.

¹⁰⁸ ASSIS, 2008a, p. 1015.

¹⁰⁹ ASSIS, 2008a, p. 992.

¹¹⁰ “Eu continuava contemplando, nas minhas visões noturnas, quando notei, vindo sobre as nuvens do céu, um como Filho de Homem, Ele adiantou-se até ao Ancião e foi introduzido à sua presença. A ele foi outorgado o poder, a honra e o reino, e todos os povos, nações línguas o serviram. Seu império é império eterno que jamais passará, e seu reino jamais será destruído” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1568).

¹¹¹ “Respondeu-lhe a multidão: ‘Sabemos, pela Lei, que o Cristo permanecerá para sempre. Como dizes: ‘É preciso que o Filho do Homem seja elevado?’ Quem é esse Filho do Homem?’ (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1875)

¹¹² ASSIS, 2008a, p. 1048.

entre Escobar e Capitu, morre e é enterrado “nas imediações de Jerusalém, onde os dois amigos da universidade lhe levantaram um túmulo com esta inscrição, tirada do profeta Ezequiel, em grego: ‘Tu eras perfeito nos teus caminhos’”.¹¹³ Ainda que as veredas, então, percorridas por Ezequiel fossem certas, o complemento do versículo utilizado na lápide, “desde o dia da tua criação”,¹¹⁴ sugere a dúvida que irá permanecer em Bentinho. Sendo assim, a traição contrapõe-se à narrativa bíblica, já que a integridade, tanto da mulher quanto do amigo, também alcança, no relato, o filho: “até o dia em que se achou maldade em ti”.¹¹⁵ O narrador de Machado encontra, assim, a mácula que ele julga existir no filho.

Além dessas referências, ainda é possível observar a menção a *História verdadeira*, de Luciano de Samosata,¹¹⁶ o verso de Michel de Montaigne, “*ce ne sont pas mēs gestes que j’écris; c’est moi, c’est mon essence*”,¹¹⁷ a presença de Ashaverus¹¹⁸ e o mito do judeu errante.¹¹⁹

No romance, nos capítulos LXII, “Uma ponta de Iago”, LXXII, “Uma reforma dramática”, e CXXXV, “Otelo”, a apropriação do intertexto shakespeariano se dá explicitamente no enunciado. A correspondência entre as narrativas,¹²⁰ no primeiro caso, agencia a semelhança entre Iago e José Dias, já que o último age contra a relação entre Bento Santiago e Capitu. No entanto, além do paralelismo estabelecido entre os companheiros de Otelo e Bentinho, os protagonistas também se assemelham, uma vez que são imbuídos pelo ciúme, não restando, para eles, dúvidas acerca do estigma sofrido. Bentinho menciona Otelo, justificando o seu ciúme após a visita de Escobar. Por fim, no capítulo “Otelo”, ao assistir à peça homônima no teatro, o narrador atesta a semelhança entre Capitu e Desdêmona, acusando a sua esposa de uma suposta infidelidade, cujo filho seria a prova.

Nesse jogo, o leitor vislumbra, a partir de uma duplicação especular, isto é, por meio do recurso do *mise en abyme*, a inocência de Capitu, uma vez que o narrador associa, ironicamente, a sua narrativa ao enredo shakespeariano, no qual Desdêmona não é culpada pelo crime. No entanto, o contrário também pode ser entrevisto pelo leitor, já que a referência alude,

¹¹³ ASSIS, 2008a, p. 1071.

¹¹⁴ ASSIS, 2008a, p. 1071.

¹¹⁵ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1521.

¹¹⁶ ASSIS, 2008a, p. 1000.

¹¹⁷ ASSIS, 2008a, p. 1005.

¹¹⁸ ASSIS, 2008a, p. 1009.

¹¹⁹ Ver: SILVA, Jiuvan Tadeu da. *O mito do judeu errante em Machado de Assis: entre a errância e a redenção – a reinvenção do imaginário e a subversão da cultura*. 2017. 142f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

¹²⁰ Ver: SARAIVA, Juracy Assmann; WELTER, Márcia Rohr. Diálogo entre Dom Casmurro e Otelo. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 21, p. 37-50, jun., 2018. p. 41. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/33185/24010>. Acesso em: 03 jan. 2019.

paradoxalmente, de forma positiva ou negativa, simultaneamente, a traição. Desse modo, o espelhamento textual, no qual o teatro está dentro do romance, atesta a apropriação e a repetição da tradição literária, com diferenças, reenviando o leitor para um espaço ambíguo, sinuoso, no qual as certezas absolutas são impossíveis de serem alcançadas.

A presença do intertexto em *Dom Casmurro*, ornando as paredes de Matacavalos e as páginas do romance, corresponde, então, a construção de “um mundo, o mais mobiliado possível, até os últimos pormenores”, como queria Umberto Eco.¹²¹ Assim, o escritor se utiliza de “louça velha e mobília velha”,¹²² se apropriando daquilo que jaz em outra morada, em outro texto, uma metáfora de uma literatura que é construída a partir de ruínas e escombros.¹²³

O escritor, ao contrapor passado e presente, além de buscar, segundo Bentinho, “restaurar na velhice a adolescência”,¹²⁴ intenta, nessa tentativa restauração, atar a tradição à narrativa, recriando, no movimento de construção de uma casa velha – que, paradoxalmente, constitui-se, no enunciado, enquanto um engenho novo, uma nova construção –, um outro texto. Esse propósito é, no entanto, no enunciado, e de acordo com o narrador, fadado ao insucesso, pois, como afiança o narrador: “não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente”.¹²⁵ A casa de Matacavalos se configura, então, como um espaço em que o novo se vê imbricado pelo velho, onde, nas entrelinhas da narrativa, a tradição se faz presente.

Em “Casa velha”¹²⁶ e *Relíquias de casa velha*,¹²⁷ desde os títulos, o leitor pode entrever espaços decadentes, cujas relações familiares estariam marcadas pela morte, pela degradação moral e pela derrocada econômica e social. No primeiro texto, o leitor se depara com um padre que pretende “escrever uma obra política, a história do reinado de d. Pedro I”,¹²⁸ e, para isso, investiga a casa de D. Antônia, buscando informações e documentos históricos.¹²⁹

¹²¹ ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 21.

¹²² ASSIS, 2008a, p. 932.

¹²³ ASSIS, 2008a, p. 932.

¹²⁴ ASSIS, 2008a, p. 932.

¹²⁵ ASSIS, 2008a, p. 932.

¹²⁶ ASSIS, Machado de. Casa velha. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 3. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008c. (*Casa velha*)

¹²⁷ ASSIS, Machado de. Relíquias de casa velha. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 2. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Relíquias de casa velha*)

¹²⁸ ASSIS, 2008c, p. 190.

¹²⁹ Ver: GLEDSON, John. Casa velha. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 3. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. p. 196-219. (*Fortuna crítica*)

A residência de D. Antônia “tinha entre o povo o nome de Casa Velha e era-o realmente: datava dos fins do outro século. Era uma edificação sólida e vasta, gôsto severo, nua de adornos”,¹³⁰ aproximando a casa e os documentos que seriam examinados.

A biblioteca de D. Antônia, que antes fora o escritório de seu falecido marido, um ex-ministro da república, era, portanto, um ex-escritório de um ex-marido:

Uma vasta sala, dando para a chácara, por meio de seis janelas de grade de ferro, abertas de um só lado. Todo o lado oposto estava forrado de estantes, peçadas de livros. Estes eram, pela maior parte, antigos, e muitos in-fólios; livros de história, de política, de teologia, alguns de letras e filosofia, não raros em latim e italiano.¹³¹

Tornara-se, este, o local de trabalho do narrador, que, em meio a documentos e papéis velhos, passa a conhecer, também, os segredos da Casa Velha.

Desse modo, o narrador, olhando pela janela, se aproxima dos membros da família e, na biblioteca, que não “era uma casa pública, arquivo ou biblioteca, era um lugar onde, no que tocava a papéis e manuscritos, podia dar com alguma coisa privada e doméstica”,¹³² faz coincidir o público e o privado, não mais examinando os papéis velhos da república, mas uma história, íntima e pessoal, dos subúrbios, como aliás, anunciou Bentinho em *Dom Casmurro*.

No conto, o padre se vê diante de uma trama marcada pela mentira de D. Antônia, que, não aceitando um relacionamento entre o filho, Félix, e a agregada da família, Lalau, insinua, para o narrador, que ela seria filha do ex-ministro e, portanto, irmã de Felix, o que impediria o amor dos dois. Assim, entre esses vários ex, o espaço enunciativo ocupado pelo padre, que está “à janela da biblioteca”,¹³³ em uma posição elevada e, por isso, remetendo a uma divisão social metafórica, realça a impossibilidade da relação entre a agregada e o filho de D. Antônia.

Na narrativa de Machado, a imagem da casa, cujo conhecimento histórico, permeando livros e manuscritos, aliada ao relato de seus moradores e abordada por um narrador pretensamente objetivo e científico, é posto em contraposição às travessuras e ingenuidades da agregada, Lalau, abre espaço, então, para uma ideia de arquivo.

Jacques Derrida, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, ao refletir acerca do arquivo, suas possíveis definições e a pulsão que origina a necessidade de arquivamento, retoma o conceito inicial de *Arkhê*:

designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história,

¹³⁰ ASSIS, 2008c, p. 191.

¹³¹ ASSIS, 2008c, p. 194.

¹³² ASSIS, 2008c, p. 196.

¹³³ ASSIS, 2008c, p. 201.

ali onde as coisas *começam* – o princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – o princípio nomológico.¹³⁴

A casa velha, a partir da representação da biblioteca, pode ser entendida, então, como o espaço que rege não só o seu entorno como o seu interior. Os livros e os papéis que lá estão, tratados por uma espécie de veneração,¹³⁵ aliado ao valor religioso que a capela da casa desfrutava na vizinhança, realçam o valor sagrado agregado a esse lugar, que, ainda que não se defina como um arquivo público, goza dessa definição inicial.

Para Derrida,

o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse *lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* foram seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos.¹³⁶

O espaço do arquivo evidencia, portanto, a importância da casa, já que, inicialmente, ela abrigaria a lei e o poder dela proveniente. Logo, se os magistrados, isto é, os *arcontes*, eram, a princípio, os primeiros guardiões dos documentos oficiais, em Machado, a casa de D. Antônia conserva importância similar e a viúva passa para o filho, advogado, a tarefa de reconstruí-la e fazê-la permanecer.

Além disso, é

nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto.¹³⁷

Uma vez que “os arquivos não podiam prescindir de suporte, nem de residência”,¹³⁸ a necessidade do espaço da casa, em Machado, constitui-se como um obstáculo e resistência de D. Antônia, que não aceitava, no começo, que alguém mexesse no arquivo do finado marido, nesse lugar de memória. A institucionalização do texto como arquivo e do texto como elemento

¹³⁴ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Dumará, 2001. p. 11.

¹³⁵ ASSIS, 2008c, p. 191.

¹³⁶ DERRIDA, 2001, p. 12-13

¹³⁷ DERRIDA, 2001, p. 13.

¹³⁸ DERRIDA, 2001, p. 13.

do arquivo, operam, nesse sentido, na duplicidade entre o público, o privado e, também, no sentido metafórico, como a construção do texto.

O poder de interpretar os textos-arquivos, trabalho, anteriormente, exclusivo dos arcontes, é, então, no conto, concedido ao leitor por intermédio do narrador, que pode, a partir da intervenção do reverendo Mascarenhas, amigo de D. Antônia, folhear “uma parte da biblioteca e do arquivo, uma parte apenas”,¹³⁹ revirando, portanto, o arquivo da Casa Velha.

Para Reinaldo Marques, o pesquisador de arquivos constrói,

a partir de sua imaginação construtiva, possíveis articulações e nexos entre os documentos, possibilitando a ele contar uma história plausível, isto é, dotada de certa verossimilhança e coerência, amparadas nos documentos observados e estudados.¹⁴⁰

O narrador de “Casa velha” adota, semelhantemente, o papel do leitor e destinado ao pesquisador, correspondendo, assim, a uma espécie de escritor-arquivista, que revira escombros, encontra relíquias, se apropria da tradição e, por fim, narra a sua história. Dessa forma, remexendo nos papéis da biblioteca da casa de D. Antônia, o padre busca, renegando o projeto de narrar à história do primeiro reinado, a partir dos documentos examinados e, também, dos relatos orais dos moradores, recontar a narrativa da casa e da família que ali habita, tecendo conjecturas e criando uma história, ainda que verossímil e não verdadeira, que irá, inclusive, desmascarar a farsa proposta pela matriarca acerca do incesto entre o filho e Lalau.

A tarefa empreendida pelo narrador, ao levá-lo para um mundo distinto do seu, no qual, segundo ele, a casa, hábitos e pessoas davam-me ares de outro tempo e exalavam um “cheiro de vida clássica,”¹⁴¹ faz com que adentrar os cômodos da casa velha signifique, também, a entrada em uma dimensão diversa, repleta de papéis e relíquias¹⁴² impregnadas pela vida íntima da família.

A partir da dicção ambígua, entre o ser, parecer e não ser, é possível assinalar, ainda, que a Casa Velha se assemelha a um espaço de morte, já que, engendrado, no seu interior, jaz uma capela particular com a “sepultura do chefe, ali mesmo, ao pé dos seus, fazendo lembrar as primitivas sociedades em que florescia a religião doméstica e o culto privado dos mortos”,¹⁴³ o que faz realçar o caráter sepulcral dessa casa, um ambiente no qual faltava a alegria.¹⁴⁴

¹³⁹ ASSIS, 2008c, p. 191.

¹⁴⁰ MARQUES, Reinaldo. Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes. *Ipotesi* – Revista de estudos literários, v. 4, n. 2, jul./dez., 2000. p. 36.

¹⁴¹ ASSIS, 2008c, p. 192.

¹⁴² Ver: SOUZA, Eneida Maria de. Relíquias da casa. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 14, p. 69-76, jan./dez., 1989. Disponível em: http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/4518/1/1989_Art_EMSouza.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

¹⁴³ ASSIS, 2008c, p. 192-193.

¹⁴⁴ ASSIS, 2008c, p. 229.

Além disso, a casa, onde o narrador busca por um “objeto de grande valor em função de ser raro ou antigo”,¹⁴⁵ torna-se, assim, metáfora, não só da família, mas da escrita, isto é, do projeto literário que se apresenta a partir das ruínas, já que, na narrativa, “nada há eterno neste mundo”.¹⁴⁶ Desse modo, vale lembrar a proposição de Benjamin: “a palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade”,¹⁴⁷ cujo arquivo, nesse contexto, se configura como uma história fragmentada, arruinada, e que só pode ser vista precariamente.

A citação da frase de Santo Agostinho, “*Amor non improbatur*”,¹⁴⁸ a menção ao Dom Quixote,¹⁴⁹ personagem de Miguel de Cervantes, e as histórias africanas do Gira,¹⁵⁰ a referência a *Storia Fiorentina de Varchi*, edição de 1721, que o narrador insinua poder se tratar de um exemplar truncado,¹⁵¹ ou a releitura de *Saint-Clair das ilhas ou os desterrados na ilha da Barra*,¹⁵² de Elizabeth Helme,¹⁵³ confirmam, pois, a presença, não só de um arquivo de leituras do personagem, um arquivo existente na casa velha, mas a existência de uma rede de citações e referências embaralhadas que o escritor faz uso em seu conto.

Em *Relíquias de casa velha*, por sua vez, Machado adverte:

Uma casa tem muita vez as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu. Supõe que o dono pense em arejar e expor para teu e meu desenfado. Nem todas serão interessantes, não raras serão aborrecidas, mas, se o dono tiver cuidado, pode extrair uma dúzia delas que mereçam sair cá fora.
Chama-lhe à minha vida uma casa, dá o nome de relíquias aos inéditos, impressos que aqui vão, ideias, histórias, críticas, diálogos, e verás explicado o livro e o título.¹⁵⁴

O escritor, assim, ao reunir textos distintos nesse espaço ficcional, compara a sua vida a uma casa velha, cujas relíquias, presentes nessa morada e, conseqüentemente, no livro, seriam os seus inéditos, os seus contos, remetendo, ainda, às reminiscências do autor personagem, que, na construção dessa casa fantasmática e ficcional, expõe os vestígios de uma, ou várias tradições, que ele acessa nas suas leituras, na escrita.¹⁵⁵

¹⁴⁵ RELÍQUIA. In: *Dicionário Caldas Aulete*. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/reliquia>. Acesso em: 07 fev. 2018.

¹⁴⁶ ASSIS, 2008c, p. 234.

¹⁴⁷ BENJAMIN, 1984, p. 199.

¹⁴⁸ ASSIS, 2008c, p. 201.

¹⁴⁹ ASSIS, 2008c, p. 207.

¹⁵⁰ ASSIS, 2008c, p. 211-212.

¹⁵¹ ASSIS, 2008c, p. 195.

¹⁵² ASSIS, 2008c, p. 218.

¹⁵³ Ver: MEYER, Marlyse. Machado de Assis lê Saint-Clair das Ilhas. *Literatura e sociedade*, v. 3, n. 3, p. 17-33, 1998. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/16172/17843>. Acesso em: 01 jan. 2019.

¹⁵⁴ ASSIS, 2008b, p. 630.

¹⁵⁵ Ver: QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

As casas arruinadas em Machado, ao transcender o ambiente, desdobrando, a partir desse espaço vivido, as histórias de seus personagens e, ainda, deixar entrever, para o leitor, o fazer literário, os destroços e os escombros que são apropriados de outros textos para narrar, instauram, pois, na narrativa, relíquias literárias desse autor implícito, uma espécie de memória do leitor que é o escritor.

Machado, ao desdobrar as suas relíquias, as suas histórias e a tradição literária, faz coincidir, nesse movimento, casa velha e cidade, espaços nos quais os temas abordados por ele – cenário urbano, História do Brasil e escravidão, por exemplo –,¹⁵⁶ desvelam as transformações tanto históricas quanto literárias que estão presentes na narrativa, ao mesmo tempo em que denotam a ruína que irá permear toda a sua obra.

Em “A Carolina”,¹⁵⁷ poema publicado em 1906, em *Relíquias de casa velha*,¹⁵⁸ o espaço da morte, o sepulcro, torna-se, semelhantemente ao que acontece em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma casa habitada. No soneto, no entanto, não se tem um defunto autor, mas o poeta, Machado, que, ultrapassando o papel do eu lírico, jaz ao lado de uma sepultura, na qual Carolina, nascida em Portugal, na cidade do Porto, a 20 de fevereiro de 1836, e falecida no Rio de Janeiro, a 20 de outubro de 1904, sua esposa,¹⁵⁹ está enterrada.

O túmulo, chamado pelo escritor de “leito derradeiro”,¹⁶⁰ a última casa da amada, é, no texto, ornado com “flores – restos arrancados”.¹⁶¹ As flores, que enviam o leitor à vida, a felicidade e ao amor, ao mesmo tempo, como resto arrancado, apontam para a fragmentação, a ruína e a morte.

Assim, no sepulcro, recolher os restos da terra revela, metaforicamente, o revolver das ruínas e o poeta, portanto, atribui, nesse movimento, uma nova significação a essa casa dos mortos. Esse é não só um lugar de luto e de dor pela morte da amada, mas um espaço de retorno ao passado, retratado, no enunciado, entre a voz poética e Carolina.

¹⁵⁶ Embora o aspecto sócio-histórico seja relevante, visto que Machado de Assis não se encontra à margem da sociedade, não é o objetivo desta tese abordar os temas históricos ou sociais, que podem ser apreendidos da leitura da obra do escritor.

¹⁵⁷ ASSIS, Machado de. A Carolina. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 2. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Relíquias de casa velha*)

¹⁵⁸ O poema “A Carolina” também pode ser lido em: *Obra completa, em quatro volumes*: volume 3, de Machado de Assis, organizada por Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecílio e Heloisa Jahn.

¹⁵⁹ O soneto foi escrito por ocasião da morte de Carolina Augusta Xavier de Novais, esposa de Machado de Assis.

¹⁶⁰ ASSIS, 2008b, p. 631.

¹⁶¹ ASSIS, 2008b, p. 631.

Desse modo, os fragmentos arrancados do mundo correspondem, em certa medida, ao ofício do escritor, que retira a sua matéria de outros textos, trançando-a no poema, que será, no movimento inverso, parte da tradição apropriada e reescrita.

No conto “Pai contra mãe”,¹⁶² por sua vez, Cândido Neves, ou Candinho, não tendo alcançado êxito em outras profissões, toma por ofício a captura de escravos fugidos. Apesar da vida difícil, casa-se com Clara, indo morar em uma casa pobre, da qual foram despejados, obrigando-os a viver de favor e evidenciando, assim, a derrocada econômica e social vivida pelos personagens.

A situação de penúria da família, agravada pelo nascimento do filho, resulta na sugestão dada pela tia de Clara, que recomenda que Candinho enjeite a criança, encerrando a sua descendência e a sua casa. A narrativa, nesse espaço de miséria, contrapõe o ofício do protagonista à inocência e à pureza dos nomes. Clara e o duplamente imaculado Cândido Neves. Mesmo indicando alguém virtuoso, alvo, Cândido, ou Candinho – outro diminutivo sem efeito afetivo – consiste em ser um carrasco de escravos fugitivos.

O abandono do filho pelo casal não se concretiza, mas a ruína se instaura no destino do filho da escrava capturada, que aborta, manchando, simbolicamente, a suposta inocência do narrador. Cândido Neves, ao afirmar que nem todas as crianças vingam, em meio às lágrimas de alegria por ter continuado com filho, revela, também, o pessimismo e a degradação moral constitutiva da personagem, da história do Brasil, presente na narrativa.

Da obra machadiana, é possível citar, ainda, a Casa Verde, do conto “O alienista”.¹⁶³ Na narrativa, o doutor Simão Bacamarte, “filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas”,¹⁶⁴ descrição, no mínimo, irônica de Machado, retorna à Itaguaí e, após um tempo, passa a se dedicar a psiquiatria, construindo, por fim, um manicômio, a Casa Verde, espaço em que, na busca por desvendar os mistérios da loucura, irá aprisionar quase todos os moradores da cidade.

Em “Bestas apocalípticas e enciclopédias: em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis”,¹⁶⁵ Lyslei Nascimento, ao discutir a relação entre Machado e a Bíblia, retomando a noção de

¹⁶² ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes: volume 2*. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Relíquias de casa velha*)

¹⁶³ ASSIS, Machado de. O alienista. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes: volume 2*. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Papéis avulsos*)

¹⁶⁴ ASSIS, 2008b, p. 237.

¹⁶⁵ NASCIMENTO, Lyslei. Bestas apocalípticas e enciclopédias: em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (org.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 40-57.

enciclopédia e examinando a catalogação de loucuras que será feita por Bacamarte, esclarece que “Itaguaí é, para Simão Bacamarte, seu universo. Logo, seu universo se miniaturizará na casa dos dementes por ele construída”,¹⁶⁶ transfigurando-se, metaforicamente, em um mundo miniaturizado, elaborado e ficcionalizado pelo escritor.

Segundo Nascimento, a Casa Verde

engendra-se a partir de um catálogo, que aqui será lido como uma enciclopédia de loucos, como uma construção que parece ter vida própria, mas que tem, em Simão Bacamarte, o seu construtor. Crescendo na forma de galerias, em cubículos anexados, é comparada, pelo vigário, à torre de Babel.¹⁶⁷

O espaço multifacetado e híbrido, ao hospedar os diversos loucos da cidade, se assemelhando à construção bíblica de Babel, na qual os homens não se entendem devido à multiplicidade de línguas,¹⁶⁸ além de constituir uma ligação entre a narrativa e o texto da Bíblia, instaura a divisão da cidade, Itaguaí, cujos moradores aspiram demolir o sanatório de Bacamarte, isto é, “ver por terra a Casa Verde – ‘essa Bastilha da razão humana’”.¹⁶⁹ No entanto, o intento é frustrado e, na cidade, apenas a “Câmara vilipendiada e corrupta”¹⁷⁰ é derrubada, sem efeitos práticos, já que, após a rebelião contra o sanatório do médico, quase todos são enviados para a instituição que desejavam dismantelar.

Acerca da “Advertência” de *Papéis Avulsos*,¹⁷¹ Nascimento faz uma análise minuciosa das palavras introdutórias do livro, assinalando uma correlação entre estas e o conselho do pregador do *Eclesiastes*. A referência a Denis Diderot e ao evangelista João, suposto autor do *Apocalipse*, são fundamentais, pois, no caso do primeiro, alicerça o estudo acerca do conceito de enciclopédia e, com relação ao autor bíblico, “reenvia o leitor para a doutrina das últimas coisas, a escatologia, o texto que, ao tratar do limite das coisas, torna-se, também ele, limite, fazendo-se, pois, metalinguagem”.¹⁷²

O intertexto proposto por Machado em *Papéis avulsos*, principalmente no conto “O alienista”, ao fazer “sentar à mesma mesa”¹⁷³ textos diversos, avulsos como indica o título do livro, “em torno de uma tradição, de uma hierarquia, de um poder”,¹⁷⁴ assim como referências

¹⁶⁶ NASCIMENTO, 2009, p. 52.

¹⁶⁷ NASCIMENTO, 2009, p. 53.

¹⁶⁸ NASCIMENTO, 2009, p. 53.

¹⁶⁹ ASSIS, 2008b, p. 152.

¹⁷⁰ ASSIS, 2008b, p. 259.

¹⁷¹ ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes: volume 2*. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b.

¹⁷² NASCIMENTO, 2009, p. 47.

¹⁷³ ASSIS, 2008b, p. 236.

¹⁷⁴ NASCIMENTO, 2009, p. 45.

literárias distintas,¹⁷⁵ põe em cena o ofício do escritor, que, na elaboração de sua casa ficcional, une a sua narrativa ao intertexto “sob um único título, um elemento aglutinador (do diverso) que é o livro”.¹⁷⁶

Na narrativa de Machado, além da ruína espacial e da degradação mental dos personagens, como o caso de Quincas Borba, no romance homônimo, e os loucos de Itaguaí, a ruína da casa se repetirá, também, em Simão Bacamarte, que vê o seu intento de ter filhos abortado, apesar das qualidades de D. Evarista, que reunia

condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, são e inteligentes.¹⁷⁷

As esperanças do narrador são, desse modo, arruinadas e sua linhagem chegará, irremediavelmente, ao fim. O desejo de possuir uma descendência é, então, impossível para o médico, uma vez que sua esposa é infértil, findando, portanto, com “a total extinção da dinastia dos Bacamartes”.¹⁷⁸

Já a Casa Verde, asilo imponente com suas “cinquenta janelas por lado, um pátio no centro, e numerosos cubículos para os hóspedes”,¹⁷⁹ não está em ruínas, mas irá acolher a degradação representada pela insanidade dos moradores dessa “casa de Orates”,¹⁸⁰ incluindo o Dr. Bacamarte, que, após se diagnosticar como louco, um sujeito arruinado mentalmente, morre “dali a dezessete meses, no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada”.¹⁸¹

No conto “Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis”,¹⁸² Machado retoma o episódio bíblico do “Dilúvio”,¹⁸³ descrito no livro do *Gênesis*, suplementando o relato primeiro e se apropriando, inclusive, da forma textual característica da Bíblia. O “fragmento escolhido converte-se ele mesmo em um texto”,¹⁸⁴ cujo sentido, a partir do ato de recortar-colar, se

¹⁷⁵ Cita-se, por exemplo, o “Corão que Maomé declara veneráveis os doidos” (ASSIS, 2008b, p. 239), a referência ao “*Cântico*” (ASSIS, 2008b, p. 242), a menção a textos que, ao examinarem a insânia, remetem a “personagens célebres, Sócrates, Maomé, Caracala, Domiciano, Calígula etc.” (ASSIS, 2008b, p. 244), a uma ode ficcional de Martim Brito (ASSIS, 2008b, p. 250) e a citação explícita de um verso de Dante, “La boca solevo dal fero pasto/*Quel seccatore...*” (ASSIS, 2008b, p. 251).

¹⁷⁶ NASCIMENTO, 2009, p. 46.

¹⁷⁷ ASSIS, 2008b, p. 237.

¹⁷⁸ ASSIS, 2008b, p. 237.

¹⁷⁹ ASSIS, 2008b, p. 238-239.

¹⁸⁰ ASSIS, 2008b, p. 239.

¹⁸¹ ASSIS, 2008b, p. 269.

¹⁸² ASSIS, Machado de. Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 2. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Papéis avulsos* [1882])

¹⁸³ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 41-45.

¹⁸⁴ COMPAGNON, 2007, p. 13.

expande e, assim, se escrever é sempre reescrever, conforme afiança Compagnon,¹⁸⁵ o escritor revisita o texto bíblico, elaborando, para os personagens, a história de uma não casa fragmentada.

A narrativa de Machado, ao retomar a Bíblia, promove um deslocamento do texto e, assim, o episódio da arca, que “boiava sobre as águas do abismo”¹⁸⁶ e que, no princípio, seria um espaço de proteção e refúgio, um abrigo contra ira divina, no qual a “enchente sobre a terra durou cento e cinquenta dias”,¹⁸⁷ tem o seu sentido ampliado pelo escritor. A “casa” machadiana retrata, nesse conto, um ambiente móvel, a relação entre Jafé, Sem e Cam, filhos de Noé, cuja narrativa, diferentemente do discurso bíblico, é marcada pela iniquidade, acarretando, com isso, na divisão da casa de seu pai.

O intertexto bíblico reelaborado por Machado remete, desse modo, ao *Evangelho Segundo São Mateus*, no qual Jesus afirma: “Todo reino dividido contra si mesmo acaba em ruína e nenhuma cidade ou casa dividida contra si mesma poderá subsistir”.¹⁸⁸ Assim, o desejo de “viver em tendas separadas”,¹⁸⁹ espaço em que, segundo os filhos de Noé, cada um poderia fazer o que parecesse melhor,¹⁹⁰ aponta para a ruína dessa casa.

Machado, assim, subverte a noção de proteção, e amparo proporcionado pela arca-refúgio, instaurando, nesse caso, a desagregação dos escolhidos por Deus, que, na Bíblia, permanecem em um espaço que oscila entre a vida e a morte, dissociando as intempéries do mundo exterior do abrigo interior da casa.¹⁹¹

Em Machado, diferentemente do episódio bíblico, a ruína do projeto divino de salvação e purificação dos homens encontra-se deturpada.¹⁹² Ao se utilizar da paródia, entendida por Linda Hutcheon como uma “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”,¹⁹³ para a leitura de “novos níveis de sentido – e ilusão”,¹⁹⁴ o escritor desdobra o texto bíblico.

¹⁸⁵ COMPAGNON, 2007, p. 41.

¹⁸⁶ ASSIS, 2008b, p. 284.

¹⁸⁷ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 44.

¹⁸⁸ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1725.

¹⁸⁹ ASSIS, 2008b, p. 283.

¹⁹⁰ ASSIS, 2008b, p. 283.

¹⁹¹ Ver: COUFFIGNAL, Robert. Dilúvio. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 229-230.

¹⁹² Ver: CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984. p. 91.

¹⁹³ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 17.

¹⁹⁴ HUTCHEON, 1989, p. 46.

A mobilidade da arca, descrita nos versículos finais de cada capítulo do conto, “A arca, porém, boiava sobre as águas do abismo”,¹⁹⁵ nos capítulos A e B, e “A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo”,¹⁹⁶ no capítulo C, evidencia, ainda, no enunciado, reescrito e remontado, o ofício do escritor, que se apropria do texto inicial, recortando e colando aquilo que lhe interessa, movendo-o para o presente enunciativo e dando-lhe uma nova aparência.

Machado compõe, assim, a partir da tradição bíblica, uma narrativa que fragmenta e remonta o texto bíblico, estabelecendo, desde a figura da casa, na qual residiria à salvação do homem, construída por intermédio de Noé e planejada pelo Arquiteto Divino, mencionado por Joseph Rykwert,¹⁹⁷ a ruína que sobeja no espaço que outrora fora um instrumento de salvação.

No conto “Um homem célebre”,¹⁹⁸ o espaço habitado pelo senhor Pestana, um famoso compositor de polcas, é definido como sendo uma “casa velha, escada velha [e com] um preto velho que o servia”.¹⁹⁹ O personagem, melancólico, apesar do sucesso de suas composições, encontra refúgio em uma sala dos fundos, na qual

dez retratos [...] pendiam da parede. Um só era a óleo, o de um padre, que o educara, que lhe ensinara latim e música, e que segundo os ociosos, era o próprio pai do Pestana. [...] Os demais retratos eram de compositores clássicos, Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann [...].²⁰⁰

Os quadros contribuem, assim, como em *Dom Casmurro*, para uma possível construção dos precursores. Nesse caso, os compositores cujas obras se configuram, para Pestana, como um “evangelho da noite”,²⁰¹ eco de alguma” peça alheia”²⁰² ou “velhas fontes, donde lhe não manava nada”.²⁰³ Todas essas acepções, motivo de tristeza e de desespero, modelos revisitados, porém, inalcançáveis, exceto nos “becos escuros da memória, velha cidade de traições”,²⁰⁴ constituem uma “angústia de influência”, como queria Harold Bloom.²⁰⁵ Desse modo, o evangelho da noite e a peça alheia correspondem ao texto forte, precursor, modelo inalcançável

¹⁹⁵ ASSIS, 2008b, p. 284.

¹⁹⁶ ASSIS, 2008b, p. 284.

¹⁹⁷ Ver: RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. Tradução de Ana Gabriela Godinho de Lima, Anat Falbel, Margarida Goldszajn e Mário H. S. D’Agostinho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

¹⁹⁸ ASSIS, Machado de. Um homem célebre. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes: volume 2*. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Várias histórias*)

¹⁹⁹ ASSIS, 2008b, p. 465.

²⁰⁰ ASSIS, 2008b, p. 465.

²⁰¹ ASSIS, 2008b, p. 465.

²⁰² ASSIS, 2008b, p. 466.

²⁰³ ASSIS, 2008b, p. 467.

²⁰⁴ ASSIS, 2008b, p. 468.

²⁰⁵ BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

que o personagem aspira. Não poderia ser de outro modo. O seu nome, Pestana, já o ridiculariza, pois ele aponta não somente para um filete de reforço, junto das cravelhas, nos instrumentos de corda como o violoncelo, violão ou violino, mas para um cochilo.

A narrativa de Machado cria, assim, desde a escolha vocabular até as referências intertextuais, abalos no arquivo. As velhas fontes, isto é, a tradição, são retomadas pelo escritor, que, na figura do compositor, se apropria de peças alheias, textos de outros autores, equiparando tais obras a um evangelho e, aludindo, também nessa narrativa, ao texto bíblico.

Em “Valério”,²⁰⁶ o personagem homônimo, “só no mundo”²⁰⁷ e “um tanto maltrapilho”,²⁰⁸ se afigura como um sujeito arruinado e empobrecido. O pai morrera pouco depois da revolução de 1831, a mãe morreu sem poder vê-lo num colégio²⁰⁹ e, após o padrinho falecer, tornou-se “senhor das calçadas da rua, na idade de catorze anos”.²¹⁰

Com o passar dos anos, Valério torna-se “escrevente de cartório e revisor de provas de tipografia”,²¹¹ o que permite que ele ponha a segunda classe de Nicolas Chamfort,²¹² lado a lado com as referências a Petrarca e Safo, uma musa para ele, assim como a filípica²¹³ escrita pelo Coronel Borges, o que evidencia, a partir do seu ofício com a palavra, a apropriação e reorganização dos textos em outra tradição. Como se sabe, Machado, ao ingressar na Imprensa Nacional, em 1856, também foi aprendiz de tipógrafo e, posteriormente, em 1858, revisor e colaborador do *Correio Mercantil*, além de pertencer à redação do *Diário do Rio de Janeiro*, a partir de 1860, o que enseja, pois, na análise do conto, a aproximação entre o personagem e o escritor.

De acordo com o narrador, “Valério era o oráculo de Delfos do coronel, que o consultava a respeito de todas as coisas, até as mais minuciosas”,²¹⁴ todavia, o poder de predição do personagem não pode antever o esfacelamento que se aproximava de sua casa. Além de perder o emprego no cartório, a tipografia em que Valério trabalhava se incendiara, e, para ele, que se recuperara de uma doença, a destruição do espaço se assemelha a uma “casa em ruínas”.²¹⁵

²⁰⁶ ASSIS, Machado de. Valério. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 2. NETO, Aluízio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Contos avulsos I*)

²⁰⁷ ASSIS, 2008b, p. 1316.

²⁰⁸ ASSIS, 2008b, p. 1317.

²⁰⁹ ASSIS, 2008b, p. 1299.

²¹⁰ ASSIS, 2008b, p. 1300.

²¹¹ ASSIS, 2008b, p. 1300.

²¹² ASSIS, 2008b, p. 1300.

²¹³ Segundo o *Dicionário Caldas Aulete*, o verbete “filípica” se refere ao discurso proferido por Demóstenes (384-322 a.C.) contra Felipe, rei da Macedônia. Consiste, ainda, a uma sátira agressiva e cruel que se faz contra alguém. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/filípica>. Acesso em: 13 dez. 2018.

²¹⁴ ASSIS, 2008b, p. 1312.

²¹⁵ ASSIS, 2008b, p. 1316.

O escrevente, afundado em dívidas, arruinado e sem saída, atormentado por um diabo da tipografia em ruínas, diferente daquele descrito e analisado por Eduardo Frieiro,²¹⁶ “coroou a obra indo atirar-se ao mar”,²¹⁷ dando um fim, pois, a sua casa, sua linhagem. Tanto a casa tipográfica, quanto o personagem que “coroou a obra” com o suicídio, não sem ironia, aproximam a escrita da ruína e da morte.

Por fim, na crônica do dia “25 de abril de 1865”,²¹⁸ Machado de Assis, ao falar sobre Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, alude a casa “arrasada e salgada”²¹⁹ do Alferes, alicerçando o texto literário ao discurso histórico, assim como o infortúnio do esquecimento a que o escritor faz referência. A casa de Tiradentes constitui-se como mote narrativo, desdobrando-se em uma análise acerca do esquecimento dos heróis nacionais.²²⁰

Machado de Assis, como se vê, como um arquiteto de ruínas, cuja matéria narrável seria, metaforicamente, as casas velhas, construídas e elaboradas por intermédio de uma escrita que se realiza sobre os escombros, ao retomar a tradição, irá, “citar os mortos ou citar um texto”, trazendo o passado para o presente, infundindo outra vida ao que foi citado.²²¹ As casas machadianas se configuram, então, como uma metáfora da escrita, que revisita o passado e se vale daquilo que jaz em ruínas para narrar.

Os espaços em decadência, esfacelados e erigidos a partir de outros textos, correspondem, assim, as ruínas recolhidas pelos autores, que se filiam a uma tradição por intermédio da reescrita desse ambiente, não mais pensando o intertexto como modelo, mas construindo o novo texto sobre escombros.

No porão das casas, onde personagens são emparedados e escondidos,²²² nos túmulos, cujos corpos e entulhos são revirados, o escritor valendo da polissemia da casa, adentra arquivos

²¹⁶ FRIEIRO, Eduardo. *Os livros nossos amigos*. Belo Horizonte: Livraria Inconfidência S.A., 1945.

²¹⁷ ASSIS, 2008b, p. 1317.

²¹⁸ ASSIS, Machado de. 25 de abril de 1865. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes: volume 4*. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Ao acaso – Diário do Rio de Janeiro [1864-1865]*)

²¹⁹ ASSIS, 2008d, p. 288.

²²⁰ No romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, Maria José de Queiroz, no mesmo espaço, destruído e infértil, retoma e reescreve o episódio envolvendo o Alferes, desnovelando, assim, uma nova narrativa, remexendo, portanto, na tradição literária e no discurso histórico. Em Queiroz, a narradora, Joaquina, ruma sobre a família e a casa arruinada do Alferes, possibilitando que o leitor examine as ruínas dessa casa, salgada para que nada cresça e, por isso, inexistente. Queiroz aproxima, então, a partir da lembrança dos heróis da pátria, a crônica machadiana ao seu romance.

²²¹ MIRANDA, Wander Melo. Arquivos e memória cultural. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 38

²²² A referência aos personagens emparedados e enterrados nos porões, ou catacumbas, remete aos contos de Edgar Allan Poe, como “O gato preto”, “O barril do amontillado” e “A queda da casa de Usher”, mas são, para esta tese, essenciais, uma vez que, metaforicamente, corresponderiam aquilo que jaz sobre a casa arruinada, isto é, a tradição que alicerça o texto literário.

e bibliotecas, revisitando a tradição, seja por pinturas, que aludiriam a personagens históricos, seja pelas citações, ou seja por papéis velhos e relíquias no discurso literário.

O espaço ficcional, alicerçado sobre a tradição, encontra, retomando Michel Schneider, em *Ladrão de palavras*,²²³ o “eco dos que o anteciparam ou o presságio dos que o repetirão”,²²⁴ corroborando, assim, a proposição de Eco, que afirma que os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada.²²⁵ Desse modo, a casa em ruínas, remontada e reescrita por um escritor que age como um ladrão de sepulcros, ao se apropriar de outros textos, remete, como uma espécie de zombaria, ao título proposto por Schneider.

A presença, pois, de casas escritas em outras narrativas aponta para um passado, ou para um espaço, que é “revisitado; com ironia, de maneira não inocente”,²²⁶ uma vez que, nessa morada, provisória, aquilo que jaz sob a superfície é matéria narrável para o escritor, que “trabalha no presente com os rastros de uma tradição perdida”.²²⁷

Assim, conforme Derrida, é necessário que

o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminha junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de consignar *reunindo os signos*.²²⁸

Sendo assim, as casas em ruínas caracterizam o suporte basilar para se pensar as relações de apropriação textual na obra de Machado. Ao reconhecer que o princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de reunião,²²⁹ é possível afirmar que as casas em decadência, a partir do trabalho do escritor, permitem que o leitor vislumbre, ainda que de maneira oblíqua, a tradição literária.

Ao consolidar a imagem da casa na literatura brasileira, uma casa velha ficcional, Machado desvela como o escritor que alicerça esse espaço, não sem ironia, com restos e destroços, apropriados e recolhidos de outros textos, um colecionador de cacos e ruínas, compondo, desse modo, a partir da reescrita, uma obra que se vale daquilo que jaz em decadência, valorizando os fragmentos recolhidos e sendo, por eles, enriquecido, ou seja, se apropriando da tradição literária ao mesmo tempo em que nela se insere.

²²³ SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

²²⁴ SCHNEIDER, 1990, p. 100.

²²⁵ ECO, 1985, p. 20.

²²⁶ ECO, 1985, p. 56.

²²⁷ PIGLIA, 1991, p. 61.

²²⁸ DERRIDA, 2001, p. 13-14.

²²⁹ DERRIDA, 2001, p. 14.

Nesta tese, portanto, a casa machadiana traduziu-se, num primeiro nível, como metáfora, a planta baixa de uma construção em ruínas, elaborada por e na tradição literária – traço que se repetirá em outros textos que serão analisados na sequência. Logo, ao revisitar a tradição e reescrevê-la em sua narrativa, Machado arquiteta uma casa-texto que, a partir das citações e referências, se vale dos restos para narrar. Todavia, entre semelhanças e dessemelhanças, se os fragmentos compõem um espaço em ruínas na ficção, a imagem da casa, no segundo pavimento dessa morada ficcional, em *Crônica da casa assassinada*,²³⁰ como se verá a seguir, assume a imagem metafórica de uma casa-corpo assassinado, que, personificado e assumindo-se como uma entidade viva, apossa-se da decadência e da mazela que destrói os seus moradores.

Enfim, retomo Machado, nas casas ficcionais do Bruxo do Cosme Velho, o reconhecimento da finitude torna-se um ponto de partida tangível, no qual, nesses espaços, a ruína se materializaria enquanto escombros que foi reescrito, ou rearranjado, e que mantém, simultaneamente, a imagem do passado, reconhecida por intermédio de fragmentos de textos da tradição. A casa velha machadiana mescla, então, com requinte e ironia, espaço e família, papéis velhos e relíquias, marcadas pelo horror, ou pela mentira, restando ao leitor o desafio de ler a casa esfacelada como outra vida da literatura que é reconstruída a partir de destroços, ruínas de outros textos.

²³⁰ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

Capítulo 2 – Crime, agonia e morte: Lúcio Cardoso

Minha teologia é de morte. Sei que trabalho num domínio de morte; e o que construo nele é morto também.

(Lúcio Cardoso)

Dos lugares que já vira, desertara uma energia que vibrara até o último segundo, um calor que ainda se manifestava nos objetos em torno, por mais miseráveis que fossem – mas ali, naquele cubículo que mais se assemelhava a uma sufocante prisão, havia um ar suado e vivido até suas últimas consequências, e o ser que se despedia, como que o fazia em meio a uma total indiferença, e a uma total desolação. Jamais vira nada tão triste como cenário humano, e nem tão abandonado da graça de Deus.

(Lúcio Cardoso,)

Em *Recordações da Casa dos Mortos*,¹ Fiódor Dostoiévski, ao descrever o período que passara na prisão, espaço de ruína e de degradação, circundado por muralhas e guardado por sentinelas, relata as histórias dessa espécie de casa de custódia e dos seus moradores infames. A contraposição entre o mundo exterior, de luz e de liberdade, e o interior da paliçada, lugar de acolhimento da decadência ética e moral dos indivíduos, evidencia o reconhecimento da finitude dos sujeitos e marca a importância do espaço na narrativa.

No capítulo “A casa dos mortos”, o leitor acaba por se ver como que aprisionado em um ambiente apartado do mundo exterior:

Do lado de cá o nosso mundo, em nada parecido com aquele, que por isso nos parecia uma ilustração de contos de fadas. O nosso era um mundo bem outro, regido por estatutos, disciplinas, horários específicos; uma casa para mortos vivos; uma vida à margem e homens de vivência muito diferente. É esse canto tão distinto da vida que me proponho descrever aqui.²

¹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Recordações da Casa dos Mortos*. Tradução de Nicolau S. Peticov. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

² DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 17.

Ao mostrar detalhes do dia a dia na prisão, Dostoiévski apresenta, conforme afiança Maria José de Queiroz, “uma análise minuciosa e destemida da condição do encarcerado”,³ fazendo encenar, nesse ambiente degradado e de confinamento, a figura dos mortos-vivos, moradores fantasmáticos e arruinados.

Os habitantes desse espaço de vileza se assemelham, ironicamente, aos moradores de outras casas em ruínas, como os Meneses, de Lúcio Cardoso, personagens do romance *Crônica da casa assassinada*,⁴ que são aprisionados pela tradição e pelo nome da família, obedecendo a costumes e a condutas sociais, em um primeiro nível, e se mantendo desassociados do exterior da chácara familiar, em um outro nível.

A casa dos mortos de Dostoiévski, ao configurar-se pelo acolhimento de moradores indesejáveis e degradados, apresenta a ruína no interior da paliçada, mas, no romance de Cardoso, o movimento é o inverso, pois a decadência torna-se aparente com a exposição da história cotidiana e amesquinhada dos Meneses. Para esse clã em declínio, desvelar os segredos e abrir a casa para a cidade sinaliza o próprio fim, já que esconder a derrocada familiar revela-se um desejo irrealizável.

Embora a Chácara se abra para a cidade, os Meneses não estão, no entanto, livres da infâmia e do declínio. Ao contrário, eles permanecem presos a um destino de ruína, sepultados sobre os escombros de uma casa fantasmagórica. Semelhantemente à narrativa de Dostoiévski, o espaço ficcional dessa casa de custódia da tradição pode ser visto, também, como “uma metáfora espacial da morte”,⁵ isto é, um lugar que leva o sujeito ao perecimento e a sua imagem à decadência moral e ética, visto que a reclusão nos grilhões familiares enseja um olhar crítico acerca do interdito cometido pelo outro, assim como é o efeito da morte, cujo corpo físico é fechado em um local de descanso final.

Em *Diários*,⁶ Lúcio Cardoso assinala a existência de uma teologia de morte⁷ em sua obra,⁸ tema que irá se repetir em vários trechos do diário e, também, marcará “não só

³ QUEIROZ, Maria José de. *A literatura encarcerada*. Belo Horizonte: Caravana Grupo Editorial, 2019. p. 97.

⁴ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

⁵ MIRANDA, Wander Melo. As casas assassinadas. In: MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p. 70.

⁶ CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Ésio Macedo Ribeiro (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

⁷ CARDOSO, 2013, p. 102.

⁸ Ver, por exemplo, os poemas “A vida impossível”, “A um morto”, “A voz de Lázaro”, “A morte submissa”, “Poema Fúnebre nº 1”, “Poema Fúnebre nº 2”, “[O morto deixado na casa; o Morto]”, “O morto na varanda” e “Morte de um estranho no hotel”, que foram reunidos em *Poesia Completa*, de Lúcio Cardoso, publicada em 2011. Cita-se, ainda, como interesse desta tese, *Crônica da casa assassinada*, romance publicado em 1959.

seus romances e novelas, mas também sua poesia, onde ela rege o texto como uma imagem obsessiva”.⁹

Para Ruth Silviano Brandão, as imagens “do morto, imagens da morte na sua rigidez, na petrificação das formas anunciadas por esta presença-ausência sempre ameaçadora e persecutória”¹⁰ são recorrentes em Cardoso, permitindo que o leitor perceba, nessa escrita marcada pela dor e pela fragmentação, a morte – e a todo um campo semântico que a ela se acerca – como matéria narrável para o escritor.

Ao referir-se a esse tema, de forma insistente, em vários trechos do diário, Cardoso afiança que alicerça sua narrativa a partir de ruínas de seus personagens, com aquilo que subsiste, ou resta, após o fim, já que: “Sei que trabalho num domínio de morte; e o que construo nele é morto também”,¹¹ afirma. Paradoxalmente, é a morte, cujo senso comum se liga à ideia de finitude, a matéria bruta que dará forma ao texto, sendo, portanto, um mote literário, o início de uma escrita que possibilita sobreviver aos relatos dos seus personagens.

Em *Poesia completa*,¹² ele elabora textos constituídos pela noção do fim de uma existência física, abarcando, inclusive, os desdobramentos da morte no corpo dos personagens.¹³ No poema “A um morto”,¹⁴ por exemplo, o silêncio que compõe o espaço da queda e do perecimento, ao ser contraposto ao surgimento das lembranças que surgem das profundas trevas, é quebrado justamente pela palavra, constituída por mistério e significação, uma vez que, após o fim, o eu lírico pode romper a quietude, reavivar memórias e desnudar segredos, compartilhando-os, nessa interação entre vida e morte, com o sujeito que não mais existe.

A proximidade entre o corpo morto e o espaço da casa, duas instâncias nas quais os segredos habitam e as ilusões perduram, cuja essência se perde e a carne se desfaz, prenunciam, no jogo de imagens propostas por Cardoso, a “permanência irremediável da própria morte”,¹⁵ espectro que habita as velhas casas em ruínas do escritor e surge como o vento tenebroso que flagela os seus moradores.

⁹ BRANDÃO, Ruth Silviano. Lúcio Cardoso: a travessia da escrita. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 26.

¹⁰ BRANDÃO, 1998, p. 26.

¹¹ CARDOSO, 2013, p. 102.

¹² CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. Ésio Macedo Ribeiro (ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

¹³ Ver: RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro, ou, O pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*, Bibliografia anotada (1934-2005). São Paulo: Nankin: EDUSP, 2006.

¹⁴ CARDOSO, Lúcio. A um morto. In: CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. Ésio Macedo Ribeiro (ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 241-243. (*Poesias* [1941])

¹⁵ CARDOSO, 2011, p. 243.

O gesto final e a partida.
 Uma das minhas mãos está voltada
 Para onde a noite nasce
 E os passos iniciam
 O rude trajeto da memória.
 Eu sou a solidão da madrugada.

A outra mão está voltada
 Para o país onde as coisas
 Já se petrificaram.
 Aí surgiu o primeiro gemido
 E o espasmo da primeira sombra.
 Inutilmente podereis gritar
 Ante um inferno povoado
 De tantas estátuas.
 O meu próprio desespero é inútil
 E continuo eterno,
 Com os olhos de mármore.²⁴

A morte é, ainda, o elemento que desencadeia o enredo da novela “O anfiteatro”, que se inicia em funesto momento e desvela uma trama perpassada por segredos familiares. Na narrativa, a morte do pai de Cláudio, narrador-personagem, suscita a derrocada da casa e o conflito entre a viúva, Margarida, e Laura, irmã do pai falecido, devido à presença de um estranho no velório. A intriga familiar se entrelaça como num romance policial, no qual Cláudio é instigado a investigar o motivo que levou a família ao embate e o segredo que permeia a existência do misterioso homem: o inquérito aberto por Cláudio é, no entanto, encerrado de forma inconclusiva, sem acusações e sem a descoberta dos crimes ou segredos familiares.²⁵

As casas em ruínas e os seus moradores fantasmáticos, aprisionados pela tradição e circundados por escombros, cativos do sepulcro que os encerram e cuja palavra, no enunciado, é o meio de subsistência de uma narrativa, constituem um aspecto basilar da obra de Lúcio Cardoso, o que justifica o deslocamento, posterior, desse espaço de decadência, que migra dos poemas e novelas para o romance a *Crônica da casa assassinada*.

Em *Crônica da casa assassinada*, narra-se à história de uma família aristocrata que se encontra em decadência e cuja casa, ao refletir os habitantes, também está em ruínas, tal como um “corpo vivo” em degradação. A Chácara que antes representava a tradição e os costumes mineiros, assim como as gerações dos Meneses que ali viveram, torna-se um espelhamento de “uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais

²⁴ CARDOSO, 2011, p. 416.

²⁵ LOBATO, Luciana. Sob o signo do mal. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 144-145.

gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito,²⁶ esperando, nesse interstício, desaparecerem sob o teto da casa.

No entanto, a chegada de Nina, esposa de Valdo Meneses, é o elemento subversivo da ordem natural da casa, “uma vida nova, uma paisagem diferente”,²⁷ pondo em segundo plano os Meneses²⁸ e se constituindo como uma “influência corruptora”²⁹ do espaço habitado, já que ela surge como “a estranha que vem [...] revelar a decadência da família que o suporta”.³⁰ A vitalidade dessa nova existência, contraposta à fixidez de Demétrio, irmão de Valdo, não sem ironia, não perdurará, culminando com a decomposição do corpo de Nina e, conseqüentemente, da vida que impregnara a casa.

A chácara em ruínas fundamenta e alicerça a narrativa. O escritor se vale, no processo de escrita, daquilo que sobeja dos personagens e da casa, a matéria em decomposição manifesta no texto, uma metáfora da morte narrada e descrita aos poucos. Sendo assim, ao introduzir o romance com uma epígrafe bíblica,³¹ na qual Lázaro é chamado para fora do túmulo,³² Cardoso torna-se, na enunciação, o responsável por abrir a pedra que aprisiona o corpo morto de seus personagens, dando vida, por meio da narrativa, à história dos Meneses e, ao mesmo tempo, justapondo, no enunciado, casa e sepulcro, vida e morte, sagrado e profano.

Ao leitor, cabe reconhecer, nesse movimento narrativo, a correspondência entre a ressurreição de Lázaro, “que vivenciou o silêncio do ‘para sempre’, mas foi chamado de volta à vida e experimentou, no seu corpo, a decomposição da morte e a recomposição da carne, pelo sopro divino”,³³ e o ressurgimento de uma história olvidada, na qual o narrador/organizador da história dos Meneses é o responsável por trazer à luz.

²⁶ CARDOSO, 1996, p. 66

²⁷ CARDOSO, 1996, p. 70.

²⁸ CARDOSO, 1996, p. 104.

²⁹ CARDOSO, 1996, p. 267.

³⁰ BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 163.

³¹ “Disse Jesus: ‘Retirai a pedra!’ Marta, a irmã do morto, disse-lhe: ‘Senhor, já cheira mal: é o quarto dia!’ Disse-lhe Jesus: ‘Não te disse que, se creres, verás a glória de Deus?’” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1872-1873)

³² O intertexto bíblico irá se repetir explicitamente no romance, uma vez que Ana, a esposa de Demétrio, após a morte de Alberto, jardineiro e amante de Nina, suplica para que o padre Justino ressuscite o defunto, fazendo coincidir a figura do sacerdote e de Jesus, de Alberto e de Lázaro (CARDOSO, 1996, p. 212).

³³ VILELA, Andréa de Paula Xavier. *Olhar sobre uma casa escrita: a poética de Lúcio Cardoso no romance Crônica da casa assassinada*. 2002. 94 p. Dissertação (Mestrado Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002. p. 16.

Para Andréa Vilela, Lázaro é “uma figura que parece representar para Lúcio Cardoso o homem diante do mistério da vida”,³⁴ compondo, assim, um elemento central em sua teologia de morte, desdobrada e limada pelo escritor, que retoma o personagem bíblico e a dualidade de sua existência: morto e decomposto, mas evocado para o mundo dos vivos e refeito. Logo, Cardoso esmera e apura uma possível poética da finitude, na qual o fim não mais se mostra inevitável, mas, sim, matéria narrável e uma semente que será ruminada pelo escritor, cuja “ressurreição, a recomposição do corpo dilacerado e corrompido, a imagem do horror”³⁵ se destaca.

Em “A Voz de Lázaro”,³⁶ poema que antecede a publicação da *Crônica da casa assassinada*, o eu lírico discorre sobre o episódio de sua ressurreição, reconhecendo o espaço do sepulcro, o cheiro do incenso e o som de alguém que o chama. Ao quebrar o silêncio e a quietude da morte, rompendo o véu que separa o mundo dos vivos e dos mortos, ele comprova, no texto, a importância da palavra para o não esquecimento e para a sobrevivência de uma história, uma vez que, segundo ele, “nada morre; tudo o que teve um nome, som ou pensamento, [volta do profundo abismo onde a cegueira mora”.³⁷

Se Machado é considerado, nesta tese, um alicerce da literatura brasileira e a metáfora de suas casas em ruínas são o primeiro pavimento de uma construção de textos que se apropriam da tradição literária universal ao mesmo tempo em que nela se insere, erguendo a estrutura da sua obra com e sobre restos de outras narrativas, Lúcio Cardoso arma o seu romance por meio de referências a destroços e por intermédio da decadência de uma casa, sendo, pois, a morte³⁸ o elemento definidor de sua poética.

No romance, cartas, diários, confissões e relatos³⁹ conformam a trama que deixa entrever os mistérios e os segredos da família dos Meneses, realçando a degradação da

³⁴ VILELA, 2002, p. 16.

³⁵ BRANDÃO, Ruth Silviano. Estes corpos humanos, como eu os amo. *Revista do CESP*. v. 28, n. 39, p. 149-159, jan.-jun., 2008. p. 153. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6573/5574>. Acesso em: 14 abr. 2020.

³⁶ CARDOSO, Lúcio. *A Voz de Lázaro*. In: CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. Ésio Macedo Ribeiro (ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 250-251. (*Poesias* [1941])

³⁷ CARDOSO, 2011, p. 251.

³⁸ Conforme foi visto no capítulo inicial desta tese, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cujo narrador, Brás Cubas relata a sua história após a morte, configurando-se ironicamente como um defunto autor.

³⁹ Para Sonia Brayner, Cardoso “evitou a denominação usual de ‘capítulos’ e numerou os textos – 56 segmentos – dando-lhes, entretanto, uma identificação de procedência e peculiaridades de composição. Trata-se de cartas, diários aos quais se juntarão depoimentos, testemunhos, memórias. Há, todavia, nessa disparidade de registros, escritos e orais, um elemento que os mantém coesos e cúmplices: a presença silente, em um diálogo velado com alguns dos textos, de alguém que procede a um inquérito e está recolhendo material. Essa presença coercitiva, pois solicita os depoimentos, é ficcionalizada para que o aspecto de mistério de um possível crime paire sobre os acontecimentos, já distantes no tempo e com os participantes, na sua maioria, mortos ou ausentes” (BRAYNER, 1996, p. 718-719). A composição de *Crônica da casa assassinada* evidencia a presença de um inquisidor no romance, o que revela a

chácara familiar e o definhamento dos seus moradores. Nesse espaço compósito, as inúmeras referências a gêneros textuais diversos colocam em cena uma narrativa intrincada da tradição. A família Meneses representa essa tradição de forma lacunar e não linear, esparsa e fragmentada, cabendo, então, ao organizador da história, no enunciado, o arranjo, ou rearranjo, das informações que disponibiliza na história. Nesse contexto, os comentários e os burburinhos da cidade de Vila Velha acerca daquilo que se passava no interior da casa transmutam-se, com a existência dos relatos dos moradores, em outras provas da decadência que subsistia na casa.

Entrar na Chácara é, pois, constatar o declínio dos Meneses e vislumbrar os vestígios de uma família que não mais existe. A descrição do espaço e das suas dependências retrata, no relato do farmacêutico e do médico, por exemplo, personagens do romance, o ruir da casa, o que permitirá, nesta tese, a aproximação da ruína dos Usher,⁴⁰ no conto de Edgar Allan Poe.⁴¹

Em uma de suas visitas, o farmacêutico afirma:

Confesso, ao me aproximar, suas aléias pareceram-me mais sombrias do que nunca. Muito ao fundo, num único traço negro, adivinhava-se o contorno da casa, com uma ou duas janelas iluminadas. Toda uma vida secreta, densa e reservada, inundava os limites em que ela se continha. ‘Estranhos Meneses’ – pensei de novo. E senti vir de toda a paisagem um frio que emanava menos da chuva do que da hostilidade que lhe era própria, e que pertencia àquela gente, sempre tão calada e austera.⁴²

Descrever a casa dos Meneses significa, assim, reconhecer os mistérios que cercam a família e a importância desse espaço, cuja descrição se assemelha, curiosamente, a representação da mansão dos Usher, o que permitiria uma possível aproximação entre as duas casas, uma vez que o narrador de Poe atesta:

Contemplei o panorama que tinha diante de mim – a casa em si e a paisagem simples ao seu redor, suas paredes soturnas, suas janelas com vãos que pareciam olhos, seus juncos esparsos, seus esbranquiçados troncos de árvores anêmicas – com o espírito conturbado, com uma

possibilidade de lê-lo pelo crivo da narrativa policial, isto é, na qual um crime é perpetrado e o narrador, tal qual um investigador, busca a sua resolução.

⁴⁰ POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

⁴¹ Em *Diários*, Lúcio Cardoso faz referência a Poe em várias passagens, mencionando, inclusive, a adaptação do conto “O coração delator”, cuja peça homônima fora produzida por Cardoso e encenada em 1947 (CARDOSO, 2013, p. 186; 241; 333; 356; 438; 710). Além disso, conforme afiança Ésio Macedo Ribeiro (2011, p. 58), além de cultivarem uma temática de mistério, a composição do poema “A casa do solteiro”, em seu penúltimo verso, permite uma aproximação intertextual entre o poema de Cardoso e “O Corvo”, uma vez que, semelhantemente ao poema de Poe, no qual o escritor encerra os versos com a palavra “nevermore”, Cardoso opta pela repetição do vocábulo “nunca”.

⁴² CARDOSO, 1996, p. 150.

sensação que não posso comparar a nenhuma outra senão ao despertar que interrompe um sonho de ópio – o amargo regresso à vida cotidiana, o medonho cair do véu. Fui tomado por um frio na alma, uma vertigem, uma náusea profunda – um desânimo mental irredimível, que nenhum estímulo da imaginação poderia instigar ao sublime.⁴³

A imagem do frio que emana da casa e abate o narrador, física e mentalmente, ensejando até mesmo a noção de melancolia que perpassa o ambiente, estabelece, a partir da sensação provocada, um ponto de articulação entre as duas casas/famílias, fazendo coincidir, nos espaços lúgubres e sombrios descritos, permeados por memórias e segredos, nos quais a percepção de medo e de hostilidade se faz presente,⁴⁴ a ruína como matéria narrável e o alicerce das duas narrativas.

Logo, embora o fim da casa se constitua com o ruir do espaço, desenlace final das narrativas mencionadas, a sobrevida da história familiar se dá por intermédio da escrita, ora pelo simulacro de documentos dispersos e depoimentos, obrigando o leitor a entrever e conjecturar informações depreendidas desse arranjo textual proposto pelo escritor, ora pelo relato do narrador de Poe, o que faz com que as narrativas perdurem no enunciado e nos escombros da casa.

O que jaz sepultado nessas casas de medo, morte e ruína, enterrado nas histórias familiares, só pode, portanto, ser retomado por meio de um movimento de escavar e recordar, como proposto por Walter Benjamin,⁴⁵ uma vez que a memória (lembrar e esquecer) se torna o meio pelo qual se tem, ou não, acesso aos fatos que aconteceram e os documentos configuram-se como os instrumentos dessa rememoração. Nesse espaço soterrado, de tentativa de esquecimento, no qual as narrativas familiares são evocadas por cartas, diários e confissões, estabelecendo uma relação entre o presente enunciativo e o passado da família, ao examinar cada camada de terra removida, o leitor se apropria daquilo que lê, escavando e recordando, espalhando a terra e revolvendo o solo, ruminando sobre o passado.⁴⁶

⁴³ POE, 2017, p. 54.

⁴⁴ Ver: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. A construção do medo em Edgar Allan Poe e Moacyr Scliar. *Periódico cultural*. Ano XIII, n. 58, out./2018. Belo Horizonte. Disponível em: <http://letras.cidadescriativas.org.br/2018/12/13/a-construcao-do-medo-em-de-edgar-allan-poe-e-moacyr-scliar/>. Acesso em: 11 abr. 2020.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 239-240.

⁴⁶ Nesse contexto, a figura do leitor como um animador do passado, conforme sugere Aleida Assmann, em *Espaço da recordação: formas e transformações da cultural*, é essencial, uma vez que assinala o papel ativo do leitor e a sua importância como inquisidor desse passado rememorado (ASSMANN, 2011).

O título do romance, *Crônica da casa assassinada*, pode, inicialmente, deixar entrever a busca por um texto corriqueiro ou cotidiano, com tempo e espaço reduzido, assim como introduz um aspecto ligado à narrativa policial. Nesse sentido, desde o título, uma ambiguidade põe em cena a existência de um crime perpetrado contra uma casa, fator que gera um estranhamento, visto que “casa”, não parece, ao primeiro olhar, representar um corpo que poderia ser atingido pela decadência e término de sua existência.

No entanto, se o título pode ser o primeiro artifício que o escritor utiliza para fisgar o seu leitor, conduzindo-o para uma leitura que não se encerra em suas páginas, mas se realiza a partir de um texto fragmentado e não linear, o retalhamento da narrativa, conforme afiança Mario Carelli,⁴⁷ torna-se um enigma e uma armadilha para o leitor. O arдил por onde o leitor irá se enveredar, em busca de uma decifração, no entanto, revela-se fragmentário e seria “proposital e superada por um recurso voluntário a elementos de intriga policial”,⁴⁸ o que nos garante a análise do romance de Cardoso que simula uma narrativa de crime e mistério.

Para Carelli, ao engendrar a sua narrativa, entrelaçando histórias e enigmas, cria-se um emaranhado de relatos, mas o narrador não se propõe, no entanto, a solucionar em definitivo os mistérios apontados. Os enigmas são, assim, ainda segundo o autor, “meios para construir a narrativa e para seduzir o leitor, que, como o investigador, foi levado a reconstituir a ‘Crônica da casa assassinada’”.⁴⁹ Logo, Cardoso simula e dissimula elementos, assinala a presença de uma intriga policial e, ao mesmo tempo, nega a sua estrutura, se valendo do dito e do não dito, daquilo que está entendido e subentendido no relato.

Segundo Carelli, *Crônica da casa assassinada* “não tem a lógica nem a estrutura”⁵⁰ do romance policial, numa perspectiva tradicional. Quando acrescenta que “o investigador está ausente, não detecta verdadeiramente um culpado por um crime preciso”,⁵¹ o pesquisador deixa de considerar que a composição fragmentária e o fiar e o desfiar de informações, alimentando a construção do mistério envolvendo a narrativa dos Meneses, estabelece o clima da investigação que será empreendida pelo organizador dos depoimentos, cartas e confissões, que também desorganiza as informações que são, em

⁴⁷ CARELLI, Mário. Um romance polifônico. In: CARELLI, Mário. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

⁴⁸ CARELLI, 1988, p. 185.

⁴⁹ CARELLI, 1988, p. 187.

⁵⁰ CARELLI, 1988, p. 186.

⁵¹ CARELLI, 1988, p. 186.

certa medida, sonegadas ao leitor que, imbuído da busca por descobrir crimes e criminosos da casa assassinada, se verá preso na armadilha da ficção.

O crítico afiança, ainda, que é possível confirmar a presença de uma investigação, ainda que a palavra não seja pronunciada,⁵² pois se tem, na história da Chácara, uma organização dos relatos e a presença de vestígios desse inquisidor, como a menção as “notas à margem do manuscrito”, trechos escritos em itálico e presentes nos diários apresentados,⁵³ denunciando outra voz enunciativa, e o testemunho dos personagens, que fora solicitado muito tempo após os acontecimentos. Esse investigador se propõe a coligir os fatos e reunir “as cartas esparsas e os cadernos dessa família de escritores, bem como das principais testemunhas”,⁵⁴ tentando, portanto, nesse movimento, compreender o enigma que constitui o fim da casa dos Meneses.

Em sua composição, o romance dispõe de indícios de uma narrativa policial, que sugerem uma leitura investigativa, no entanto, o leitor, ao entrever os mistérios que cercam a família dos Meneses, irá se deparar com questionamentos que vão além da resolução de crimes. A narrativa do médico, por exemplo, ao questionar se o tiro que alvejara o Sr. Valdo fora ouvido pelos moradores da Chácara, se assemelhará mais, para Demétrio, irmão da vítima, a “um inquérito policial do que propriamente de uma indagação médica”,⁵⁵ o que culminará com a sensação de que o ferido, fitando longamente o irmão, “estivesse prestes a pronunciar uma acusação”.⁵⁶

A impossibilidade de prosseguir o assunto com os irmãos não encerra, no entanto, a suposição acerca desse possível crime, ensejando, com a arguição de Nina – “seria possível que tivesse sido... uma tentativa de assassinato?”⁵⁷ – a afirmação do médico: “não tive a menor dúvida em afirmar que a hipótese do crime não seria descabida”,⁵⁸ ainda que não fosse possível comprovar as suspeitas.

Assim, embora o gênero textual não corresponda tal qual o tratado por Ricardo Piglia, em *O laboratório do escritor*, a proposição do crítico, “um conto sempre conta duas histórias”,⁵⁹ ressoa na análise empreendida nesta tese, uma vez que o romance de

⁵² CARELLI, 1988, p. 185.

⁵³ Em “A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida”, Sonia Brayner assinala a presença de um editor no romance, cujo papel fora organizar e provocar os depoimentos, marcando, pois, no enunciado, as suas interferências com notações gráficas, como o itálico (BRAYNER, 1996, p. 719).

⁵⁴ CARELLI, 1988, p. 186.

⁵⁵ CARDOSO, 1996, p. 74.

⁵⁶ CARDOSO, 1996, p. 75.

⁵⁷ CARDOSO, 1996, p. 84.

⁵⁸ CARDOSO, 1996, p. 85.

⁵⁹ PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37.

Cardoso introduz um emaranhado de fios narrativos e diversas histórias acerca dos Meneses. Os depoimentos de Betty, as narrativas do farmacêutico, os relatos do médico, as confissões de Ana, os relatos do padre, as cartas de Nina, o livro de memórias de Timóteo, o depoimento de Valdo e o diário de André conduzem o leitor em um confuso labirinto narrativo, cujo fio de Ariadne é a queda da casa familiar. As histórias dos Meneses são contadas “como se fossem uma só”⁶⁰ e o escritor, nesse movimento, se vale do não dito, do subentendido e da alusão para construir novos níveis de sentido.⁶¹

Ainda no que diz respeito ao título do romance e, posteriormente, ao desdobramento da análise que farei neste capítulo, dois aspectos distintos podem ser vislumbrados. Em primeiro lugar, há um assassinato da casa, que, como Lúcio Cardoso esclarece, “está no sentido de família, de brasão. ASSASSINADA quer dizer, atingida na sua pretensa dignidade, pelo pecado”,⁶² assinalando, portanto, outro nível de análise, visto que, agora, não é apenas o espaço físico que é atingido pelo crime cometido, mas o grupo familiar, entrelaçando, nesse movimento, a ruína dos Meneses e a degradação da casa habitada, que, como um corpo vivo, se decompõe e se torna apenas uma sombra do que outrora fora.

Uma segunda constatação pode ser sugerida pelo conceito inicial de casa, tradicionalmente tomada por lugar de refúgio e de proteção, que é, no romance, subvertido pela sensação de aprisionamento que os personagens irão se referir: uma prisão, um inferno.⁶³ A Chácara dos Meneses, corpo morto, manifesto e metafórico de um clã decadente, configura-se como vítima e, ao mesmo tempo, carrasco dos seus moradores/executores, aprisionando-os devido às transgressões cometidas contra a casa, a família. Não há, no entanto, o reconhecimento da culpabilidade, o que garante que a “velada identidade entre algozes e condenados esconda, talvez, uma atração irresistível, mais intensa que as manifestações ostensivas de repúdio e de revolta”,⁶⁴ mantendo a unidade, ainda que deformada, da família.

A propósito da história da Casa dos Meneses, cabe ressaltar que, ao fazer equivaler o espaço da morada ao ambiente de aprisionamento, a sobrevida do relato se dá na forma

⁶⁰ PIGLIA, 1994, p. 39.

⁶¹ PIGLIA, 1994, p. 39.

⁶² A casa assassinada de Lúcio. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano III, nº 118, 30 nov. 1968, p. 14 citado por CARELLI, Mário. A recepção crítica. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 641.

⁶³ CARELLI, 1988, p. 205.

⁶⁴ QUEIROZ, 2019, p. 298.

de uma espécie de literatura do cárcere, que, por esse motivo, conforme atesta Queiroz, “dificilmente logra [...] divulgação imediata. Se publicada, a distância que a separa do tempo e do lugar de origem age em detrimento da sua eficácia”.⁶⁵ O distanciamento sugerido pelo tempo da narrativa escancara, paradoxalmente, a história miúda da Chácara, realçando os interditos e as transgressões, desnudando o sigilo da narrativa dessa casa burguesa e a censura dos seus antigos moradores.

A literatura do crime forja, por consequência, uma literatura encarcerada, na qual criminosos e inocentes, culpados e injustiçados, aprisionados e perseguidos, não se reduzem ao silêncio do cárcere, ainda que a palavra possa, em menor ou maior grau, não lhes ser concedida, restando, às vezes, um testemunho tardio e antes censurado, o que se prova oportuno e necessário, já que, para muitos, o registro, mesmo que apenas uma versão, não se realiza e, incapazes de vencer a máquina carcerária, os cativos malogram em seus escritos.⁶⁶ Em uma espécie de desnudamento da transgressão cometida e investigação do crime, concerne, então, ao leitor, a busca por preencher as lacunas e remontar a história que cinge o delito narrado, o que corrobora e aproxima ainda mais a narrativa dos Meneses a uma intriga policial.

Em *Crônica da casa assassinada*, o escritor, ao fragmentar a sua narrativa e iniciar o romance com a conclusão do diário de André, um dos narradores, ilumina, desde o princípio, o fim da família, construindo o seu enredo com a apresentação da morte de Nina, que jaz na sala da Chácara sendo velada por Valdo. Embora a ruína familiar só seja apresentada no decorrer da narrativa, André já vislumbra, na morte de sua mãe, a aniquilação da família, pois, segundo ele, somente assim foi possível ter “a inteira consciência de que os Meneses não existiam mais. Tinha vindo para me despedir de um cadáver [...]”⁶⁷ e, dessa forma, “a casa não existia mais”.⁶⁸ A morte equivale, então, à dissolução familiar e identitária dos Meneses, isto é, ao esfacelamento do clã.

Nesse contexto, ao fazer corresponder o espaço vivenciado⁶⁹ e o corpo morto, Cardoso promove a ambiguidade, uma vez que o cadáver de Nina surge sem

⁶⁵ QUEIROZ, 2019, p. 13.

⁶⁶ QUEIROZ, 2019, p. 11-13.

⁶⁷ CARDOSO, 1996, p. 30.

⁶⁸ CARDOSO, 1996, p. 7.

⁶⁹ Ao mencionarmos, reiteradamente, o termo “espaço”, acrescentando-lhe uma característica – “habitado”, ou “vivenciado”, conforme conceito adotado por Otto Friedrich Bollnow (2008) –, cabe, no entanto, apontar uma distinção possível entre “espaço” e “lugar”. Segundo Yi-Fu Tuan, pode-se dizer que o “espaço” seria um conceito mais abstrato e o termo “lugar” se referiria a uma noção específica e individualizada: “O espaço aberto não tem caminhos trilhados nem sinalização. Não tem padrões estabelecidos que revelam algo, é como uma folha em branco na qual se pode imprimir qualquer significado. O espaço fechado e humanizado é o lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos”

apresentações prévias, como um natimorto no romance, que, enxertado no interior da família, torna-se o motivo para o crime contra a casa e, ao mesmo tempo, transforma-se, ele mesmo, em vítima e perpetrador das transgressões familiares que irão culminar com a destruição dos Meneses. Para Brandão, encena-se, no enunciado, a morte de uma mulher, cujo corpo irá perpassar toda a narrativa e será a matéria narrável para “a cadeia de textos que esta morte inaugura”.⁷⁰ Todavia, ainda segundo a pesquisadora, a personagem ocupa um lugar de não saber e de não resolução, pois “nada se pode saber sobre ela”,⁷¹ restando aos narradores da crônica familiar ficcionalizarem a história de Nina, que é, enfim, assassinada, tal como a casa, “pela palavra alheia, palavra excessiva e mortífera que a satura de signos, sem esclarecer seu enigma”.⁷²

Personagem e espaço se entrelaçam, assim, na intrincada trama na qual o corpo ferido, que se mostra obsessivamente, revela a carcaça corpórea de Nina e o corpo da casa, ambos em seu momento de “destruição final, num processo de corrosão, que se acompanha, através de minuciosa descrição das fendas que se vão abrindo, no tempo de leitura e no tempo real da narrativa”.⁷³ Desprovido da sua importância, o espaço arruinado da casa subsiste, portanto, “como o corpo despojado da mulher, envolta no lençol branco que cobre sua nudez cadavérica”.⁷⁴

Dentre os moradores da Chácara, as figuras femininas⁷⁵ têm papel fundamental na narrativa. Enquanto Betty, a empregada, desfia impressões acerca dos Meneses e relata antigas histórias, Nina e Ana se antagonizam e dilapidam os alicerces morais e éticos da casa, apressando, com isso, a ruína da família. Repousa, pois, sobre elas, indícios acerca do assassinato da casa, seja pelos interditos e transgressões, seja pela mentira que perdura no interior da morada.

(TUAN, 2013, p. 72). Logo, o espaço poderia se relacionar ao ambiente externo e, por isso, ameaçador, uma vez que não se constitui como refúgio para o indivíduo; já o lugar se apresentaria, por sua vez, como um espaço interno e seguro: “O lar é um lugar íntimo” (TUAN, 2013, p. 176). Por fim, ainda que, nesta reflexão, a contraposição entre “espaço” e “lugar” não seja considerada explicitamente, uma vez que utilizamos o vocábulo “espaço” de forma ampla, fazendo referência, na maioria dos casos, ao ambiente da casa em ruínas nos textos literários analisados, é oportuno evocar o conceito proposto por Bollnow, “espaço vivenciado”, uma vez que ele se refere ao espaço que é construído a partir e pela interação do indivíduo, ou seja, um espaço no qual o sujeito estabelece as suas experiências pessoais, o que, no caso da *Crônica da casa assassinada*, consistiria nas relações de morte e ruína presentes na Chácara dos Meneses.

⁷⁰ BRANDÃO, 2006, p. 158.

⁷¹ BRANDÃO, 2006, p. 161.

⁷² BRANDÃO, 2006, p. 161.

⁷³ BRANDÃO, 2006, p. 160.

⁷⁴ BRANDÃO, 2006, p. 163-164.

⁷⁵ Ver: CARDOSO, Elizabeth da Penha. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. 2010. 225f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Em uma carta enviada a Valdo, Nina questiona se a relação dela com o marido era tal como a imagem de uma espuma,⁷⁶ não deixando nada por onde passaram, apenas cinza e sombra. A metáfora de Cardoso ressoa àquela elaborada por Italo Calvino, em *Palomar*,⁷⁷ na seção “Leitura de uma onda”. No conto, o narrador intenta observar, objetiva e precisamente, a imagem de uma onda, isolando os seus aspectos básicos de composição e os desdobramentos esperados do seu movimento, mas isso é, no entanto, uma tarefa quimérica, o que se tornará um fato relevante nesta tese, visto que Nina, ao chegar a Vila Velha e corromper a ordem familiar tradicional, age como uma onda que dilapida o firmamento dos Meneses, se caracterizando, portanto, no ambiente patriarcal da chácara, pelo excesso e “pela plenitude que nega a castração”,⁷⁸ como argumenta Brandão acerca do lugar da mulher no imaginário masculino.

Em um movimento segmentado, marcado pela decomposição do seu curso, pela aglutinação de outros elementos e pelo aumento de sua força, Nina quebra na estrutura da Chácara, retorna para o Rio e ressurgue, às vezes com mais força, contra os alicerces dos Meneses, sendo, assim, impulsionada “em direções opostas que em certa medida se contrabalançam e em certa medida se somam, e produzem um quebrar geral de todos os impulsos e contra-impulsos no mesmo alagar de espuma”.⁷⁹ Nina se lança em oposição a casa e a sua lógica, instaurando o caos e, ao mesmo tempo, atuando como fermento de problemas familiares e se decompondo,⁸⁰ enxertando vida e morte na trama.

Embora fosse uma criatura bela, Nina transforma-se e passa a ter “uma beleza mórbida e em declínio, como se vibrasse em uníssonos com o espírito que presidia a casa toda”,⁸¹ contrapondo, nesse cenário de ruína, o fascínio que provocara em sua chegada à Vila Velha a repulsa de um futuro corpo fétido.⁸² A composição da personagem assinala, já no Diário de André, a presença da decomposição de elementos que remetem ao definhamento da vida, uma vez que Nina compõe-se do signo da morte, movendo-se “nesta fronteira indevassável de onde os mortos espiam indiferentemente a área por onde transitamos”.⁸³

⁷⁶ CARDOSO, 1996, p. 39.

⁷⁷ CALVINO, Italo. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁷⁸ BRANDÃO, 2006, p. 89.

⁷⁹ CALVINO, 1994, p. 8.

⁸⁰ CARDOSO, 1996, p. 280.

⁸¹ CARDOSO, 1996, p. 152.

⁸² No romance, a imagem de um corpo em putrefação, que com um perfume de morte impregna toda a casa, será contraposta ao aroma balsâmico do jardim, espaço de transgressão e vida na Chácara. Semelhantemente, o cheiro de decomposição também será utilizado por Lúcio Cardoso no poema “Morte de um Estranho no Hotel” (CARDOSO, 2011, p. 558).

⁸³ CARDOSO, 1996, p. 23.

Não guardando nenhuma semelhança com uma pessoa viva,⁸⁴ as palavras de Nina já denunciavam o “odor de mofo e de sepultura”⁸⁵ que constituíam o seu ser. Ela, no entanto, julgada e dissecada, se imbricava e se entranhava nos vivos, penetrando nas fundações da casa e dissolvendo o seu firmamento. Todavia, apesar da ruína que representava, para André, em sua casa dos mortos, odor, suor e sangue constituíam os elementos que o uniam a sua mãe,⁸⁶ fazendo-o habitar uma casa cambiante, ora morada dos Meneses, ora sepulcro familiar.

O brilho que Nina outrora representava para os moradores de Vila Velha assemelha-se, no entanto, e como um escárnio, ao valor que a Chácara e a família tinham para o Município, mas que, com o passar do tempo, transmuta-se, restando, para os Meneses, o sorriso esquisito, o erguer de ombros e o abanar de cabeça,⁸⁷ traços do estigma que marca a família e que se entrelaça a deterioração que o corpo de Nina padecera.

A infâmia da família, antes restrita ao burburinho da cidade, torna-se mais notória entre os moradores e, assim, embora a doença simbolize a derrocada do espaço,⁸⁸ são as transgressões cometidas, nesse universo particular dos Meneses,⁸⁹ que irão solapar a família. No caso de Nina, a desobediência a um interdito sexual, o incesto, ainda que somente insinuado pelo escritor, rompe a norma que o homem deveria seguir.

Dentre a variabilidade dos objetos tratados pela noção de interdito, ainda que perpassada por um caráter ilógico,⁹⁰ a questão do incesto, traduzida “em práticas precisas sempre rigorosamente bem formuladas, e uma só palavra, cujo sentido formal não é contestável”,⁹¹ é transgredida, revelando, pois, a possibilidade de ruptura que toda proibição teria.⁹² No entanto, ressalto que há uma separação entre os tipos de transgressões, uma vez que a sociedade, ao ser “composta pelo mundo profano e pelo

⁸⁴ CARDOSO, 1996, p. 22.

⁸⁵ CARDOSO, 1996, p. 19.

⁸⁶ CARDOSO, 1996, p. 459.

⁸⁷ CARDOSO, 1996, p. 98.

⁸⁸ Em *Crônica da casa assassinada*, o definhamento de Nina coincide e retrata, metaforicamente, a ruína dos Meneses, no qual a beleza mórbida e em declínio da personagem é um traço da doença que corrói as estruturas da casa e levam a família ao seu fim. Para Susan Sontag, em *A doença como metáfora*, semelhantemente a tuberculose, o câncer foi uma doença sobrecarregada “com ornamentos da metáfora” (SONTAG, 1984, p. 9), o que, no caso da narrativa de Cardoso, surge como uma porta de entrada para o texto literário. Se, como afiança Sontag, dentre os mitos que compõem a enfermidade, o câncer era encarado como uma doença da paixão (SONTAG, 1984, p. 29), parece-nos evidente que a decadência da casa se dê nesse espaço de interdito, no qual a doença surge, talvez, para reivindicar a “noção de doença como castigo” (SONTAG, 1984, p. 57), condenando a personagem, então, à morte e a casa ao seu fim.

⁸⁹ CARDOSO, 1996, p. 183.

⁹⁰ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 42.

⁹¹ BATAILLE, 1987, p. 34.

⁹² BATAILLE, 1987, p. 42.

mundo sagrado,”⁹³ conforme afiança George Bataille, estabeleceria os limites da ação do homem, sendo que ao profano corresponderia aos interditos e ao sagrado,⁹⁴ por sua vez, caberia as violações limitadas, o mundo da festa.

A proposição de Bataille é, no entanto, difícil, já que a noção de sagrado designaria duas acepções opostas, imbricando, em um mesmo movimento, atração e repulsa, devoção e medo. Nesse contexto, se a concepção do interdito se associa a intimidação do sujeito, a transgressão, ao contrário, é provocada pelo fascínio,⁹⁵ o que circunscreveria a relação de Nina e André, que, tentados pela consumação do ato sexual, ora como ressurreição do amante morto, Alberto, ora como devoção a uma mãe antes ausente, fendem a estrutura da família.

A existência de uma relação incestuosa é explícita na narrativa, porém, ambígua, uma vez que a filiação de André é incerta e insinua-se, no fim, que Ana, esposa de Demétrio, seja a mãe do sobrinho. Contudo, se o romance do Meneses com Nina é consumado, o mesmo não pode ser dito em relação à Ana, ainda que esta avance contra o sobrinho e o beije à força. A ideia de pecado que perpassa as paredes da casa se dá, assim, nessa transgressão, religiosa e social, do interdito, na transfiguração do divino em um mal que irá corroer os alicerces da Chácara e decompor a existência de Nina.

A correspondência simbólica proposta por Cardoso entre “a degradação do corpo canceroso de Nina e a decadência da casa grande”⁹⁶ atesta, pois, a trama do romance, que se vale do mal físico, imbricado a uma ideia de pecado e mentira que assola a família, para, metaforicamente, expressar “com violência a distorção do real, como a mentira vem desfigurar a verdade”.⁹⁷ Assim, por meio de uma lucidez febril, o escritor arquiteta a sua narrativa e assegura a construção de uma casa ficcional em um terreno movediço, no qual o espaço tende a afundar e a desaparecer.

⁹³ BATAILLE, 1987, p. 45.

⁹⁴ No romance *Crônica da casa assassinada*, a presença do intertexto bíblico e, conseqüentemente, da noção do sagrado e do divino se dá por meio da figura de Ana, que associa as relações incestuosas de Nina e André como um dos pecados que arruinam a casa familiar. Ana é responsável, no enunciado, por assumir o papel da religião, instaurando os limites que podem ser infringidos e não considerando, no entanto, conforme George Bataille, que o interdito se configura como o divino transfigurado (BATAILLE, 1987, p. 45).

⁹⁵ BATAILLE, 1987, p. 45.

⁹⁶ CARELLI, Mário. A música do sangue. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 726.

⁹⁷ CARELLI, 1996, p. 726.

Como um “tumor latente em suas entranhas”⁹⁸ e que destrói a fundação da Chácara, Nina faz coincidir a imagem dessa casa que adocece como um corpo lacerado⁹⁹ a ruína que assola a sua existência, uma vez que, ao definhar, abandona a sombra da mulher que fora, mas, ao mesmo tempo, o mal que exerce age como veneno e destrói tudo o que toca. O corpo gangrenado, “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”,¹⁰⁰ torna-se a alegoria¹⁰¹ dessa casa esfacelada.

Nesse contexto, o mal que devora “os alicerces da Chácara”¹⁰² constitui a consumação metafórica da doença que atinge o espaço e a família, contrapondo a vida e morte que permeia a morada dos Meneses. A casa, aliás, adquirirá, no romance, o estatuto de um corpo vivo, já que, segundo Ana, “o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes”,¹⁰³ o que propicia que os moradores dessa casa fantasmática e os habitantes de Vila Velha entrevejam a presença de um espírito dos Meneses, que age como sustentáculo do espaço e permanece firme, ainda que “erguido entre a alvenaria que cede”.¹⁰⁴

Tornar-se uma entidade viva, um personagem no romance, possibilita, no entanto, que a ruína se evidencie no espaço e, assim, ele passa, metaforicamente, a sofrer as agruras do tempo, o sofrimento dos moradores e a morte física, “quando arrastados à mediocridade e ao chão dos seres comuns”,¹⁰⁵ perdendo, desse modo, o encanto que fulgurava anteriormente.

A destruição da Chácara se consuma com a ruína do corpo de Nina, mas, ao mesmo tempo, também a precede, o que reflete a derrocada econômica e moral que já se perfazia no âmago dos Meneses. A casa como “insígnia do poder”¹⁰⁶ familiar, como

⁹⁸ CARDOSO, 1996, p. 151.

⁹⁹ CARDOSO, 1996, p. 282.

¹⁰⁰ CARDOSO, 1996, p. 178.

¹⁰¹ Nesta tese, o conceito de alegoria é oportuno, uma vez que, segundo Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco*, as “alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 200). Desse modo, a figura da casa em ruínas, enquanto alegoria, aponta tanto para uma escrita que se desenvolve a partir dos restos da tradição literária, seja Machado de Assis e o intertexto concebido, no qual o escritor também se insere na tradição, seja o espaço esfacelado que surge como uma forma de assinalar a decadência de uma casa, de uma família, de um modelo patriarcal e oligárquico, como em *Crônica da casa assassinada*, de Lucio Cardoso, e, posteriormente, em *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado. Logo, como um aspecto da subjetividade, em que “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (BENJAMIN, 1984, p. 196-197), a alegoria traz consigo novas significações para o nome e propicia, aqui, que a imagem da casa seja explorada a partir dos seus escombros.

¹⁰² CARDOSO, 1996, p. 178.

¹⁰³ CARDOSO, 1996, p. 119.

¹⁰⁴ CARDOSO, 1996, p. 141.

¹⁰⁵ CARDOSO, 1996, p. 286.

¹⁰⁶ BRANDÃO, 2006, p. 163.

afiança Brandão, não conserva, no entanto, o prestígio de outrora e torna-se, assim, “metonímia e metáfora de uma Minas Gerais opulenta, orgulhosa e desejada, casa feminina, por onde passa o orgulho viril do poder e do dinheiro”.¹⁰⁷ A chegada Nina e a contraposição entre o interior de Minas, ambiente formatado como arcaico, e a moderna cidade do Rio de Janeiro, evidenciam a degradação da casa. Nesse sentido, a ficcionalização de uma história familiar se compõe de vestígios de um passado de glórias.

A fragmentação dos Meneses, seja pelos múltiplos espaços que constituem a Chácara, seja pela nítida divisão familiar,¹⁰⁸ atribui a casa e a origem dos moradores, segundo Carelli, um valor simbólico, visto que:

a casa com seus códigos rígidos é o centro, o jardim constitui o espaço da transgressão, o Pavilhão desempenha um papel alternativo. Vila Velha é o lugar que reflete a imagem lendária da família. Por fim, o Rio de Janeiro, o alhures, a capital, é também dotado de valor mítico (oposto ao da Chácara) na consciência de certos personagens – um paraíso ilusório.¹⁰⁹

Enquanto a casa conserva a história familiar e a tradição, mantendo a fixidez dos Meneses e coincidindo com um espaço imutável que se encaminha para morte, o jardim transfigura-se no ambiente que acolhe o adultério e é permeado pela busca de uma vida distinta daquela que existe na Chácara. O Pavilhão, por sua vez, torna-se, um espaço engendrado por ruínas, construído “às pressas, com madeiras nem sempre apropriadas, e acabamentos improvisados”,¹¹⁰ acolhendo, em seu porão, o catre sangrento de Alberto, após a sua morte, o sofá utilizado por Nina e André em suas relações incestuosas e o sepulcro escolhido por Ana.

A decadência da casa não é, no entanto, apesar de aparente, reconhecida totalmente pelos Meneses. Enquanto a Chácara expõe a sua ruína para os moradores de Vila Velha, que entreveem as fendas nos alicerces da casa, as pedras soltas, as plantas que invadem o espaço e o desmazelo da família,¹¹¹ os Meneses recusam a falência e a derrocada dessa velha morada. O declínio e o empobrecimento não findam, porém, o prestígio romântico que a casa ainda tinha para os moradores da cidade. A estima herdada de antigos Meneses, antepassados que, por meio de “lendas, fugas e romances, de uniões

¹⁰⁷ BRANDÃO, 2006, p. 164.

¹⁰⁸ Menciono aqui o intertexto bíblico que se cumpre nessa ponderação, uma vez que, ao retomar o *Evangelho Segundo São Mateus* (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1725), tal como proposto na análise do conto “Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis” (ASSIS, 2008b), conforme o primeiro capítulo desta tese, a divisão da casa culmina com a sua ruína.

¹⁰⁹ CARELLI, 1988, p. 205.

¹¹⁰ CARDOSO, 1996, p. 172.

¹¹¹ CARDOSO, 1996, p. 171.

e histórias famosas”,¹¹² criaram a “‘alma’ da residência, aquilo que incólume e como suspenso no espaço, sobreviveria, ainda que seus representantes mergulhassem para sempre na obscuridade”,¹¹³ avaliza, assim, o nome da família, não obstante a ruína da casa. Desse modo, ao se apropriar daquilo que se assenta no terreno do passado e da morte, naquilo que não mais existe, as narrativas afamadas garantem, ainda que de maneira rudimentar, a sobrevida dos Meneses.

Sendo assim, embora as antigas histórias garantam uma existência precária, a noção de pecado e a suposta presença de um mal constituem um traço inerente da família, visto que, para Dona Malvina, mãe dos atuais Meneses, segundo padre Justino, o mal “estava arraigado na ruindade dos Meneses antigos, que haviam envenenado o ambiente da casa”,¹¹⁴ assinalando, então, a existência de uma narrativa oculta e fantasmática da Chácara, que só será desvendada, posteriormente nesta análise, com a figura de Timóteo Meneses e a sua transmutação em Maria Sinhá.

Das personagens femininas da Chácara, Ana também se configura como prisioneira e carcereira do espaço da casa, ora vigiando Nina e Alberto, que, posteriormente, se transmutará em André, ora questionando a sua existência nessa casa de reclusão, petrificada e muda,¹¹⁵ um inferno atemporal de “irremediável permanência”,¹¹⁶ uma vez que a tradição impede a mudança dos Meneses e a sobrevida da Chácara.

Encerrada “obstinadamente em casa, e sempre em prantos pelo erro que cometera contraindo aquele matrimônio”,¹¹⁷ Ana, descendente de uma família importante, mas “triturada pela vida sem viço e sem claridade que os da Chácara levavam”,¹¹⁸ corresponde aos mortos-vivos de Dostoiévski, pois, impulsionada por um “ímpeto de um ser fragmentado e tumultuoso”,¹¹⁹ “gelado e triste”,¹²⁰ sua existência compõe-se de restos: uma criatura que se move “de um lado para outro, pisca, sorri, mas está morto há muito, e o que está morto não ressuscita mais nem do lodo e nem da infecundidade”.¹²¹ O cárcere particular em que Ana habita é, assim, metaforicamente, o charco que a torna um mero

¹¹² CARDOSO, 1996, p. 285.

¹¹³ CARDOSO, 1996, p. 285.

¹¹⁴ CARDOSO, 1996, p. 72.

¹¹⁵ CARDOSO, 1996, p. 340.

¹¹⁶ CARDOSO, 1996, p. 315.

¹¹⁷ CARDOSO, 1996, p. 45.

¹¹⁸ CARDOSO, 1996, p. 45.

¹¹⁹ CARDOSO, 1996, p. 192.

¹²⁰ CARDOSO, 1996, p. 314.

¹²¹ CARDOSO, 1996, p. 315.

espectro da família Meneses e, por isso, como um ser fantasmático, não pode gerar vida nesse ambiente chafurdado e degradado. Lodo e infecundidade são, nessa perspectiva, signos que compõem a personagem, cuja ruína retira-lhe até mesmo a vivacidade do desejado amante e culmina com o abandono do sugerido filho, André, não mais fruto de Ana, mas, agora, no enunciado, um rebento de Nina.

A prisão a que Ana encontra-se acorrentada não é somente a casa dos Meneses, mas a sua antagonista, já que Nina era, por ela, acusada de “absorver dia a dia o que existia de vivo”¹²² na Chácara e em seus moradores, levando Alberto a morte, Demétrio a loucura e Valdo à ruína. Para Ana, o jardineiro fora morto pela arma jogada por Nina no jardim, o que a tornaria culpada, ainda que indiretamente, pela morte do amante. Demétrio não conseguia mais dormir e, fascinado pela esposa do irmão e atormentado pelos escândalos da Chácara, encontra a loucura derradeira no episódio em que tenta se livrar dos vestidos da mulher morta. Valdo, por sua vez, vê sua casa sendo arruinada com a volta da esposa para a Chácara.

Dentre os diversos fragmentos que compõem o romance, a narrativa de Ana assume, aparentemente, devido à forma como o segmento é intitulado, uma confissão que se desdobra em múltiplos relatos, a resolução do crime que fora cometido. A confissão proposta pelo nome torna-se, no entanto, um subterfúgio da trama, que se vale do não dito e do olhar enviesado para lançar acusações e novos enigmas, sem, contudo, resolvê-los.

Por intermédio da palavra, revelar o que aconteceu na Chácara é, para a personagem, uma forma de preservação pessoal,¹²³ instrumento necessário para a sua sobrevivência no enunciado. Antes sem vida e aprisionada dentro da casa, a esposa de Demétrio não é, no entanto, silenciada e, assim, se apropria da escrita para confessar o que se passou no interior da morada familiar, mesmo julgando que seu ato é inútil e desesperado,¹²⁴ sem o poder de apagar “a mancha e o sofrimento eterno do pecado.”¹²⁵ Embora se dirija ao Padre Justino, o que garantiria o sigilo sacramental da confissão, a narradora afiança não saber para quem escreve e nem a quem a história dos Meneses poderia interessar,¹²⁶ corroborando, pois, a afirmação do sacerdote, que, por sua vez, afirma: “Repito, tudo isto não me foi dito em caráter de confissão, ao contrário, ela mesma

¹²² CARDOSO, 1996, p. 184.

¹²³ QUEIROZ, 2019, p. 213.

¹²⁴ CARDOSO, 1996, p. 313-314.

¹²⁵ DELUMEAU, Jean. *A confissão e o perdão*: as dificuldades da confissão nos séculos XIII a XVIII. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 44.

¹²⁶ CARDOSO, 1996, p. 314.

me pediu que divulgasse os fatos, para que essa mancha – se desconhecia que houvera mancha – pesasse menos sobre seu túmulo”.¹²⁷

A confissão de Ana é, para o religioso, e, conseqüentemente, para o leitor, a possibilidade de vislumbrar os segredos da Chácara e entrar nos porões do Pavilhão, encontrando aquilo que jaz soterrado e escondido na crônica familiar. No romance, a esposa de Demétrio é a possuidora da chave que abre a porta do quarto do jardineiro e, por isso, tem a capacidade de cruzar o umbral que separa o presente e o passado, a vida e a morte.

Contudo, a chave de Ana constitui apenas um parco vestígio da história dos Meneses, seja por consistir em fragmentos ínfimos da narrativa, seja por não ser a única forma de compreender o passado, já que as “velhas portas se abrem com um simples empurrão”¹²⁸ e tornam aparente a narrativa findada, ainda que de maneira imprecisa e turva. De qualquer maneira, entrar no porão é transpor o mundo dos vivos e sentir “o hálito de mofo que vinha daquela escuridão, tal como se acabassem de romper brutalmente a integridade de um túmulo”.¹²⁹ Ao entrecruzar vida e morte na narrativa, bastando atravessar o umbral que separa a superfície do subterrâneo, um movimento de queda que leva os vivos ao mundo dos mortos, Cardoso compõe, assim, um espaço marcado pelas trevas e pelo bolor que faz coincidir a casa dos Meneses à cova de Alberto.

Nesse espaço sepulcral, o signo da morte engendra, ironicamente, com a vitalidade dos amantes, o destino dos Meneses, entrelaçando, em meio aos fragmentos narrativos, o tempo cronológico da casa. Dentre os acontecimentos que caminham para o fim da família, o que se deu no porão do Pavilhão é essencial e configura o caminho enveredado pelos moradores da Chácara, que, em relatos antagônicos, compõem “o alicerce do edifício, a viga mestra, a mola em torno da qual tudo gira”.¹³⁰

Entrar no porão significa apropriar-se de “um modelo espacial de memória, que vincula o espaço não com capacidade de armazenamento e ordenação, mas com inacessibilidade e indisponibilidade”.¹³¹ O ato de contrição de Ana, ainda que acusatório dos males e da mancha que ela afirma pertencerem a Nina, nesse movimento de revelação dos segredos da casa, equivale a escavar as fundações da Chácara, revolver o solo e

¹²⁷ CARDOSO, 1996, p. 568.

¹²⁸ CARDOSO, 1996, p. 323.

¹²⁹ CARDOSO, 1996, p. 333.

¹³⁰ CARDOSO, 1996, p. 571.

¹³¹ ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. São Paulo: Editora UNICAMP, 2011. p. 175.

demolir uma história permeada por mentiras, evocando, pois, o passado, tornando-o presente e o tirando das entranhas do seio familiar.

A imbricação do espaço de vida e de morte se dá, nesse contexto, com o episódio final da morte de Ana, no qual ela passa a habitar o porão, ambiente que servira de morada para Alberto e que fora utilizado para as relações incestuosas entre Nina e André. Esse ambiente que justapõe à ruína de um personagem e à vivacidade dos amantes denuncia a decadência da casa e transmuta-se em um abrigo que não mais cumpre o seu papel: não acolhe, não protege e não garante a sobrevivência dos Meneses, mas permite o vislumbre de uma existência agonizante que chega ao seu fim.¹³²

As confissões e os depoimentos, nessa imbricação entre o religioso e jurídico, o sagrado e o profano, uma busca pelo perdão e, ao mesmo tempo, a revelação de um segredo, expõem, assim, os Meneses, retirando-os do silêncio que vêm “buscando através dos anos, e que não conseguem, pela violência dos fatos que viveram – e que no entanto só nos merecem compreensão e esquecimento”.¹³³ Nota-se, porém, que talvez a narrativa se opusesse a realidade familiar, caso o único representante da Chácara, cuja imagem retrataria a “tradição e a dignidade dos costumes mineiros”,¹³⁴ tivesse voz. Demétrio não tem poder sobre a palavra e, diferentemente de Ana, que concebe a sua confissão, evoca as memórias da família, busca uma sobrevida no enunciado e tenta abrandar o mal¹³⁵ que paira sobre os Meneses, não pode, por isso, contar a história da casa, encobrir a degradação dos moradores e aplacar a doença que corrói as fundações da Chácara, restando, então, para ele, ao pressentir a ruína do espaço, aceitar o fim da família, sendo sepultado, sem nenhum bálsamo, “em seus escombros”.¹³⁶

A decadência dos Meneses, um “velho tronco cujas raízes se aprofundam nos primórdios de Minas Gerais”,¹³⁷ alastra, metaforicamente, a putrefação que arruína Nina para o espaço habitado, justapondo, nesse movimento, a imagem da casa ao mausoléu. Ao leitor, resta, assim, semelhantemente a José, no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade,¹³⁸ vislumbrar a casa como fragmento e herança de uma “Minas

¹³² CARDOSO, 1996, p. 578.

¹³³ CARDOSO, 1996, p. 166.

¹³⁴ CARDOSO, 1996, p. 65.

¹³⁵ Ver: SAMPAIO, Aíla Maria Leite. *O mal em Crônica da casa assassinada: uma análise da personagem Nina na literatura e no cinema*. 2018. 187f. Tese (Doutorado) – Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

¹³⁶ CARDOSO, 1996, p. 178.

¹³⁷ CARDOSO, 1996, p. 36.

¹³⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 95-97. (*José* [1942])

[que] não há mais”.¹³⁹ Embora tenha a chave na mão e queira abrir a porta, evocando o modelo patriarcal e arcaico que marcava essa casa imperial dos Meneses, o leitor também está “Sozinho no escuro / qual bicho do mato, / sem teogonia / sem parede nua para se encostar / sem cavalo preto / que fuja a galope”,¹⁴⁰ podendo apenas entrever essa casa dos mortos.

Os alicerces da Casa dos Meneses são, desse modo, constituídos pelos corpos de seus personagens, moradores enterrados na base da Chácara e incapazes de fugir ao destino de ruína que se apoderou do espaço. Porém, se a degradação dos Meneses, Valdo e Demétrio, os únicos da casa que são tratados também pelo sobrenome, se dá pelo enxovalho e pela mácula que atinge a família, Nina e Ana, por outro lado, facejam a degradação física e psicológica, o desvanecimento e o esquecimento, subsistindo nos fragmentos das vidas ali entrelaçadas.

Conquanto se diferenciasssem, as mulheres dos Meneses, todavia, compunham, ironicamente, o cenário da Chácara, seja pela “simplicidade dos seres inocentes, a quem foram atribuídas todas as graças”,¹⁴¹ tornando-se o elemento de vivacidade que perpassava o espaço habitado, no caso de Nina, seja por estar “incrustada àquele ambiente como se também fosse uma peça ou um detalhe dos móveis”,¹⁴² sem, contudo, aparentar viver, quando a narrativa se refere à Ana. Amalgamando-se na relação que tiveram com Alberto, o jardineiro, e com a importância que dão ao porão do Pavilhão, espaço de luxúria para uma e sepultura para a outra, correspondem, pois, ao declínio que atinge a família.

Nessa perspectiva, a “agonia e a morte de Nina significam o fim da Casa, que só será definitivamente assassinada com a morte de Ana. As duas mortes são lentas, ligadas à decomposição e associadas à degradação física e moral da Chácara”,¹⁴³ conforme assevera Carelli. As personagens femininas da *Crônica da casa assassinada* são, aqui, os elementos fragmentados que metaforizam a decadência do espaço habitado, ora pela construção de uma narrativa que arruína a imagem dos Meneses, ora por representarem, metonimicamente, o apodrecimento da carne e da estrutura da Chácara.

Se Nina e Ana asseguram a ruína dos Meneses por intermédio de um ventre vazio, visto que André não é filho de Valdo e, também, não é um rebento de Demétrio,

¹³⁹ ANDRADE, 2015. p. 96.

¹⁴⁰ ANDRADE, 2015, p. 97.

¹⁴¹ CARDOSO, 1996, p. 528.

¹⁴² CARDOSO, 1996, p. 233.

¹⁴³ CARELLI, 1988, p. 212.

remanescendo, na narrativa, a dúvida acerca da maternidade e do possível incesto cometido, o que encerra a descendência familiar, devora a história dos Meneses e consome as fundações da casa, Timóteo ratifica o fim da casa, tornando-se ele uma representação monstruosa e “simbólica da decadência dessa ‘casa assassinada’”.¹⁴⁴

O personagem, metamorfoseado em uma bizarrice de “costumes que constituíam as leis mais ou menos constantes do seu mundo”,¹⁴⁵ prefigura o espectro que assola as histórias dos Meneses e evidencia o fim da casa. Dominado pelo espírito de Maria Sinhá, “cujo retrato, por fidelidade ao espírito de família, Demétrio mandara arriar da parede e ocultar no fundo do porão”,¹⁴⁶ Timóteo é, no entanto, encerrado em seu quarto, tornando-se prisioneiro da tradição e evitando a fuga do cárcere que ele mesmo se impõe.

A descrição física desse Meneses leva o leitor a concebê-lo como uma figura excêntrica, que, trajando as roupas da mãe e com o rosto pintado, travestia-se em outro ser, consolidando, pois, a presença de uma sombra que pairava sobre a família. No enunciado, sua decadência é, consonante ao travestimento fantasmático que circundava a Chácara, explícita, sendo retratado, por isso, como “uma construção de massa amorfa e inchada”,¹⁴⁷ “um excesso do exagero, uma caricatura”.¹⁴⁸ Além disso, os objetos e as roupas utilizadas por Timóteo, assim como as vestimentas queimadas por Nina,¹⁴⁹ cuja atitude não impediu, no entanto, que a doença se instalasse em seu corpo, configuram a composição fragmentada da casa e a ruína que se entremeia a história familiar.

Por um lado, o emprego de uma herança material evoca a presença do passado na narrativa, atuando como um espectro que assombra a Chácara; por outro, “extraíndo os objetos de tal conluio uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar sua ‘presença’”,¹⁵⁰ tem-se, no enunciado, por meio desses aspectos, o que poderia ser visto como uma espécie de mausoléu, que poderá, ainda, ao se retomar a imagem do quadro de Maria Sinhá, o catre ensanguentado de Alberto e o revólver, com incrustações de madrepérola, compor-se de outras relíquias familiares.

Ao incorporar o espírito de Maria Sinhá, Timóteo torna-se “para os outros uma imagem da coragem”¹⁵¹ que não tinha e, assim, enfrenta a ordem patriarcal e arcaica da

¹⁴⁴ CARELLI, 1988, p. 208.

¹⁴⁵ CARDOSO, 1996, p. 53.

¹⁴⁶ CARDOSO, 1996, p. 544.

¹⁴⁷ CARDOSO, 1996, p. 91.

¹⁴⁸ CARDOSO, 1996, p. 238.

¹⁴⁹ CARDOSO, 1996, p. 368.

¹⁵⁰ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 22.

¹⁵¹ CARDOSO, 1996, p. 46.

Chácara. Contudo, evocar a antepassada e vestir as roupas da falecida mãe¹⁵² compõe um personagem que se vale dos restos encobertos da família, atuando, pois, no âmbito da morte e sendo por ela deformado, espelhando, nesse movimento, tal como Nina, a degradação e a transmutação física da casa em seu corpo.

O retrato de Maria Sinhá, “uma espécie de divindade tutelar da casa”,¹⁵³ cuja presença maléfica se liga a Timóteo, é enterrado no porão da Chácara, como já dito, fazendo parte, desse modo, daquilo que alicerça a família, mas jaz encoberto.¹⁵⁴ Para Gaston Bachelard, a casa constitui-se como um corpo de imagens, que ao serem desvendadas revelariam a “alma” do espaço¹⁵⁵ e é, nesse sentido, que o espectro de Maria Sinhá se revela. Por esse ângulo, examinar a imagem da casa é compreender que ela pode, ainda, ser composta por uma verticalidade que oporia o sótão e o porão,¹⁵⁶ o que é evidente daquilo que é escamoteado, recalcado, restando, pois, na narrativa dos Meneses, as profundezas da casa como um espaço do inconsciente,¹⁵⁷ no qual a loucura é enterrada e os dramas são selados.¹⁵⁸

Embora o retrato simbolize uma “memória de tempos que não voltam mais”,¹⁵⁹ a figura de Maria Sinhá, “a mais nobre, a mais pura, a mais incompreendida”¹⁶⁰ dos Meneses, segundo Timóteo, transfigurada em um homem que açoitava os escravos que passavam em seu caminho, tem, semelhantemente aos Meneses atuais, a sua ruína histórica, uma vez que, no passado, fora abandonada “num quarto escuro da velha

¹⁵² O personagem de *Crônica da casa assassinada* se assemelha, nesse movimento, a Norman Bates, do romance *Psicose*, de Robert Bloch, publicado em 1959 e adaptado para o cinema em 1960 por Alfred Hitchcock. A casa decadente dos Bates – “A casa era velha [...]” (BLOCH, 2010, p. 153, tradução nossa) – e a transfiguração do personagem – “Um lenço na cabeça escondia o cabelo e os olhos vidrados olhavam de forma desumana, mas não era uma máscara, não podia ser. [...] Era o rosto de uma velha maluca”. (BLOCH, 2010, p. 41, tradução nossa) – constituem elementos possíveis de aproximação entre os dois textos. Além disso, a correspondência do espaço da casa ao sepulcro, ambiente perpassado pelos fantasmas dos Meneses, Maria Sinhá, e pelos mortos da Chácara, Alberto e Nina, no caso da narrativa de Cardoso, e a acomodação do corpo sem vida da senhora Bates dentro de casa, no caso de *Psicose*, remetendo as narrativas de Edgar Allan Poe, por exemplo, no qual os mortos habitam os porões e os subterrâneos das casas, torna-se uma referência válida para esta tese e definidora de uma possível casa em ruínas.

¹⁵³ CARELLI, 1988, p. 203.

¹⁵⁴ Para Brandão, embora o retrato de Maria Sinhá permaneça escamoteado no interior da casa, a marca dele continua, no entanto, “como uma inscrição na parede da sala, funcionando como cicatriz de algo que deve ser recalcado. [...] Olhar o retrato de Maria Sinhá é violar um segredo” (BRANDÃO, 2006, p. 164).

¹⁵⁵ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 208.

¹⁵⁶ BACHELARD, 1978, p. 208.

¹⁵⁷ O espaço do porão compõe-se, na narrativa dos Meneses, de objetos amontados, móveis arruinados e um espelho rachado, cuja imagem refletida é fragmentada e corresponde aos próprios membros da família. Contudo, embora empoeirado, o retrato encontra-se ainda perfeito, revelando, pois, um passado que não pode ser apagado (CARDOSO, 1996, p. 160-161).

¹⁵⁸ BACHELARD, 1978, p. 210.

¹⁵⁹ CARDOSO, 1996, p. 162.

¹⁶⁰ CARDOSO, 1996, p. 55.

Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú”¹⁶¹ e, no tempo presente da narrativa, é disposta no porão, ao lado do quarto de Anastácia,¹⁶² devendo, portanto, permanecer na escuridão do passado.

A correspondência entre as representações de Maria Sinhá e de Timóteo revela, na trama, o relato espectral que prenuncia o fim da família. O personagem, “mais portentoso do que a morte, porque ainda vivo e já morto, mais alto e mais solene, porque emissário entre os vivos de uma mensagem que pertencia ao outro mundo”,¹⁶³ ao se metamorfosear na antepassada, trazê-la para a luz do presente narrativo, entrevê, ao sobrepor a imagem de André a de Alberto, o fim dos Meneses: a nenhuma criatura foi transmitida a miséria da família de Valdo e de Demétrio, reconhece Timóteo. A casa não mais existe e a linhagem dos Meneses é, enfim, solapada pela semelhança entre o filho ilegítimo e o amante de Nina.

Assim, nos alicerces da casa, dilapidados e corroídos pelo tumor que destrói a família, o corpo morto surge como texto – lido, relido e reescrito pelo escritor, que, por sua vez, lê a tradição e só pode revisitá-la pelo travestimento. Timóteo torna-se, nesse sentido, metáfora do fazer literário, cujo corpo arruinado, metamorfoseado em uma figura do passado, constitui a manifestação dos restos que são apropriados e inscritos na ficção, a sombra fantasmática de uma tradição literária que se constrói com escombros e que circunscreve o romance em um espaço de declínio.

Em *Crônica da casa assassinada*, o escritor enlaça à ruína de uma casa à degradação de seus moradores, evidenciando, por intermédio do corpo doente e morto de Nina, exposto para a cidade de Vila Velha, a destruição que permeia o espaço e torna-se aparente com a abertura da Chácara. Descortinar o véu que apartava os Meneses do seu entorno e desnudar o torso decomposto de seus habitantes corresponde, assim, a urdidura de uma casa decadente e que se sobrepõe à história mítica da família, na qual o escritor, ao se apropriar da noção de morte e trazê-la para dentro do seu projeto literário, utilizando-a como matéria narrável de seu romance, ocupa-se dos restos de seus personagens e do espaço que habitaram.

Desse modo, escavar a narrativa da Chácara é remexer em histórias e textos de um morto, ou de vários mortos,¹⁶⁴ pois mesmo reconhecendo que nem tudo tenha sido

¹⁶¹ CARDOSO, 1996, p. 55.

¹⁶² CARDOSO, 1996, p. 159.

¹⁶³ CARDOSO, 1996, p. 543-544.

¹⁶⁴ CARDOSO, 1996, p. 118

esclarecido e que não se possa acusar aos Meneses que dela participaram,¹⁶⁵ adentrar a morada fantasmática da família consiste em levantar hipóteses sobre os culpados e, no fim, perceber que tudo já se intrincou, as memórias se misturaram¹⁶⁶ e as provas dos crimes foram perdidas. Ao revolver o passado e, como assinala Benjamin, “espalhá-lo como se espalha a terra”,¹⁶⁷ o leitor das crônicas familiares dos Meneses se depara, então, com uma história fragmentada e lacunar, na qual as imagens de Nina e da casa se entrelaçam e compõem, no enunciado, o sustentáculo desse espaço em ruína, cuja morte da personagem e, por consequência, a sua repetição nesse texto descontínuo e incompleto não permitem que a memória possa ser restaurada, apenas revisitada, camada por camada, com uma “enxadada cautelosa e tateante”¹⁶⁸ que pode, talvez, revelar os achados descobertos e atravessados por esse escavador de ruínas.

¹⁶⁵ CARDOSO, 1996, p. 166.

¹⁶⁶ CARDOSO, 1996, p. 285.

¹⁶⁷ BENJAMIN, 1987, p. 239.

¹⁶⁸ BENJAMIN, 1987, p. 239.

Capítulo 3 – Ruínas encenadas: Autran Dourado

Será que não representamos uma ópera de fantoches, os fios movidos por ignota mão, que segue libreto de um deus que dele não cuida mais?

(Autran Dourado)

Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera, do qual abrira mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. [...] Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu em que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos.

(Machado de Assis)

Em *Ópera dos fantoches*,¹ de Autran Dourado, a imagem do títere movido por fios invisíveis em uma peça esquecida pelo seu criador, apenas vivenciada por seus atores, surge como um questionamento de Ismael, personagem do romance, que, incapaz de compreender a sua história, busca memorá-la e vê-la nas páginas escritas por João da Fonseca Nogueira, “escriba das histórias de Duas Pontes”² e alterego do escritor.³

A imagem engenhosa de uma ópera de fantoches, abandonada e executada sem ensaios, arquitetada por um escritor hábil, que manipula os seus personagens como marionetes de um grande teatro, evoca, não sem ironia e oportunamente, a analogia proposta por Machado de Assis, em *Dom Casmurro*,⁴ cujo diálogo entre Marcolini e Bento Santiago culmina com a afirmação: “A vida é uma ópera e uma grande ópera”.⁵

¹ DOURADO, Autran. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

² SOUZA, Eneida Maria de. *Autran Dourado*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários, 1996. p. 15.

³ O personagem João da Fonseca Nogueira perpassa inúmeras obras de Autran Dourado, como *Um artista aprendiz* (1989), *A serviço del-Rei* (1984), *Violetas e caracóis* (2005) e *O risco do bordado* (1999), por exemplo, ocupando, no enunciado, a figura de um escritor, assim como se constituindo como um alter ego de Autran Dourado, responsável, por sua vez, por narrar às histórias de Duas Pontes (SOUZA, 1996, p. 15).

⁴ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 1. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Dom Casmurro*)

⁵ ASSIS, 2008a, p. 939.

Em *Dom Casmurro*, o libreto escrito por um Deus poeta, cujo manuscrito se mostra “impróprio da sua eternidade”,⁶ torna-se a matéria narrável para a partitura de Satanás, coautor dessa história de criação. No palco da ópera, um teatro especial e repleto de fantoches, alegorias da vida em sociedade, o narrador sugere cada elemento que compõe a peça universal, como o tenor e o barítono, que lutam pelo soprano, ou como o soprano e o contralto, que disputam pelo tenor. Há, ainda, coros, bailados e orquestração.⁷

Para Marcolini, a recusa de Deus para os ensaios da peça foi, talvez, um mal, já que “dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado”.⁸ O descompasso entre o autor e o coautor, não obstante a “beleza da composição, fugindo à monotonia”,⁹ seja pelo “terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão”,¹⁰ seja pela obscuridade do coral que encobre os sentidos, torna o palco da ópera e a companhia de atores, assim como, por extensão, o texto e os seus personagens, um tema recorrente na literatura.

Em Machado, a história de Bentinho e Capitu se entrelaça ao infortúnio da narrativa de Otelo,¹¹ no texto de Shakespeare,¹² confundindo personagens e situações, rearranjando a composição da peça dentro do romance, um espelhamento que evidencia o diálogo que o escritor mantém com a tradição, mas que se dá por meio da construção de uma narrativa que é erigida com e sobre as ruínas de outros textos, conforme o primeiro capítulo desta tese.

A aproximação entre a vida e a ópera, nesse sentido, no âmbito ficcional, ao colocar em cena o ofício do escritor, ora como a mão invisível que dá vida aos seus personagens, na enunciação, ora como referência a grande ópera de Satanás, cujo escritor/narrador não seria mais que um plagiário, movido pela necessidade de “transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que pareça ele próprio o autor da composição”,¹³ no enunciado, sugere a presença de uma ópera de fantoches, na qual o escritor e os seus personagens, um deus titeriteiro e suas marionetes, criador e criaturas,

⁶ ASSIS, 2008a, p. 939.

⁷ ASSIS, 2008a, p. 939.

⁸ ASSIS, 2008a, p. 940.

⁹ ASSIS, 2008a, p. 940.

¹⁰ ASSIS, 2008a, p. 940.

¹¹ Ver: CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.

¹² SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

¹³ ASSIS, 2008a, p. 940.

assumem os seus papéis no espetáculo literário e compõem esse cenário com casas em ruínas.

Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*,¹⁴ Autran Dourado, ao refletir sobre a sua obra e, principalmente, sobre o conceito de estrutura aberta do barroco, aludindo a uma técnica de montagem do romance – uma construção em blocos –, se distancia do conceito de obra aberta,¹⁵ de Umberto Eco,¹⁶ mas, nesse movimento, se aproxima novamente de Machado, pois transfigura, na ficção, o espaço vivenciado em um estrado para apresentações,¹⁷ fazendo coincidir, metaforicamente, na sua narrativa, vida e ópera: “*el gran teatro del mundo*”,¹⁸ como afiança o escritor, em uma explícita menção ao texto de Pedro Calderón de La Barca,¹⁹ no qual cada sujeito representaria um papel social na peça encenada.

Se a vida é, então, uma ópera, o escritor assume o seu papel como deus criador, cujo libreto escrito, embora permita, por parte do leitor, “a múltipla leitura”,²⁰ reserva o comando do espetáculo ao autor, que, semelhantemente ao titeriteiro, perspicaz e engenhoso, ao encobrir “a presença e os ruídos dos [...] martelos, serras, formões e cepilhos”,²¹ move os fios que conduzem os seus personagens.

Contrariamente a narrativa de Machado, cujo criador divino abandona uma obra que não é mais digna da sua atenção, resultando nos descompassos entre o texto da peça e a sua partitura, conforme o diálogo entre Bentinho e Marcolini, um desarranjo que alicerça as ruínas que o Bruxo do Cosme Velho irá narrar no romance, a ópera dos fantoches de Dourado constitui uma imagem valiosa, já que a figura do bonequeiro a movimentar as suas marionetes, ora uma entidade divina que se manifesta no enunciado – tanto na construção de uma casa em miniatura, um ofício do narrador de *Um cavalheiro*

¹⁴ DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

¹⁵ Ver: ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Editôra Perspectiva, 1976.

¹⁶ Para Umberto Eco, a noção de obra aberta assegura uma importância ao processo de leitura e interpretação efetuado pelo leitor, dando ao receptor um papel ativo e liberdade para construir relações e significações diversas. Logo, o conceito de Eco distancia-se daquele adotado por Autran Dourado, que permite uma leitura múltipla da obra, mas busca manter o controle sobre a narrativa.

¹⁷ Ver: MAIA, Cláudia Cristina. *Paisagem na neblina: Os sinos da agonia*, de Autran Dourado. 2008. 151f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

¹⁸ DOURADO, 2000, p. 41.

¹⁹ Ver: CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo: Auto sacramental alegórico*. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gran-teatro-del-mundo--0/html/ff39e206-82b1-11d1-acc7-002185ce6064_3.html. Acesso em: 10 maio 2021.

²⁰ DOURADO, 2000, p. 41.

²¹ DOURADO, 2000, p. 82.

de antigamente,²² quanto na figura dos antepassados que governam o destino dos seus descendentes, no caso de *Ópera dos mortos*,²³ – ora uma metáfora que insinua o fazer literário, na enunciação, permeará a obra de Autran Dourado, como será visto nesta análise.

Em *Ópera dos mortos*, narra-se a história de Rosalina, última descendente de uma família decadente e arruinada de Minas Gerais: os Honório Cota.²⁴ Filha de João Capistrano Honório Cota e neta de Lucas Procópio, ela se enclausura no sobrado da família e se isola da cidade, assumindo “o silêncio do pai, aquele mesmo ar casmurro e pesado, de dignidade ofendida, aquele ódio em surdina, duradouro, de quem nunca se esquece”.²⁵ Ao perpetuar a traição sofrida pelo pai e acompanhá-lo em sua cruzada contra os moradores de Duas Pontes,²⁶ acusados de traí-lo na eleição disputada, a personagem conserva a presença fantasmática de seus antepassados e conduz a casa familiar ao desaparecimento.

A narrativa de Rosalina é entrelaçada ao espaço da casa, já que o sobrado existe como uma espécie de “argamassa estranha de gente e casa”,²⁷ tornando-se tanto o palco para o conflito familiar, na qual os mortos Honório Cota assumem os seus papéis na ópera e são enredados no relato dessa casa em ruínas, quanto um personagem da peça encenada. Nesse ambiente decadente, no qual o sobrado e os seus moradores se entrecruzam – ora João Capistrano e Lucas Procópio se manifestam na construção, ora Rosalina e os seus antepassados se amalgamam no cotidiano da casa –, resta ao leitor, por intermédio do narrador-coro,²⁸ ver o sobrado e imaginá-lo da maneira “como era e não como é ou foi agora”.²⁹

²² DOURADO, Autran. *Um cavalheiro de antigamente*. São Paulo: Siciliano, 1992.

²³ DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

²⁴ Para Maria Esther Torinho, *Ópera dos mortos* “tem como pano de fundo a decadência da oligarquia rural e da sociedade patriarcal, uma decadência que se expande e se reflete na decadência do sobrado e, por extensão, da família Honório Cota e da própria protagonista, condenada, desde o início, ao silenciamento, como corpo, como voz e como ser” (TORINHO, 2017, p. 15).

²⁵ DOURADO, 1999, p. 39.

²⁶ Em *Ópera dos mortos*, Autran Dourado não se refere à cidade habitada pelos Honório Cota como Duas Pontes, porém, nos romances posteriores, *Um cavalheiro de antigamente* e *Lucas Procópio*, ao retomar a narrativa da família, o escritor situa os seus personagens na cidade ficcional referida.

²⁷ DOURADO, 1999, p. 14.

²⁸ Acerca do narrador em Autran Dourado, ver: OLIVA, Osmar Pereira; PEREIRA, Elizabeth Marly Martins. A poética barroca em *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado. *Recorte* – revista eletrônica. v. 10, n. 2, jul.-dez., 2013. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1116>. Acesso em: 10 jul. 2021.

²⁹ DOURADO, 1999, p. 12.

O ambiente decadente da casa, cujo leitor deve, por um momento, esquecer “os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino”,³⁰ abandonando “o seu olho de naturalista, que só vê o já, o agora”,³¹ assim como a sua construção pouco usual, uma junção entre o passado e o presente, entre Lucas Procópio e João Capistrano, entre os antepassados e Rosalina, sinaliza, metaforicamente, a partir desse livro que se ergue com andaimes invisíveis, uma planta baixa que não deixa “nenhum vestígio, o que é bom para a obra de arte completa e acabada”,³² uma construção que, no enunciado, se faz com restos, ora da tradição literária apropriada pelo escritor, ora por rastros que irão conduzir Dourado em romances posteriores.

A arquitetura do sobrado era, segundo o narrador, uma composição que buscava atar³³ as duas figuras predominantes da família Honório Cota, um intento ilusório e irreal, pois a construção evidenciava os segmentos distintos de uma mesma história familiar, personagens se revelavam na fachada em ruína da casa:

No tempo de Lucas Procópio a casa era de um só pavimento, ao jeito dele; pesada, amarrada ao chão, com as suas quatro janelas, no meio a porta grossa, rústica, alta. Como o coronel Honório Cota, seu filho, acrescentou a fortuna do pai, aumentou-lhe a fazenda, mudou-lhe o nome para Fazenda da Pedra Menina – homem sem a rudeza do pai, mais civilizado, vamos dizer assim, cuidando muito da sua aparência, do seu porte de senhor, do seu orgulho – assim fez ele com a casa; assobradou-a, pôs todo gosto no segundo pavimento. Se as vergas das janelas de baixo eram retas e pesadas, denunciando talvez o caráter duro, agreste, soturno, do velho Lucas Procópio, as das janelas de cima, sobrepostas nos vãos de baixo, eram adoçadas por uma leve curva, coroadas e enriquecidas de cornijas delicadas que acompanhavam a ondulação das vergas.³⁴

A construção da casa enlaça, então, nos diferentes pavimentos do sobrado, um modelo arcaico e patriarcal que, com pequenas alterações, mesclando o rústico as delicadezas do barroco, se sobrepõe e sinaliza a sua ruína, já que é incapaz de romper com o passado. Os mortos, nesse sentido, uma junção entre Lucas Procópio e João Capistrano, correspondem a “uma metáfora para essas doutrinas morais, estruturais políticas e figuras endeusadas

³⁰ DOURADO, 1999, p. 12.

³¹ DOURADO, 1999, p. 17.

³² DOURADO, 2000, p. 83.

³³ Movimento semelhante dar-se-á, também, em *Dom Casmurro*, romance no qual o narrador machadiano tenta “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 2008a, p. 932), conforme apresentado no primeiro capítulo desta tese, o que aproximaria, a partir da imagem da casa, Autran Dourado a Machado de Assis.

³⁴ DOURADO, 1999, p. 14.

que continuam a assombrar os vivos”.³⁵ O sobrado e as correntes que o prendem ao passado são, assim, a herança de Rosalina.

Para Rosalina, o patriarcalismo foi outro espólio recebido, pois, “vindo dos engenhos para os sobrados”,³⁶ seja o latifúndio de Lucas Procópio, seja a ruína do garimpo de Cristino de Almeida Sales, o Barão das Datas, seu avô materno, o modelo ainda conservava a separação entre a casa e a rua, mantendo a mulher “trancada na camarinha e entre as mulecas”.³⁷ Com a morte do pai, embora Rosalina se torne a senhora da casa Honório Cota, podendo inclusive romper com o modelo vigente, ela resolve acompanhar a desavença envolvendo João Capistrano e conduz a casa ao seu fim.

Segundo Robert H. Moser,

a mansão ainda é uma presença imponente ao pé da praça do Carmo, ao lado da igreja de pedra cujo estilo ela deveria imitar. Apesar dos óbvios sinais de deterioração física (e simbólica) do sobrado, o narrador pede ao leitor que dê um passo atrás no tempo e veja a construção como ela era. Ver, no entanto, estaria mais próximo de um ato de imaginação do que de uma experiência visual.³⁸

Se o espaço da casa é evocado por uma narrativa ficcional que sustenta o imaginário dos moradores da cidade, uma tentativa quimérica de adentrar o sobrado e restaurar a história familiar, alcançar a reconciliação, no qual sobeja, para o ouvinte/leitor, apenas o vislumbre da última descendente dos Honório Cota, “(E então, silêncio, Rosalina vai chegar na janela.)”,³⁹ ler o sobrado é, como afiança Dourado, entender Rosalina⁴⁰ e, por extensão, compreender a ruína dos Honório Cota e os vestígios que a compõe.

O barroco, nesse sentido, “não apenas um conceito histórico, capítulo da história da arte, mas alguma coisa viva e atuante”,⁴¹ configura-se como uma poética que é, em *Ópera dos mortos*, decomposta e rearranjada no enunciado, desdobrando sentidos e possibilidades narrativas. Além disso, por intermédio da estrutura barroca, Dourado tem

a possibilidade mágica de revelar por meio da ocultação, de tomar um conceito ou forma e rodeá-lo com outras formas e conceitos, de modo que, através de muitas camadas de lustre, movimento, imagem e

³⁵ MOSER, Robert H. *O defunto carnavalesco: a morte e os mortos na literatura brasileira moderna*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020. p. 260.

³⁶ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002. p. 64.

³⁷ FREYRE, 2002, p. 65.

³⁸ MOSER, 2020, p. 261.

³⁹ DOURADO, 1999, p. 18.

⁴⁰ DOURADO, 2000, p. 152.

⁴¹ DOURADO, PRMC, p. 30.

contorção, poderíamos intuir, mas nunca inteiramente compreender, a ideia central em toda a sua complexidade.⁴²

Logo, a arquitetura do sobrado permite que o escritor, se valendo das curvas e retas, ângulos diversos, cheios e vazios, luz e sombra, componha uma narrativa labiríntica, na qual outros símbolos, as voçorocas e os relógios,⁴³ se entretecem e perfazem um quadro narrativo complexo.

Dividido em nove capítulos, que são, por sua vez, segmentados em quatro blocos narrativos, segundo o ordenamento proposto pelo escritor,⁴⁴ *Ópera dos mortos* instaura, no capítulo inicial, “Sobrado”, “uma poética específica e particular”,⁴⁵ cujo “jogo de sombra e luz, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas”,⁴⁶ uma ilusão do barroco, conforme o narrador, irá compor, ao lado do título da narrativa,⁴⁷ uma teoria do barroco, com dicotomias e antíteses,⁴⁸ uma metalinguagem que irá perpassar o texto.

Nesse sentido, a casa assume papel fundamental na narrativa, uma vez que as feições do espaço, com “elementos da visualidade e [...] elementos que fingem a realidade”,⁴⁹ cujo olhar não é capaz de apreender toda a planta baixa concebida, se tornam indícios da estrutura aberta do barroco, na qual seria possível “acrescentar quantos episódios quisesse na narrativa, sem com isso alterar o plano geral, a estrutura da obra”.⁵⁰ Dessa maneira, para ver a casa seria preciso, portanto, ajustar o olhar e tornar-se o “leitor de antenas ou viseiras submarinas”,⁵¹ compreendendo a “história subliminar que só os meus leitores de segunda ou terceira viagem [...] podem perceber”,⁵² como afirma Dourado.

⁴² MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 230.

⁴³ DOURADO, 2000, p. 152.

⁴⁴ DOURADO, 2000, p. 154-155.

⁴⁵ DOURADO, 2000, p. 137.

⁴⁶ DOURADO, 1999, p. 17.

⁴⁷ Autran Dourado afiança que o título *Ópera dos mortos* revela a estrutura do romance, sendo que o vocábulo “ópera” poderia ser aproximado à noção de casa de ópera, espaço no qual acontece à peça, isto é, o sobrado dos Honório Cota. Além disso, o escritor faz uma pequena distinção acerca da ópera dos vivos, “teatro com atores de carne e osso”, que se oporia a narrativa proposta no romance (DOURADO, 2000, p. 154), na qual os antepassados, os mortos, têm papel fundamental no enredo vivenciado pelos personagens.

⁴⁸ DOURADO, 2000, p. 55.

⁴⁹ GULLAR, Ferreira. Barroco: olhar e vertigem. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 221.

⁵⁰ DOURADO, 2000, p. 29.

⁵¹ DOURADO, 2000, p. 85.

⁵² DOURADO, 2000, p. 85.

O narrador, ao propor que o leitor veja Rosalina, acompanhe “os seus mínimos gestos, como ela acompanhava os passeantes, não com aqueles olhos embaciados”,⁵³ se opõe aos olhos turvos da personagem e, assim, fundamenta uma “teoria do ‘ver’ – ‘os olhos são apenas o conduto, o olhar é que importa’”.⁵⁴ Como “o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até construir por vezes a razão de ser da obra”,⁵⁵ descortinar o mistério do sobrado dos Honório Cota é entrar em um jogo de fiar e desfiar histórias, entrevedo pelo olho enevoado de José Feliciano e pela ausência de fala de Quiquina, personagens dessa casa espectral,⁵⁶ o definhamento dos seus moradores.

A ruína da casa não é, no entanto, restrita a narrativa de Rosalina, pois, na construção em fuga do sobrado,⁵⁷ retomando a estrutura aberta do barroco proposta por Dourado, na qual os romances *Um cavalheiro de antigamente* e *Lucas Procópio*⁵⁸ correspondem a blocos/episódios narrativos distintos de uma mesma história, vê-se que a decadência familiar de *Ópera dos mortos* compõe a cena final do enredo. A trilogia dos Honório Cota, composta pelos três romances, apresenta, então, a história familiar a partir do seu desfecho: a narrativa de Rosalina, último fruto de uma casa já arruinada.

A composição da ficção de Dourado engendra um emaranhando de fios narrativos, cujos episódios se sucedem e se entrelaçam e, nos quais, a figura da casa, não só o espaço físico, mas a sua relação com um grupo familiar, torna-se um elemento de destaque. Dessa maneira, a saga familiar se configuraria como uma

sucessão de eventos, aparentemente sempre novos, que se ligam [...] ao processo “histórico” de uma personagem, ou melhor, a uma genealogia de personagens. Na saga os personagens envelhecem, a saga é uma história de envelhecimento (de indivíduos, famílias, povos, grupos).⁵⁹

As crônicas familiares dos Honório Cota, cujo enlace dos episódios envolvendo Rosalina e os seus antepassados se encadeiam temporalmente, propiciam uma percepção de prolongamento da história, ora partindo de um *flashback* narrativo, no qual o relato da

⁵³ DOURADO, 2000, p. 14.

⁵⁴ DOURADO, 2000, p. 152.

⁵⁵ BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976. p. 131.

⁵⁶ Em *Ruína e reificação em Ópera dos mortos de Autran Dourado* (2009), Maria Antonia de Sousa, em uma perspectiva sociológica, que não será objeto desta tese, faz uma leitura dos personagens de *Ópera dos mortos*, Rosalina, Quiquina e José Feliciano, como representantes de uma “estrutura social resultante do processo de colonização: o latifundiário, o escravo e o ‘homem livre’ (agregado)” (SOUSA, 2009, p. 66)

⁵⁷ DOURADO, 2000, p. 152.

⁵⁸ DOURADO, Autran. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

⁵⁹ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 125.

casa e de Rosalina, em *Ópera dos mortos*, é interrompido por retomadas constantes dos antepassados, ora evocando narrativas que retratam a saga familiar do clã.

Desse modo, a urdidura melindrosa de fios envolvendo os Honório Cota, cujos episódios familiares se sucedem e se entrelaçam cada vez mais, assim como a figura da casa, não só o espaço físico, mas a sua relação com um grupo familiar, que se torna um elemento de destaque, faz com que o leitor se depare com os mortos que permeiam a narrativa, sendo, por sua vez, no enunciado, retomados, reescritos e desdobrados.

A fim de estabelecer uma análise que se desdobra em um tempo cronológico que antecede *Ópera dos mortos*, evoco, inicialmente, *Lucas Procópio*, que, embora seja o segundo romance da trilogia, narra à origem do personagem e o surgimento da casa dos Honório Cota no tempo narrativo. Posteriormente, efetuo uma análise de *Um cavalheiro de antigamente*, pois esse texto, última parte da saga familiar, além do diálogo proposto com a tradição, desenrola a história de Isaltina Sales, matriarca dos Honório Cota, expondo, a partir da perspectiva de João Capistrano, que se debruça sobre o passado, a imagem fantasmática e ficcionalizada do patriarca.

Em *Lucas Procópio*, publicado em 1984, narra-se a história do personagem homônimo, que atravessa o sertão rumo à Fazenda do Capão Florido, uma herança recebida, ao lado de Jerônimo, escravo alforriado, e Pedro Chaves, um feitor cruel. Rebento de uma casa ilustre, o protagonista é

filho do finado siô Mateus Romeiro Cota e de dona Alexandrina Durão Honório Cota. Gostavam de dizer os nomes por inteiro. A boca cheia, soprando importância, nobreza galega. Nada de nobreza da terra, arrotavam borboleta. Parentes del-Rei, gostavam de dizer.⁶⁰

Apesar disso, o prestígio dos Honório Cota é efêmero e, com a decadência das minas, a família empobrece, restando apenas um “sobrado imponente na Rua Direita caindo de podre, dando até erva-de-passarinho no telhado e mesmo no reboco”⁶¹ e um velho álbum de retratos, “todo aparelhado de prata, desses com fecho”,⁶² arquivo das lembranças familiares.

Nesse momento de penúria, no qual a mãe morta “vivia que nem assombração pela casa. A noite inteirinha, o sobrado levitando. A alma penada, a alma em pânico”,⁶³ o que aproxima as casas dos romances de Dourado, Lucas Procópio Honório Cota,

⁶⁰ DOURADO, 2002, p. 47.

⁶¹ DOURADO, 2002, p. 48.

⁶² DOURADO, 2002, p. 84.

⁶³ DOURADO, 2002, p. 48.

metamorfoseado em uma espécie de Dom Quixote, segundo ele mesmo afiança, buscava, em cima de um tamborete e recitando versos de Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, restaurar a “idade áurea das Minas Gerais”.⁶⁴ O personagem quixotesco de Dourado instaura, assim, nesse diálogo com a tradição literária,⁶⁵ uma repetição “que marca a diferença em vez da semelhança”,⁶⁶ criando “novos níveis de sentido – e ilusão”,⁶⁷ o que o leva a não “endireitar o torto e corrigir os malfeitos, de colocar a sua valorosa espada a serviço dos órfãos, viúvas e donzelas desamparadas, dos humilhados e carentes de justiça”,⁶⁸ mas, sim, “ilusoriamente [...] reunir a literatura à política e salvar Minas pela poesia”.⁶⁹

Para o narrador, ao repetir os versos e proclamar uma época de riqueza, o personagem, que não “era muito certo da cabeça”,⁷⁰ pretendia

ver se ressurgiam das cinzas a civilização perdida, as cidades mortas que, com a decadência da mineração, foram ficando pelo caminhos e descaminhos do ouro, quando os rios auríferos se recusavam a fornecer a mesma quantidade de ouro de antigamente, e as grupiarias e as minas cavadas no chão emudeceram, e se deu a diáspora mineira.⁷¹

O intento era, no entanto, irrealizável e, se o personagem de Miguel de Cervantes perdera a cabeça com a leitura dos livros de cavalaria, no caso de Lucas Procópio,

o que lhe transtornou o juízo [...] foram os livros [...] de poesia da fase gloriosa das artes nas Minas Gerais. De tanto ler, tão memorioso ele era, acabou por saber de cor poemas e mais poemas dos tempos de nosso país natal, as fabulosas Minas Gerais.⁷²

Como uma “figuração saída de gravura de livro antigo”,⁷³ segundo afiança o narrador, no qual o escritor engendra um arquivo literário imbricado ao romance, o livro dentro do livro, o protagonista de Dourado é, assim, concebido como um descendente ficcional de uma “antiga genealogia cujos troncos e galhos vinham de remotas raízes reais, de que

⁶⁴ DOURADO, 2002, p. 18.

⁶⁵ RODRÍGUEZ, Marta Pérez. *Miguel de Cervantes y Autran Dourado: diálogo crítico entre poéticas*. 2012. 367f. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanholas e Hispano-americanas). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-18042013-112355/publico/2012_MartaPerezRodriguez_VCorr.pdf. Acesso em: 11 fev. 2021.

⁶⁶ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 17.

⁶⁷ HUTCHEON, 1989, p. 46.

⁶⁸ DOURADO, 2002, p. 18.

⁶⁹ SOUZA, 1996, p. 21.

⁷⁰ DOURADO, 2002, p. 17.

⁷¹ DOURADO, 2002, p. 19.

⁷² DOURADO, 2002, p. 18.

⁷³ DOURADO, 2002, p. 14.

aquela gente das classes ociosas tanto se vangloriava”,⁷⁴ não atacando “moinhos de vento nem manadas de porcos”,⁷⁵ porém, vindo “de outra era; a gente vivia num século, ele vinha de outro”.⁷⁶

Trajando vestes antigas, um uniforme de Coronel da Guarda Nacional que fora de seu avô, armado com um clavinote e com “uma bela pistola, a coronha trabalhada de prata; [além da] nobre espada do uniforme de gala da Guarda Nacional”,⁷⁷ Lucas Procópio era composto “de passado e presente, só os olhos enevoados de futuro”.⁷⁸ A descrição do personagem é marcada pela excentricidade e por realçar, novamente, a importância do olhar, que, embora busque ver o futuro, é turvo, “vário e desvairado, ora voltado para dentro, ora perdido no mais além do azulado além, na profundidade do céu”,⁷⁹ não permitindo que ele veja a ruína que se avizinha.

Com os olhos embaciados, a utopia renunciada é, no entanto, desfigurada e inalcançável, ainda que se torne o sonho almejado por Jerônimo, cujo horizonte era esfumado de sonho de esperança”.⁸⁰ A fé do escravo alforriado – que, ressalta-se, também é o representante de uma casa em ruínas, pois afirma ser Omoro Binte, filho de um rei africano, tendo sido vendido como escravo no passado – transmuta-o, ironicamente, após escutar a história de Dom Quixote, em uma espécie de Sancho Pança, o companheiro fiel de Lucas Procópio. Adotando a alcunha, Jerônimo afiança ser um “escudeiro de certa maneira”,⁸¹ mas, semelhantemente ao coronel Procópio, não é capaz de vislumbrar a desventura que se aproxima, seja o fracasso de Lucas Procópio na restauração das Minas Gerais, seja a morte do personagem título.

Assim, na pantomima que caracteriza a performance de Lucas Procópio, segundo o narrador, o teatro dentro do romance, no qual se espera que o coronel, que “tem vocação inata para o palco”,⁸² seja aplaudido por “pura gozação”,⁸³ o inesperado acontece e, como um milagre, o pregador é ouvido e “se [transfigura]: pálido, em torno da sua cabeça uma aura esplêndida, um místico prestes a levitar”.⁸⁴ O triunfo não perdura, no entanto. O coronel Lucas Procópio Honório Cota recupera o juízo, abandona as roupas antigas,

⁷⁴ DOURADO, 2002, p. 16.

⁷⁵ DOURADO, 2002, p. 18.

⁷⁶ DOURADO, 2002, p. 16.

⁷⁷ DOURADO, 2002, p. 16.

⁷⁸ DOURADO, 2002, p. 16.

⁷⁹ DOURADO, 2002, p. 14.

⁸⁰ DOURADO, 2002, p. 31.

⁸¹ DOURADO, 2002, p. 51.

⁸² DOURADO, 2002, p. 59.

⁸³ DOURADO, 2002, p. 19.

⁸⁴ DOURADO, 2002, p. 20.

entrevê apenas uma Minas Gerais “seca, dura, cruel para com os da sua raça”⁸⁵ e, por fim, seus olhos não são

mais sonhadores, vagos, poéticos, mas objetivamente pragmáticos e realistas. Ele pensava agora em números e cifrões, em arrobas e alqueires, em como transformar a fazenda que herdara numa verdejante plantação de café.⁸⁶

A transformação de Lucas Procópio o torna mais semelhante a Pedro Chaves, afastando-o de Jerônimo, seu escudeiro, cujos avisos – “[...] ele está querendo tomar a sua alma, o imo do meu patrão”;⁸⁷ e, “Uma vez alguém me disse Pedro Chaves está querendo lhe roubar o nome, se apossar do que é. Não consigo entender o que ele queria dizer, até parece coisa de cigana dizendo a sorte da gente”.⁸⁸ – são ignorados. O feitor cumpre, assim, a sentença profetizada e, com a “arma apontada bem na cabeça de Lucas Procópio”,⁸⁹ finda a casa dos Honório Cota: “Uma explosão, o corpo caiu. Está morto o coronel Lucas Procópio Honório Cota, gritou Pedro Chaves para o céu alto, tinindo de azul”.⁹⁰

Ao leitor, o desfecho do primeiro bloco narrativo de *Lucas Procópio*, “Pessoa”, sinaliza, pois, a inexistência dos Honório Cota, substituídos pelo tronco familiar dos Chaves. O feitor, nesse movimento, se apropria da existência do morto, toma para si o seu nome e entrelaça o seu destino à narrativa do coronel, compondo, no segundo bloco do romance, o personagem que figurará no relato familiar e, posteriormente, no imaginário da cidade de Duas Pontes.

Na sequência de *Lucas Procópio*, a narrativa pretere o personagem título, ainda que a divisão proposta delineie a construção de uma persona para o usurpador – uma máscara que o personagem irá utilizar no decorrer do romance –, e dá ênfase a Isaltina Sales, filha do Barão das Datas, que será obrigada, pela penúria vivida pela família,⁹¹ a se casar com Lucas Procópio/Pedro Chaves. A descrição do coronel, um rico forasteiro vindo do Sul de Minas, onde possuía fazenda de café, desejando se casar numa família de nome, se possível de casta,⁹² não é, no entanto, o bastante para Isaltina, já que ele não passava de um homem “rustíco, um bronco”.⁹³

⁸⁵ DOURADO, 2002, p. 87.

⁸⁶ DOURADO, 2002, p. 97.

⁸⁷ DOURADO, 2002, p. 43.

⁸⁸ DOURADO, 2002, p. 52.

⁸⁹ DOURADO, 2002, p. 100.

⁹⁰ DOURADO, 2002, p. 100.

⁹¹ DOURADO, 2002, p. 117.

⁹² DOURADO, 2002, p. 117-118.

⁹³ DOURADO, 2002, p. 120.

Embora Isaltina seja descrita como “uma sinhá muito moça, bonita de modos, porte e figura; Se vestia bem, com distinção, uma senhora de antigamente. Gente de casta”,⁹⁴ a decadência dos garimpos fora a razão para que Cristino Sales, derrotado politicamente e arruinado em suas finanças, se contentasse com o desejo de Lucas Procópio cortejá-la. Isaltina não tivera, então, saída e, sendo incapaz de se refugiar nos folhetins e nos romances que lia⁹⁵ – *Julie*, de Jean-Jacques Rousseau, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, *Iracema*, de José de Alencar 1865, *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo,⁹⁶ por exemplo – ela suporta o fado de viver ao lado do marido, dando-lhe um herdeiro e criando uma imagem idealizada do casamento.

O título do segundo bloco narrativo, “Persona”, assinala a construção da figura ficcional de Pedro Chaves, transmutado em Lucas Procópio, em um nível, cujas arestas da ignorância foram aparadas pela mulher, e, em um segundo momento, de Isaltina, que se refugia do casamento fracassado em uma relação com Padre Agostinho.⁹⁷ Em todo o caso, a matriarca

com jeito e delicadamente, conseguiu mudar o marido a tal ponto que ele ganhou uma máscara (a persona que ele duramente, sofridamente usava para representar o personagem com que sonhava o seu coração e que ele vinha criando penosamente), a tal ponto que a gente chegava a duvidar se aquele era o mesmo nosso velho conhecido coronel, se todas aquelas histórias não passavam de exagero dos nossos olhos e ouvidos, de invenção da gente.⁹⁸

A imagem deformada de Lucas Procópio, ora evocando o cruel feitor, ora mostrando-se como um homem respeitado, desdobra-se, portanto, no enunciado e ressalta o caráter ficcional do personagem.

A linhagem dos Honório Cota, por sua vez, sobrevive na figura de João Capistrano, que, segundo o narrador, será o responsável por continuar “o nome e a obra do pai, será o maior potentado da puta desta terra!”⁹⁹ O falso nome familiar é, ainda, a marca que acompanhará a casa, cuja feitura, não carecendo de um mestre de obras, mas

⁹⁴ DOURADO, 2002, p. 103.

⁹⁵ O romance *Lucas Procópio*, além da aproximação entre o personagem homônimo e Dom Quixote, estabelece uma relação entre o texto de Autran Dourado e a tradição literária, fazendo, nesse movimento, uma referência a inúmeros textos e autores, o que consiste em um processo literário recorrente na obra do escritor, uma vez que é possível encontrar, por exemplo, referências a Machado de Assis tanto em *Ópera dos mortos* quanto em *Um cavaleiro de antigamente*, assim como nota-se uma alusão as *Confissões de santo Agostinho* (DOURADO, 1992, p. 113), aos textos bíblicos e as partituras de Robert Schumann, que, nos dois últimos romances da saga familiar dos Honório Cota constituem um elemento que ajuda Dourado na composição de Isaltina Sales.

⁹⁶ DOURADO, 2002, p. 104-105-

⁹⁷ DOURADO, 2002, p. 171.

⁹⁸ DOURADO, 2002, p. 185.

⁹⁹ DOURADO, 2002, p. 160.

apenas das “opiniões e ordens dadas aos oficiais e escravos”¹⁰⁰ por Lucas Procópio, irá se levantar do chão, “como que saída das suas entranhas, bem ao seu jeito e feitio. De grossas paredes, o enorme telhado, piramidal, coisa de Oriente, recurvo e voando como o telhado de um pagode”.¹⁰¹

A casa e os Honório Cota, semelhantemente a descrição em *Ópera dos mortos*, se mesclam em uma só imagem, retomando a metáfora do espaço construído a partir da junção entre os personagens e as pedras e os tijolos que compõem o sobrado – uma argamassa estranha de gente e casa. A morada “erguida e pavimentada com o suor, o sofrimento, o sangue e as lágrimas do trabalho servil”¹⁰² torna-se, assim, o cenário para a encenação da ruína dos personagens de Autran Dourado.

A saga familiar dos Honório Cota é retomada, por fim, em *Um cavaleiro de antigamente*, último romance da trilogia, cujo enredo traz a narrativa de João Capistrano, que, atormentado por uma carta anônima – documento que revelava o possível adultério de sua mãe e que, ao mesmo tempo, revela-se como um índice de ficcionalização da história –, intenta descobrir o caluniador.¹⁰³ A resolução do personagem leva-o, no entanto, a desvelar a narrativa familiar e a desnudar a imagem ficcionalizada que tinha de seu pai.

Ao tentar decifrar o mistério que envolve Lucas Procópio e Isaltina Sales, João Capistrano indaga Maciel Gouveia, doutor da cidade de Duas Pontes, acerca do passado dos Honório Cota. O médico, que a princípio busca encobrir os relatos que rodeiam a família, afiançando, inclusive, que João Capistrano não deveria ouvir as outras pessoas, a menos que ele queira “escarafunchar o passado, [...] mexer em ferida velha e reavivar cicatrizes”,¹⁰⁴ aceita, por fim, narrar à história envolvendo a prestigiosa família, descortinando segredos e, ao mesmo tempo, velando os mistérios confiados a ele em

¹⁰⁰ DOURADO, 2002, p. 159.

¹⁰¹ DOURADO, 2002, p. 159.

¹⁰² DOURADO, 2002, p. 185.

¹⁰³ Embora o enredo de *Um cavaleiro de antigamente* apresente o possível adultério de Isaltina como mote narrativo, nota-se, no decorrer do romance, que a cena embaraçosa, uma narrativa que “era como história do Antigo Testamento” (DOURADO, 1992, p. 92), esquecida e escondida dentro da crônica familiar dos Honório Cota, surge como pano de fundo para o desenvolvimento de João Capistrano e para aprofundar a apresentação de Lucas Procópio, uma vez que “Duas Pontes é uma cidade de patriarcas e homens machões” (DOURADO, 1992, p. 56), restando, a eles, a voz narrativa.

¹⁰⁴ DOURADO, 1992, p. 59.

confissão, já que o doutor, ironicamente, fora o “confessor”¹⁰⁵ do padre, de Isaltina e, agora, de João Capistrano.

A narrativa do médico desconstrói, assim, a representação de Lucas Procópio, “um homem rude e grosso, [...] [um] homem primitivo, sem modos e maneiras civilizadas”,¹⁰⁶ afirma. O coronel, nesse caso, é desmistificado e a sua imagem idealizada vai sendo, aos poucos, esmiuçada, decomposta e recriada, ora pelo narrador, ora por João Capistrano, que admite ter criado uma figura paterna “com as tintas que lhe fornecia a mãe”,¹⁰⁷ compreendendo, com amargor,

que toda a sua crônica familiar não passava de histórias que sua mãe e, de uma certa maneira, ele próprio foram compondo para uso interno e externo. A sua vida era uma vida imaginária que se baseava sobre nada, e o nada e o vazio levam à angústia e ao sentimento de como é absurdo viver.¹⁰⁸

Para João Capistrano, as notícias sobre o pai levam-no a reconhecer a ruína daquilo que alicerçava a existência do clã Honório Cota, assumindo, após o diálogo com médico, que: “Em dois dias as pilastras que sustentavam a construção de minha alma se quebraram, é como se uma casa tivesse desabado”.¹⁰⁹ Curiosamente, a aproximação entre vida e casa se faz, aqui, oportuna, já que o espaço habitado e a linhagem familiar se embaralham, assim como os personagens se entrelaçam e carregam a mesma sina: os mortos conduzem o destino dos vivos.

Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, assevera:

Abaixo dos santos e acima dos vivos ficavam, na hierarquia patriarcal, os mortos, governando e vigiando o mais possível a vida dos filhos, netos, bisnetos. Em muita casa-grande conservavam-se seus retratos no santuário, entre as imagens dos santos, com direito à mesma luz votiva de lamparina de azeite e às mesmas flores devotas. Também se conservavam às vezes as trancas das senhoras, os cachos dos meninos que morriam anjos. Um culto doméstico dos mortos que lembra o dos antigos gregos e romanos.¹¹⁰

¹⁰⁵ De certa maneira, dr. Maciel Gouveia também fora o confessor de Lucas Procópio, pois o coronel confiara-lhe a dúvida acerca da traição de Isaltina: “Não, doutor Gouveia, isso de jeito nenhum! Significaria passar recibo de uma coisa que realmente não posso saber se houve (DOURADO, 1992, p. 183).

¹⁰⁶ DOURADO, 1992, p. 50.

¹⁰⁷ DOURADO, 1992, p. 13.

¹⁰⁸ DOURADO, 1992, p. 177.

¹⁰⁹ DOURADO, 1992, p. 57.

¹¹⁰ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003. p. 40.

No ambiente decadente e patriarcal de Duas Pontes, cujos personagens do clã Honório Cota representam um modelo arcaico e arruinado, a presença dos mortos se faz explícita e, assim, a destruição da figura de Lucas Procópio é cambiada pela necessidade de perpetuação da casa, visto que João Capistrano reconstrói a imagem paterna e conserva a sua importância na crônica familiar.

A sobrevivência dos Honório Cota subsiste, desse modo, na ficcionalização dos seus integrantes, seja por intermédio da morte que sobrevém os velhos guardiões da história, restando somente “a invenção e o mito, a frágil teia que os homens e o tempo tecem”,¹¹¹ espaço mítico que forja as falsas genealogias em Autran Dourado, seja por constituírem o arranjo indispensável, segundo o narrador de *Lucas Procópio*, para que os personagens sejam capazes de existir: “vive-se sempre de mitos, sem mito a gente acaba por morrer”.¹¹²

A urdidura de uma persona para Lucas Procópio é, assim, o que mantém a farsa familiar dos Honório Cota, moldando, a partir da construção do mito envolvendo o personagem, uma genealogia que se esfarela com o tempo e cujos detalhes entremeados aos romances denunciam o embuste. Enquanto o término do primeiro bloco narrativo de *Lucas Procópio*, episódio que representa o clímax da história, evidencia que a linhagem familiar representada é irreal, o mistério envolvendo o personagem não é, no entanto, elucidado pela família, que se mostra incapaz de desenevoar a imagem ficcionalizada do patriarca – os olhos, novamente, retomando os personagens de *Ópera dos mortos*, são turvos, embaciados.

A aparição de Jerônimo, por exemplo, episódio categórico que se realiza nos dois últimos romances da saga familiar, uma testemunha do crime cometido contra Lucas Procópio e que alardeia o nome de Pedro Chaves, é desprezada pelos moradores de Duas Pontes, mas denuncia um passado que já fora esquecido pelo coronel: “Era a primeira vez em muitos e muitos anos que ouvia aquele nome há muito guardado nos refolhos da memória”.¹¹³ O episódio fragmentado da delação do feitor, dividido nas duas narrativas, *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*, culmina com a tentativa fracassada do negro alforriado, que, após encontrar o assassino de Lucas Procópio, não consegue realizar o seu propósito: dá um tiro no ombro do coronel, mas não o mata. A cena se

¹¹¹ DOURADO, 1992, p. 49.

¹¹² DOURADO, 2002, p. 15.

¹¹³ DOURADO, 2002, p. 188.

encerra com a morte de Jerônimo e, posteriormente, com o perecimento do Pedro Chaves, cujo narrador, em *Um cavalheiro de antigamente*, atesta:

*Foi no Ponto que um dia a gente viu uma coisa espantosa. Quando, ao sair do banco, o coronel Lucas Procópio se deteve pra falar com alguém sobre um negócio qualquer, de repente apareceu um preto retinto, gritou Pedro Chaves, e deu um tiro no ombro dele. Mesmo ferido, o coronel sacou o revólver e matou o crioulo com dois tiros. Quem era, perguntaram pra ele. Não sei, um preto qualquer que deve ter me tomado por alguém que não sou, ele falou. O coronel Lucas Procópio não chegou nem ao mesmo a ser indiciado, nem inquérito o delegado abriu. Ninguém pôs reparo nisso, todo mundo viu que tinha sido um revide, legítima defesa. E por ser o morto quem era, um preto. Preto nunca teve nenhuma importância, como pessoa quer dizer, no eito e no trabalho é que tinha valia.*¹¹⁴

O engodo de Lucas Procópio/Pedro Chaves é, assim, conservado em virtude de um modelo no qual: “Latifúndio e escravidão, casa-grande e senzala, eram, de fato, pilares da ordem escravocrata”.¹¹⁵ Jerônimo sendo negro, ainda que alforriado, não tinha legitimidade e, por isso, morreu sem retirar a máscara de Lucas Procópio.

Ironicamente, o passado que Pedro Chaves escondeu – “Certos segredos não devem ser revelados a ninguém [...]. Tem pecado que, a gente sendo religioso, não se deve contar nem a um padre”¹¹⁶ – se anuncia no fim. Segundo o narrador, após o embate com Jerônimo e com a saúde abalada, “em pouco tempo morria [Lucas Procópio], sofrendo uma agonia lenta e dolorosa”.¹¹⁷ Com o fim do personagem, a máscara mortuária, no entanto, passa a denunciar:

o que se viu não foi a cara serena do velho Lucas Procópio Honório Cota, em que o homem se transformara, nome pelo qual a gente o conhecia, mas a cara enrugada, dura, má, sinistra, que ficara na cera: na verdade as feições do terrível e antigo feitor Pedro Chaves, tanto tempo escondido.¹¹⁸

A morte do fictício coronel Lucas Procópio confirma a falsa genealogia do personagem, ainda que, após a retirada da máscara da persona que fora construída por Isaltina e João Capistrano, uma vida usurpada pelo feitor, ele conserve o seu falso nome e a sua importância no imaginário da cidade de Duas Pontes.

¹¹⁴ DOURADO, 2002, p. 23. (Em *Um cavalheiro de antigamente*, a narrativa de Autran Dourado intercala blocos narrativos inscritos com diferentes características gráficas, sendo que alguns episódios, como a citação apresentada no corpo do texto, são registrados em itálico.)

¹¹⁵ CARDOSO, Fernando Henrique. Um livro perene. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003. p. 21.

¹¹⁶ DOURADO, 2002, p. 137.

¹¹⁷ DOURADO, 2002, p. 189.

¹¹⁸ DOURADO, 2002, p. 189.

Se Lucas Procópio é um personagem construído em camadas, uma montagem narrativa que entrelaça o personagem a sua cópia, fazendo coincidir duas figuras distintas no enunciado, a genealogia dos Honório Cota, embora perdida com a morte do personagem título, é urdida, metaforicamente, com a aproximação entre João Capistrano e o protagonista quixotesco de Dourado.

Semelhantemente a Lucas Procópio, no primeiro bloco do romance homônimo, João Capistrano também será identificado como “o Cavaleiro da Triste Figura, título que a si mesmo conferiu Dom Quixote de la Mancha, por causa da melancolia que tinha na face muito branca, sem uma pinga de sangue”.¹¹⁹ A afinidade entre os Honório Cota, figuras espelhadas nos romances de Dourado, irá tecer uma filiação indireta entre Lucas Procópio e João Capistrano.

O primeiro é descrito como saído de um “livro antigo”,¹²⁰ cujo propósito era reviver uma época áurea de Minas Gerais e, por isso, se assemelhava ao personagem de Cervantes, um sujeito sem juízo; o segundo, por sua vez, “diziam que [...] parecia um cavaleiro da Idade Média apoiado na sua espada. Um homem que, por seus gestos e virtudes, não se usava mais: um cavalheiro de antigamente”.¹²¹ João Capistrano é descrito, ainda, como “um fantasma do passado”,¹²² vivendo em uma época já olvidada e marcada pela ruína – outro detalhe que o assemelharia a Lucas Procópio.

A referência ao Quixote se fará, também, em *Ópera dos mortos*, romance no qual João Capistrano, após ingressar na política, é apresentado como desmiolado, um trocintas.¹²³ No entanto, a alusão ao personagem de Cervantes não é um problema, pois o “cavaleiro alto e comprido [...], descarnado e enxuto de cara, a lança em riste”¹²⁴ surge como uma figura que fascina João Capistrano, já que o coronel Honório Cota também “avançava intrépido, desfazendo malfeitos, investindo contra mouros e moinhos de vento”.¹²⁵

Conquanto nutrisse ambições políticas e proclamasse longos discursos imaginários, apesar do receio de dona Genu, que temia que os moradores da cidade o ouvissem,¹²⁶ João Capistrano tem os seus planos frustrados e, traído na eleição disputada,

¹¹⁹ DOURADO, 1992, p. 199.

¹²⁰ DOURADO, 2002, p. 14.

¹²¹ DOURADO, 1992, p. 10.

¹²² DOURADO, 1992, p. 82.

¹²³ DOURADO, 1999, p. 34.

¹²⁴ DOURADO, 1999, p. 34.

¹²⁵ DOURADO, 1999, p. 34.

¹²⁶ DOURADO, 1999, p. 33-34.

vencida “por larga margem”,¹²⁷ o opositor é declarado vencedor. A casa que outrora se abria para os partidários de João Capistrano se esvazia, os companheiros o abandonam e, assim, restou ao coronel Honório Cota voltar “à sua antiga morada para guardar a espada, elmo e couraça, encostar a sua lança. Voltou ao que era, ou melhor – ficou mais triste e ensimesmado do que era”.¹²⁸

A construção de genealogias falsas é, assim, um traço marcante da trilogia do clã Honório Cota, seja por vincular, a partir de uma filiação literária, uma descendência indireta entre João Capistrano a Lucas Procópio, incluindo o destino de ruína e melancolia de ambos, seja por constituir, por intermédio de uma linhagem inventada e apropriada por Pedro Chaves, o firmamento desse grupo familiar, um alicerce que não pode ser destruído, somente incorporado. Em virtude disso, João Capistrano se vê impossibilitado de destruir a casa de seu pai, podendo apenas amalgamar-se ao espaço, já que: “Não derrubo obra de meu pai. O que eu quero é juntar o meu com o de meu pai. Eu sou ele agora, no sangue, por dentro. A casa tem de ser assim, eu quero. Eu mais ele”,¹²⁹ afirma.

A impossibilidade de destruir o sobrado ilusório dos Honório Cota se desdobra, no entanto, nos porões da casa, no ofício da carpintaria e na tentativa enganosa de conceber um mundo miniaturizado e autêntico. A ocupação de João Capistrano leva-o a se aproximar ainda mais do pai, já que, semelhantemente a construção da casa, os brinquedos, os móveis em escala reduzida e, principalmente, “o maior e mais belo presépio jamais visto nas Duas Pontes”¹³⁰ atestam o esplendor do Honório Cota e, ao mesmo tempo, prenuncia o seu fim. Os brinquedos que, a princípio, aludem a um período de felicidade, “só na infância distante, na companhia de Teresa [...], [João Capistrano] voltava a ser feliz”,¹³¹ transmutam-se em “peças preciosas a que se deve dedicar a maior atenção”¹³² e adquirem novamente a feição sóbria e taciturna que caracteriza a família, justificando, no enunciado, que eles sejam, como afiança Walter Benjamin, “impostos à criança como objeto de culto”¹³³ e, ressalta-se, de reverência.

¹²⁷ DOURADO, 1999, p. 35.

¹²⁸ DOURADO, 1999, p. 38-39.

¹²⁹ DOURADO, 1999, p. 14.

¹³⁰ DOURADO, 1992, p. 110.

¹³¹ DOURADO, 1992, p. 111.

¹³² DOURADO, 1992, p. 110.

¹³³ BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira: observações sobre uma obra monumental. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 250.

Além disso, a carpintaria, montada “no porão da sua casa, com banca e todo material necessário à boa prática do ofício”,¹³⁴ corresponde, metaforicamente, ao ofício do escritor, que, provido com serras, formões, esquadros e andaimes, arquiteta o seu livro, desenha a planta baixa e compõe a casa ficcional dos Honório Cota, se valendo, nesse movimento, da ilusão barroca do sobrado para expandir os sentidos e desdobrar o enredo de ruína desse espaço, cuja arquitetura conduz a família a um cenário espectral, no qual o passado, apesar de mordaz, não é esquecido, mas, ao contrário, perpassa a narrativa e irá gerar uma descendência que é também falsa.

A enganosa filiação dos Honório Cota não gera, no entanto, uma prole numerosa, pois os “anos foram se passando e João Capistrano e Genuína não conseguiam ter filhos [...]”¹³⁵ A casa e a linhagem familiar retratam, desse modo, uma imagem espelhada que se deforma e não tem êxito, pois, embora o sobrado seja ampliado – “[...] vou carecer de muitos cômodos, de muitas alcovas, de muitas salas. E apontando num carinho meio arisco a barriga da mulher, vermelhinha, ainda espero muitos hóspedes que vão vir daí”¹³⁶ – a casa chega ao fim com Rosalina, que, como um arremedo de seu pai e imbuída de um passado narrativo que se presentifica no sobrado e em Lucas Procópio, conserva os restos que compõem a família.

Ao retomar a fundação da casa dos Honório Cota, nota-se, assim, que *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente* constituem, a partir do projeto literário de Dourado, romances autônomos, erigidos com os seus estrados ocultos e um traçado literário que visa não deixar vestígios, ainda que eles compartilhem o mesmo espaço ficcional. As narrativas se integram, desse modo, como blocos narrativos de uma mesma história, conforme a estrutura barroca adotada pelo escritor, sendo necessário, como pretendido neste capítulo, uma leitura que as aproxime, expandindo, pois, o universo ficcional criado em torno da *Ópera dos mortos*.

Para Autran Dourado, a narrativa de Rosalina é construída “através do desenvolvimento de duas metáforas – casa e relógio. Sinfonia, polifonia. Focos narrativos, pontos de vista, visões. Construção em ‘fuga’”.¹³⁷ Enquanto a arquitetura do sobrado propicia, por meio da ilusão do barroco, o retorno à gênese da família Honório Cota, reconhecendo, inclusive, a falsa genealogia engendrada em *Lucas Procópio*, o

¹³⁴ DOURADO, 1992, p. 109.

¹³⁵ DOURADO, 1992, p. 38.

¹³⁶ DOURADO, 1999, p. 26.

¹³⁷ DOURADO, 2000, p. 152.

símbolo do relógio reforça a importância do tempo narrativo e os relatos que se entrecruzam e se fragmentam nos romances de Dourado, se caracterizando, segundo afirma Afrânio Coutinho acerca do barroco, como “um estilo prismático, em que as impressões são comunicadas através de diversas facetas”.¹³⁸

Em *Ópera dos mortos*, o leitor tem acesso à narrativa dos Honório Cota por intermédio de um narrador-coro, que assume uma voz coletiva e, por não adentrar ao sobrado, menos crível, mas que, ao mesmo tempo, é o intermediário dos acontecimentos envolvendo Rosalina, Quiquina e José Feliciano – os últimos se apresentam como personagens periféricos da trama. A fragmentação do romance, cujo escritor afirma ter sido acusado “de pecar contra a composição e a estrutura, podendo algumas de suas partes serem consideradas como verdadeiros contos ou capítulos de romance que não tiveram continuidade”,¹³⁹ corrobora ainda o estilo prismático que caracterizaria esse “barroco mais alucinado que há”.¹⁴⁰

Para Eneida Maria de Souza,

a construção barroca de *Ópera dos Mortos* consiste nas diferentes versões que cada narrador apresenta dos fatos, construindo-se, dessa forma, a repetição de cenas que são retomadas e ampliadas conforme o olhar de quem as contempla. Essas cenas constituem variações de um mesmo tema, a tentativa de decifrar a figura enigmática de Rosalina, atualizada imaginariamente pela reconstrução monológica de lembranças encenadas pelas diferentes personagens. Os volteios e jogos de engano, próprios da arte barroca, estruturam a narrativa de *Ópera dos Mortos*, na qual o objeto é lido nas suas dobras e deformações. A escavação minuciosa da memória e dos restos do passado atinge o requinte de uma escrita que se volta para si própria, de uma história que acompanha os torneios barrocos do sobrado.¹⁴¹

Nesse espaço de decadência e perpassado por inúmeras vozes, no qual ler (ver) o sobrado corresponde, metaforicamente, a compreender Rosalina, a trama é fiada e desfiada, ora narrada a partir da perspectiva dos personagens, ora recontada por um narrador que é, por natureza, corporificado “nas vozes sociais, múltiplas, míticas, que fazem de Rosalina ‘seu espinho e sua dor’”.¹⁴² Assim, ao retomar a figura da casa e desvelar a sua ruína, decompondo-a em fragmentos cada vez menores e recompondo-a até o seu esplendor, uma repetição de cenas que se dá por meio da diferença e ampliação, o leitor se vê diante,

¹³⁸ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2004. p. 230.

¹³⁹ DOURADO, 2000, p. 42.

¹⁴⁰ DOURADO, 2000, p. 56.

¹⁴¹ SOUZA, 1996, p. 106.

¹⁴² BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 156.

novamente, de Rosalina, que, por sua vez, como um enigma a ser desvendado, se sobrepõe ao espaço, ou melhor, é absorvida pelo passado.

Os moradores da casa, nesse sentido, principalmente a última descendente dos Honório Cota, retratam a ruína familiar que se desdobra e se expande por meio dos contornos barrocos do sobrado, ou seja, eles também se tornam a matéria narrável e fragmentada apropriada pelo narrador, que afirma: “Toda vez que falo em gente, os seus olhos arregalam, só faltam minar água. Já sei, quer saber tudo por inteiro, de vez. Quer saber as histórias, a história, a gente vê logo”.¹⁴³ No entanto, embora se proponha a narrar o passado dos Honório Cota, o discurso do narrador, ao se referir “as histórias” e “a história”, põe em xeque o relato singular das crônicas familiares, evidenciando, nesse movimento, a multiplicidade de focos narrativos e a trama enigmática que retrataria esse clã em ruína, afinal, como dizem os mineiros, no caso, Dourado, “Deus é que sabe por inteiro o risco do bordado”.¹⁴⁴

Dos inúmeros fios narrativos que compõem a *Ópera dos mortos*, Rosalina é, aqui, o mais embaraçado, já que, semelhantemente ao sobrado, a urdidura da personagem se confunde com a criação do próprio espaço ficcional. Nesse jogo literário melindroso, no qual o bordado se mostra e o ouvinte é apresentado à desventura que irá acompanhar a família, as linhas se embaralham e o olhar do leitor se torna turvo, não conseguindo mais discernir a casa e os seus moradores, uma vez que eles se amalgamam e arquitetam os alicerces que conduzem os personagens no romance. Para Dourado, o sobrado é arquitetado como uma fusão, o que implica que Rosalina, por extensão, também o seja, “de duas figuras (Lucas Procópio e João Capistrano) numa só pessoa. A parte de baixo – Lucas Procópio, a parte de cima – João Capistrano”.¹⁴⁵

Embora Rosalina não se mostre, a princípio, na fachada barroca da casa, o escritor define a personagem como uma espécie de coluna salomônica, o que a aproxima da arquitetura barroca, já que a coluna torsa, como também é chamada, apresenta-se como um elemento retorcido e que retrataria o movimento na narrativa, assim como sugeriria, metaforicamente, a sobreposição de Rosalina ao espaço e aos seus antepassados, isto é, a personagem representaria uma transformação da casa, cujos personagens, Lucas Procópio (coluna dórica) e João Capistrano (coluna coríntia),¹⁴⁶ marcados pela rusticidade e pelo

¹⁴³ DOURADO, 1999, p. 16.

¹⁴⁴ DOURADO, 2000, p. 131.

¹⁴⁵ DOURADO, 2000, p. 152-153.

¹⁴⁶ DOURADO, 2000, p. 152.

caráter mais ornamentista e elegante, respectivamente, são incorporados na narrativa e, ao mesmo tempo, também consomem a descendente familiar, gerando, nesse movimento, um sustentáculo que, em meio aos seus volteios, compõe-se das ruínas do presente e da matéria degradada do passado.

Rosalina torna-se, dessa maneira, casa e pêndulo, como afiança Dourado, uma vez que ela, acompanhando o movimento do relógio, “vai de um a outro. A Rosalina noturna e a Rosalina diurna”,¹⁴⁷ presente e passado, vida e morte. Nessa perspectiva, a imagem do relógio, por exemplo, perpassará todo o romance e irá compor o movimento da trama, já que a pêndula da cozinha marca a passagem do tempo e, metaforicamente, as transformações da última descendente dos Honório Cota. No que diz respeito ao tempo narrativo, no intrincado enredo da ópera, o espaço sepulcral da casa fará coincidir dois sons que destoam: as “batidas finas da pêndula na copa”,¹⁴⁸ único índice temporal dentro da casa, e o silêncio que envolve os moradores.

No poema “O Relógio”, de Charles Baudelaire, a passagem do tempo é descrita como uma entidade divina e glutona, que exige a recordação e, ao mesmo tempo, consome o mundo na medida em que os segundos passam, apontando, assim, para a finitude do homem:

Relógio! Deus sinistro, hediondo, indiferente,
Que nos aponta o dedo em riste e diz: “Recorda!”
[...]
Três mil seiscentas vezes por hora, o Segundo
Te murmura: Recorda! - E logo, sem demora,
Com voz de inseto, o Agora diz: Eu sou o Outrora,
E te suguei a vida com meu bulbo imundo!
[...]¹⁴⁹

Ao mesmo tempo em que o relógio propicia um retorno ao passado, exigindo que o leitor se recorde daquilo que outrora fora, o passar do tempo manifesta a ruína que se avizinha. Portanto, semelhantemente ao texto de Baudelaire, a evocação de um tempo findado constitui, nesse caso, um tema que permeia a narrativa, o que justificaria a afirmação de Dourado: “Cheguei a cogitar, antes de começar a escrever mesmo o livro, em chamá-lo de Relógios de repetição”.¹⁵⁰

¹⁴⁷ DOURADO, 2000, p. 152.

¹⁴⁸ DOURADO, 1999, p. 50.

¹⁴⁹ BAUDELAIRE, Charles. O relógio. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 313. (*Spleen e ideal*)

¹⁵⁰ DOURADO, 1999, p. 156.

Em *Ópera dos mortos*, três cenas parecem indicar que o possível título mencionado por Dourado seria adequado ao romance, uma vez que o espetáculo se repete, planejado e ensaiado, expandindo a narrativa, estendendo a multiplicidade de focos narrativos e evidenciando a importância desse tempo fragmentado que compõe a casa dos Honório Cota. A interrupção do relógio comemorativo da Independência, presente do senador Dagoberto, com um quadro de Pedro Américo em alto-relevo e a efígie de José Bonifácio na parte de dentro que foi pendurado num prego na parede da sala,¹⁵¹ institui o fim do sonho político de João Capistrano, a morte pública do coronel.

O gesto que outrora passara despercebido, o abandono do relógio que simbolizava o tempo político de João Capistrano, é, no entanto, reprisado pelo personagem, que, após a morte de dona Genuína, na hora de fechar o caixão, olha todos do alto, conserva o silêncio após a traição e se dirige para o grande relógio-armário, parando o pêndulo às 3 horas.¹⁵² A repetição da cena reforça a impossibilidade de reconciliação entre o coronel e a cidade de Duas Pontes, assim como estabelece uma relação intertextual entre a narrativa e o relato bíblico, prenunciando o martírio que se perpetuará na casa e nos seus arredores, uma vez que a referência ao horário de suspensão do relógio coincide com a morte de Jesus.¹⁵³

Por fim, após a morte de João Capistrano, o narrador afiança que tudo “foi de novo, igualzinho relógio de repetição”,¹⁵⁴ uma cena que os espectadores esperavam que “se repetisse para ter uma outra solução”,¹⁵⁵ mas cujo intento não é cumprido. Semelhantemente ao pai, Rosalina se tranca no quarto e espera o momento de se revelar, suscitando, no decorrer da cena, a transformação do ardid familiar e desdobrando, ainda mais, o enredo envolvendo os Honório Cota. Uma vez que nada “a gente deixava de ver, mesmo não vendo”,¹⁵⁶ conforme atesta o narrador-coro, Rosalina é descrita, e ficcionalizada, como “uma figura recortada de história, desses casos de damas e nobres”,¹⁵⁷ aludindo, indiretamente, a descrição de Lucas Procópio no romance homônimo.

¹⁵¹ DOURADO, 1999, p. 35.

¹⁵² DOURADO, 1999, p. 39.

¹⁵³ Em *Marcos* 15:33-34, o evangelista assinala que, no episódio da crucificação, na hora nona, às 15 horas, Jesus deu um grande grito e, depois, expirou (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1784).

¹⁵⁴ DOURADO, 1999, p. 41.

¹⁵⁵ DOURADO, 1999, p. 41.

¹⁵⁶ DOURADO, 1999, p. 42.

¹⁵⁷ DOURADO, 1999, p. 41.

Na sequência, repetindo o pai, Rosalina ignora o morto, dirige-se para a parede em que o outro relógio de prata permanecia inerte e coloca o “relógio de ouro do falecido João Capistrano Honório Cota”,¹⁵⁸ interrompendo, dessa maneira, a passagem do tempo no sobrado. Os relógios se tornam, como anuncia Rosalina, uma “marca dos Honório Cota”,¹⁵⁹ um brasão que é pendurado na parede da casa e prescreve a imutabilidade do espaço, no qual o tempo é suspenso e os mortos conservam a sua importância, assombrando¹⁶⁰ as gerações posteriores “pelo legado e pela memória dos antepassados, em nome dos quais perpetuam a relação antagônica da família com o resto da comunidade”.¹⁶¹

Para Moser, ao paralisar o tempo, “a relação da família de afastamento do mundo exterior”¹⁶² se realiza e, assim, “o tempo não passa no sobrado, ele apenas se repete”,¹⁶³ possibilitando que a presença fantasmática dos Honório Cota suplemente o presente narrativo da família e constitua uma das bases imagéticas de Rosalina. Ainda conforme o crítico, as aparições fantasmagóricas dos antepassados surgem “por meio da veneração obsessiva dos ancestrais da família Honório Cota, assim como a possessão por eles”,¹⁶⁴ o que faz com que “o possuído [fique] preso na repetição, condenado a reencenar o passado sem relevância para as realidades do presente”.¹⁶⁵ Por consequência, a suspensão do tempo é, nessa casa espectral, a manutenção de um modelo arcaico e arruinado, no qual “todos os gestos medidos”¹⁶⁶ de Rosalina, assemelhando o velório de João Capistrano a uma peça encenada, permitem que os mortos, por meio da repetição, assenhoreiem o poder no sobrado.

Ao reverberar as batidas da pêndula e evocar a presença dos mortos familiares, propiciando, por meio dos relógios inertes do sobrado, uma tradição que se iniciou com João Capistrano, a perpetuação de um tempo fantasmático, no qual os Honório Cota se

¹⁵⁸ DOURADO, 1999, p. 42.

¹⁵⁹ DOURADO, 1999, p. 47.

¹⁶⁰ A ideia de assombração perpassa o imaginário coletivo e favorece o aparecimento de inúmeras narrativas, que se desdobram com o passar do tempo e assumem um caráter folclórico, como assinala Gilberto Freyre, que, em *Assombrações do Recife Velho*, faz o inventário de “um vasto conjunto de histórias sobrenaturais rejeitadas como sujo monturo de credence, credulidade, superstição” (FREYRE, 2008, p. 198).

¹⁶¹ MOSER, 2020, p. 260.

¹⁶² MOSER, 2020, p. 264.

¹⁶³ MOSER, 2020, p. 264.

¹⁶⁴ MOSER, 2020, p. 264.

¹⁶⁵ BROGAN, Kathleen. *Cultural Haunting: ghosts and ethnicity in recent american literature*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1998. p. 10 citado por MOSER, 2020, p. 247.

¹⁶⁶ DOURADO, 1999, p. 42.

eternizam e suspendem o tempo cronológico da casa, a narrativa de *Ópera dos mortos* instaura a repetição da sina familiar e conduz Rosalina ao seu fim.

Nesse sentido, a morte é, segundo Maria Lúcia Lepecki, “tema, motivo e assunto”¹⁶⁷ na obra de Autran Dourado, constituindo uma situação-chave, já que ela se torna uma “presença inarredável a nível de conflitos, de ambiente físico, de objetos, de animais, e até de matéria”,¹⁶⁸ estando, portanto, entremeada ao tecido narrativo e impregnada na casa dos Honório Cota, tanto em *Ópera dos mortos*, quanto em *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*. A finitude dos personagens e a ruína do espaço corroboram, desse modo, a premissa apresentada por Moser, que afirma que a decadência “também é uma manifestação fundamental da condição humana, uma vez que ela representa a trajetória inevitável da nossa existência física”.¹⁶⁹

Para Lepecki, na “dimensão mítica, negadora da morte como destruição, fundamenta-se a vida dos mortos. Tal dimensão, além de negar a morte, recupera-a, pois permite a elevação do *status* do morto dentro do grupo a que pertence”.¹⁷⁰ Os Honório Cota são, dessa maneira, uma presença constante e imutável no imaginário familiar, hóspedes de uma casa que já não abriga os vivos, apenas os fantasmas desse espaço de ruína, no qual o silêncio do sobrado é, de maneira contraditória, o som que insinua, metaforicamente, um “coração penado no meio da casa”,¹⁷¹ pertencente tanto aos moradores espectrais quanto a casa.¹⁷² É oportuno, nesse momento, notar que, semelhantemente a *Ópera dos mortos*, o conto “O coração delator”,¹⁷³ de Edgar Allan Poe, assinala a presença de uma velha casa, na qual um som inaudível para todos, exceto para o narrador, pulsa sob o assoalho da morada: o coração de um morto.

Poe, propício para esta reflexão, em o conto “A máscara da Morte Rubra”¹⁷⁴ narra a história de um país ficcional que é assolado por uma praga fatal. Buscando fugir ao destino de ruína e perecimento, as pessoas se refugiaram em uma abadia e, lá, um gigantesco relógio de ébano, cujo “pêndulo ia e vinha num tique-taque lento, pesado,

¹⁶⁷ LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: (uma leitura mítica)*. São Paulo: Quiron; Brasília: INL, 1976. p. 21.

¹⁶⁸ LEPECKI, 1976, p. 5.

¹⁶⁹ MOSER, 2020, p. 233.

¹⁷⁰ LEPECKI, 1976, p. 7.

¹⁷¹ DOURADO, 1999, p. 54.

¹⁷² DOURADO, 1999, p. 52.

¹⁷³ POE, Edgar Allan. O coração delator. In: POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 329-338.

¹⁷⁴ POE, Edgar Allan. A máscara da Morte Rubra. In: POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 181-190.

monótono”,¹⁷⁵ prenunciava o fim dos habitantes dessa casa dos mortos, já que, no momento em que o relógio é interrompido, “a Escuridão, a Ruína e a Morte Rubra estenderam seu domínio ilimitado sobre tudo”.¹⁷⁶ Cessar a passagem do tempo é, assim, tanto em Poe quanto em Dourado, na metáfora concebida pelos escritores, a morte que se anuncia, uma vez que os personagens habitam um espaço tumular, no qual o passado e o presente se entrelaçam, mas cujo futuro, conforme assinala o escritor mineiro, é inalcançável, pois dizer “o futuro é afirmar-se, é sair do passado, do mundo dos mortos, é ser”.¹⁷⁷

Rosalina, com seus olhos enevoados e atulhados pelos mortos dos Honório Cota, imagina o mundo ou o rememora¹⁷⁸ pela janela do sobrado, inserindo o pequeno espaço da moradia no grande mundo.¹⁷⁹ Distinto do que propõe Otto Friedrich Bollnow. A ela, incapaz de se orientar no espaço exterior, resta conservar o silêncio e o ocaso que está entranhado às fundações da casa. Quiquina é, inversamente, responsável por atar o sobrado à cidade, ora sustentando a cisão entre a morada e o exterior, escamoteando, inclusive, os males da casa, ora se integrando aos moradores do povoado por intermédio de “gestos, num código por ela inventado”.¹⁸⁰

Se Quiquina é, apesar do seu enlace ao espaço citadino, um caminho intransponível,¹⁸¹ uma “ponte inútil, por ela não se pode atravessar”,¹⁸² como afiança Dourado, no qual o silêncio que constitui a personagem retrata “a natureza da casa”,¹⁸³ José Feliciano representa a subversão desse espaço sepulcral, uma vez que a sua voz “veio dar vida ao sobrado, encheu de música o oco do casarão, afugentou para longe as sombras pesadas em que [Rosalina], sem dar muita conta, vivia”.¹⁸⁴ A mudez de Quiquina é, assim, aos poucos, entrelaçada às mentiras e as peripécias de Juca Passarinho, alcunha de José Feliciano.

Semelhantemente a Rosalina, o ver e “não-ver é também o destino de [...] Juca Passarinho, que enxerga o mundo através de um olho bom e de um olho embaciado”.¹⁸⁵

¹⁷⁵ POE, 2017, p. 185

¹⁷⁶ POE, 2017, p. 190.

¹⁷⁷ DOURADO, 2000, p. 155.

¹⁷⁸ MOSER, 2020, p. 261.

¹⁷⁹ BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2008. p. 171.

¹⁸⁰ DOURADO, 1999, p. 42.

¹⁸¹ DOURADO, 1999, p. 111.

¹⁸² DOURADO, 2000, p. 154.

¹⁸³ DOURADO, 1999, p. 189.

¹⁸⁴ DOURADO, 1999, p. 90.

¹⁸⁵ MOSER, 2020, p. 262.

Se, por um lado, o agregado vislumbra o espaço arruinado e busca recompô-lo, endireitando as marcas do tempo e restaurando a casa que antes convalescia,¹⁸⁶ por outro lado, ele é incapaz de contemplar todas as nuances que compõem o sobrado: a casa, os seus mortos e Rosalina. Ao entrever a última descendente dos Honório Cota, José Feliciano fantasiava

a sua figura, os seus gestos, e ela parecia a moça mais bonita da terra. Ia compondo com a substância das nuvens, com os pensamentos ternos, com as suas lembranças da infância, de rios, matos e passarinhos, um todo tão carinho e terno que ele se esquecia do ser esquivo, às vezes ríspido, que era dona Rosalina.¹⁸⁷

Ao conceber uma imagem fluída da personagem, nota-se que a apreensão de uma única Rosalina é uma tarefa irrealizável, já que ela, acompanhando o movimento do pêndulo do relógio, indo do passado ao presente narrativo, incorporando os seus antepassados e repetindo o ressentimento de seu pai, constitui uma figura prismática, que não se deixa ser capturada pelo olho enevoado de Juca Passarinho.

Incapaz de aguilhoar e unir as imagens fragmentadas de Rosalina, o caçador sem munição, como é retratado no romance,¹⁸⁸ sobrepõem a Honório Cota a figura de um guará, que ele tenta capturar no casarão, mas que está escondido “num lugar qualquer do sobrado, [perdido] no tempo”,¹⁸⁹ manifestando-se apenas como uma sombra de Rosalina. Enquanto os casos de caçadas de José Feliciano se desdobravam em mentiras cada vez maiores, no qual o personagem “crescia um ponto cada vez que [...] contava, nas cores da pasmaceira”,¹⁹⁰ se valendo, nesse movimento, da imutabilidade de um passado inventado, a busca por Rosalina renunciava a sina do caçador:

Não buscava mais unir no mesmo ser as duas figuras, juntar as duas metades. Chegava mesmo a pensar que elas nunca se encontravam: cada uma seguia o seu caminho, sem encontro possível a não ser na morte.¹⁹¹

Para Juca Passarinho, Rosalina “não se fixava em nenhuma das muitas donas Rosalinas que ele todo dia ia descobrindo e juntando para um dia quem sabe poder entender”.¹⁹² Ela era uma figura ambivalente, um ajuntamento confuso de uma mesma pessoa, cujos mínimos gestos não denunciavam a unicidade da Honório Cota, uma vez que “ela nunca

¹⁸⁶ DOURADO, 1999, p. 95-96.

¹⁸⁷ DOURADO, 1999, p. 116-117.

¹⁸⁸ “Um caçador sem munição” é o título do quarto capítulo do romance e segundo bloco narrativo de *Ópera dos mortos*.

¹⁸⁹ DOURADO, 1999, p. 122.

¹⁹⁰ DOURADO, 1999, p. 115.

¹⁹¹ DOURADO, 1999, p. 202.

¹⁹² DOURADO, 1999, p. 122.

parecia ser uma, a mesma pessoa”,¹⁹³ mas, ao contrário, se desdobrava em muitas e, “dissimulada, os olhos líquidos, quando a gente pensava que a tinha presa, ela escapulia”,¹⁹⁴ transmutava-se, indireta e metaforicamente, a partir dos olhos turvos do caçador, em Capitu, com seus “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.¹⁹⁵

Nesse diálogo com a tradição literária, cujo capítulo machadiano “Olhos de ressaca” se evidencia, duas noções podem ser depreendidas nesta análise: em primeiro lugar, aludindo a *Dom Casmurro*, é possível apreender o olhar de Capitu e de Rosalina como possuidor de “uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca”,¹⁹⁶ o que justificaria o fascínio que a família Honório Cota proporcionava a cidade de Duas Pontes; no entanto, alargando o estudo empreendido, os olhos de ressaca poderiam retratar também a embriaguez e o olhar baço da personagem de Autran Dourado, entorpecida pela bebida, possuída pelo desejo lascivo de Lucas Procópio e entregue as paixões com Juca Passarinho.

Ao leitor, a referência ao olhar de Rosalina, retomando, novamente, uma teoria do ver em Dourado, cujos personagens, ironicamente, não são capazes de vislumbrar a ruína que se avizinha, realça o torpor que compõe a personagem e a conduz, nesse estado de possessão, ao passado familiar, ora transmutando-a em Lucas Procópio e João Capistrano, visto que ela tinha “olhos que, como a alma, podia ser dos mortos”,¹⁹⁷ ora compondo, a partir do movimento pendular do relógio, uma representação ilusória e fracionada de “uma infinidade de Rosalinas”,¹⁹⁸ contexto em que as linhas do sobrado, com os seus volteios e com os ardis da estrutura barroca, e os seus moradores engendram uma trama que se desdobra por meio da multiplicidade de significações do espaço em ruínas e pela composição complexa da Honório Cota.

Em *História dos quartos*, Michelle Perrot afiança que

a ordem doméstica, a moral, a decência, o pudor, mas também o imaginário erótico, que senta as mulheres sonhadoras à janela ou as reclina, leitoras lânguidas, mais ou menos despidas sobre um sofá ou um canapé ou uma cama,¹⁹⁹

¹⁹³ DOURADO, 1999, p. 120.

¹⁹⁴ DOURADO, 1999, p. 122.

¹⁹⁵ ASSIS, 2008a, p. 965.

¹⁹⁶ ASSIS, 2008a, p. 966.

¹⁹⁷ DOURADO, 1999, p. 198.

¹⁹⁸ DOURADO, 1999, p. 202.

¹⁹⁹ PERROT, Michelle. *História dos quartos*. Tradução de Alcida Brant. São Paulo: Paz e Terra, 2011. p. 131.

surge como pretexto para encerrar as mulheres no interior do aposento. No entanto, o quarto feminino é, insiste Perrot, “tão complexo quanto a multiplicidade de suas funções e de suas práticas, oscilando entre pressão e liberdade, dever e desejo, entre real e imaginário”.²⁰⁰ Nesse ambiente de clausura, Rosalina embaralha as fronteiras e, entorpecida com licores e com a garrafa de vinho Madeira, rompe também com o modelo social, evidenciando a decadência do tradicional tronco familiar.

É possível afiançar, nesse contexto, que a posição dos quartos realça a condição hierárquica que norteia as relações em *Ópera dos mortos*, sendo que, segundo José Feliciano, no andar de cima do sobrado existia apenas o quarto de Rosalina e os outros trancados a chave, no mistério,²⁰¹ um segredo que se desvela em *Um cavalheiro de antigamente*, visto que o romance que conclui a trilogia familiar apresenta o desejo inalcançável de João Capistrano: uma descendência numerosa. Logo, apenas Rosalina perdura, mas a sua prole também é morta e os quartos fechados anunciam, enfim, o seu fado, isto é, não há espaço para vida no sobrado.

Dentre os moradores da casa, José Feliciano, o forasteiro que se torna um agregado, vivendo em um quartinho fora do sobrado, ocupa um lugar à margem dos Honório Cota, não sendo capaz de entrever, portanto, o infortúnio que permeia a casa e conhecer os pormenores que compõem Rosalina. Semelhantemente a Juca Passarinho, Quiquina também não desfruta do prestígio familiar desse clã ancestral, ainda que conheça os seus segredos e possa transitar livremente pelo casarão. A sua mudez coincide com o silêncio da casa, uma ausência de som que também se traduz na imutabilidade da ordem social, já que a empregada continua vivendo em um quarto ao lado da cozinha.

Além disso, dentre as significações possíveis para o quarto, Perrot assinala que o aposento se relaciona “com o repouso, o sono noturno ou eterno, o transporte, a morte”,²⁰² acepções que podem, em *Ópera dos mortos*, nesse espaço de veneração ao passado e suspensão do tempo, reforçar a imagem da casa como um espaço espectral, no qual Rosalina transpõe o limiar que separa os vivos e os mortos, cabendo a ela transformar-se nos ancestrais mortos e consolidar o definhamento da família.

Em movimento semelhante, José Feliciano também transpassa as portas do sobrado e, metaforicamente, as fronteiras que o separam dos fantasmas familiares da casa. O fascínio leva-o, nesse espaço de obscurantismo e silêncio tumular, no qual o tempo é

²⁰⁰ PERROT, 2011, p. 134.

²⁰¹ DOURADO, 1999, p. 139.

²⁰² PERROT, 2011, p. 19.

suspensão e a quietude do sobrado é sufocante, a aproximar-se de Rosalina e, aproveitando o olhar enevoado e embriagado da Honório Cota, unir-se a personagem, o que significa se entrelaçar também a uma figura compósita de passado e presente, morte e vida, realidade e ilusão, cujo corpo lhe pertencia, mas “a alma vogava em longes paragens. A alma era dos mortos”.²⁰³

Para o narrador, Rosalina

puxou mais foi por João Capistrano Honório Cota. Seu coronel Honório Cota é que era capaz duma decisão daquelas: ser um de dia, outro de noite. É, é isso mesmo. De dia ela era João Capistrano Honório Cota – na soberba, no orgulho, nos pecados que Deus condena. De noite, na cama com aquele caolho porco – era seu Lucas pastando, garanhão. Eu mais ele juntos pra sempre, no sobrado, na pessoa de Rosalina.²⁰⁴

Nesse estado de transe, a personagem estabelece uma relação entre ela e o empregado – “Só com o corpo se falavam, só com o corpo silenciosos se entendiam”.²⁰⁵ –, possibilitando a ascensão de José Feliciano, não mais cativo ao espaço externo da casa, mas, no entanto, “condenado àquela mulher, àquela casa, àquela vida”.²⁰⁶ Logo, embora fosse uma pessoa de casta, como afiança Quiquina, “foi fazer aquilo com um agregado sem eira nem beira que nem aquele caolho. Juca Passarinho, veja só. É cuspir, o nome dele sujo a boca”.²⁰⁷

A cena transgressora é reforçada pela recorrência do episódio, não apenas porque o agregado passou a frequentar todas as noites o quarto de Rosalina, “quando os dois se entregavam à bebida e ao corpo”,²⁰⁸ mas pela repetição do flagra como um artifício narrativo, no qual a expressão “Quiquina no vão da porta”, que é repetida dezessete vezes no romance, manifesta, por um lado, a imprecisão do acontecimento em razão do torpor que domina os personagens e, conseqüentemente, pela dúvida acerca da presença da empregada e, por outro lado, confirma a ruína dos Honório Cota, ainda que a empregada seja incapaz de confessar a devassidão encenada, uma vez que ela, ao não atravessar a porta, não rompe o véu que a separa do cenário fantasmagórico.

Como um relógio de repetição, no qual Rosalina aparece como uma semente de Lucas Procópio,²⁰⁹ Dourado intitula o penúltimo capítulo da *Ópera dos mortos* como “A

²⁰³ DOURADO, 1999, p. 198.

²⁰⁴ DOURADO, 1999, p. 230-231.

²⁰⁵ DOURADO, 1999, p. 200.

²⁰⁶ DOURADO, 1999, p. 207.

²⁰⁷ DOURADO, 1999, p. 220.

²⁰⁸ DOURADO, 1999, p. 200.

²⁰⁹ DOURADO, 1999, p. 132.

Semente no Corpo, na Terra”, renunciando, então, no engodo acerca de uma descendência familiar, o desenlace da personagem, cuja possibilidade de perpetuação da casa dos Honório Cota é irrealizável. O leitor, a partir do título, já sabe de antemão que o fruto de Rosalina e José Feliciano nascerá morto, findando, portanto, a linhagem familiar. A imagem do “embrulho debaixo do braço, como uma trouxa de roupa [...], feito manchado de terra”²¹⁰ é a única evidência do descendente dos Honório Cota, que será, por sua vez, segundo a orientação de Quiquina, enterrado no cemitério, nas voçorocas, desaparecendo, enfim, da história do sobrado.

Moser assinala, no entanto, que:

Embora saibamos que Juca é o pai da criança, a semente é também, e talvez de modo mais importante, fruto da possessão fantasmagórica por seus ancestrais, aquela força sombria que tem passado de geração a geração. Em outras palavras, essa semente fantasmagórica pertence tanto aos mortos quanto a Juca Passarinho.²¹¹

A dupla paternidade delinea, no intrincado enredo da *Ópera dos mortos*, uma peça que é urdida, então, nessa contraposição entre vida e morte, no qual os moradores do sobrado entreveem apenas os vestígios de uma família em ruína, já que o olhar turvo e fragmentado é incapaz de compreender o espetáculo encenado pelos mortos. Na ópera dos Honório Cota, o bebê de Rosalina é, assim, desde a sua concepção, um novo ator dessa crônica familiar, ainda que o seu destino seja uma cova rasa cavada por José Feliciano.

Dos símbolos que compõem a *Ópera dos mortos*, as voçorocas retratam, metaforicamente, “as veredas sombrias”²¹² que irão conduzir José Feliciano, e, por extensão, o leitor, a sua ruína, seja ao espaço tumular da casa, que o personagem aproxima a figura desse buraco que se forma como uma grande erosão – “Ele também devia ter passado correndo pelo sobrado, continuado viagem, nunca ter entrado naquela voçoroca.”²¹³ –, seja a Rosalina, que ele irá se perguntar se ela teria “por dentro o visgo daquelas voçorocas”.²¹⁴ No primeiro caso, o signo de morte que perpassa o sobrado permanecerá inalterado, uma vez que os mortos povoam a casa e, por esse motivo, tudo aquilo que é ali gerado não pode viver; já no que diz respeito a Rosalina, a imagem do

²¹⁰ DOURADO, 1999, p. 237.

²¹¹ MOSER, 2020, p. 268.

²¹² DOURADO, 1999, p. 121.

²¹³ DOURADO, 1999, p. 236.

²¹⁴ DOURADO, 1999, p. 181.

grande buraco, lugar de fascínio e medo, irá amalgamar morte e vida, negação e afirmação, fim e nascimento.²¹⁵

Para Georges Bataille:

Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror, que intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão.²¹⁶

José Feliciano, nesse sentido, apesar do pavor provocado pelas voçorocas, é atraído pela Honório Cota e se une a ela, transgredindo, pois, a ordem social da casa, ainda que isso o faça compreender, posteriormente, a desventura que está impregnada ao sobrado e aos seus moradores. O entendimento leva-o, então, após a morte da sua prole, a maldizer o sobrado, Rosalina e fugir, enfim, da cidade de Duas Pontes, encerrando, portanto, o seu papel na ópera: “ergueu os punhos para o alto. Maldita casa! Maldita vida! Maldita ela! Maldito todo mundo! Maldito eu! Ia gritando como quem rasga o peito”.²¹⁷

Em “Cantiga de Rosalina”, capítulo final de *Ópera dos mortos*, o leitor adentra o sobrado na companhia dos moradores da cidade, reencenando o episódio da morte dos Honório Cota, único momento em que as portas da casa se abriam à cidade de Duas Pontes e o ressentimento pela traição familiar era esquecido. Se a morte era o elo entre os habitantes do povoado e os Honório Cota, a ruína que os unia, nesse momento, não era, no entanto, manifesta, ainda que se revelasse indiretamente, pois se relacionava a morte do rebento que Rosalina tivera em segredo.

A representação da personagem como uma mulher “toda vestida de branco vinda do meio da noite, das bandas do cemitério”,²¹⁸ como assinala Donga Novais,²¹⁹ em meio a “uma cantilena meio chorosa, alta, que nem a da Verônica na Semana Santa”,²²⁰ transfigura Rosalina em uma espécie de “alma-do-outro-mundo”,²²¹ o que a aproxima, não sem ironia, à imagem fantasmática que os Honório Cota assumem na narrativa.

Ao perpetuar o signo de morte presente em *Ópera dos mortos*, Rosalina acolhe a sina familiar e, possuída pelos ancestrais decadentes, transpõe, enfim, as portas do

²¹⁵ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 37.

²¹⁶ BATAILLE, 1987, p. 45.

²¹⁷ DOURADO, 1999, p. 240.

²¹⁸ DOURADO, 1999, p. 245.

²¹⁹ O personagem Donga Novais também dará título a outro livro de Autran Dourado, a saber, *Novelário de Donga Novais* (1978).

²²⁰ DOURADO, 1999, p. 144.

²²¹ DOURADO, 1999, p. 245.

sobrado, assumindo a postura de “uma rainha [...] dum palácio, uma noiva²²² boiando no ar a caminho do céu”.²²³ Logo, abandonar o casarão dos Honório Cota, indo em um carro barulhento para longes terras, conforme assevera o narrador, significa encerrar uma existência que se entrelaça a uma genealogia falsa e arruinada, no qual a pêndula da cozinha é, finalmente, parada e a personagem finda a sua vida, restando apenas o sobrado e as histórias ficcionalizadas pelo narrador-coro como vestígio dos Honório Cota.

O desfecho de *Ópera dos mortos* é, por sua vez, por assim dizer, barroco, semelhantemente a composição arquitetônica do sobrado, isto é, a ruína de Rosalina não se concretiza na morte, mas na loucura da personagem. A imprecisão do desenlace da protagonista obriga o leitor a desconfiar desse jogo de luz e sombra, cheios e vazios, ditos e não-ditos, no qual a história dos Honório Cota se desdobra e o escritor se vale do desvario, do enclausuramento, do silêncio e da solidão para engendrar uma narrativa melindrosa e labiríntica. Tal como Machado de Assis e Lúcio Cardoso, Autran Dourado também se apropria da tradição histórica e literária e concebe uma casa em ruínas que é, nesse trabalho de carpintaria, alicerçada com restos que se fundem e se desdobram no enunciado.

Nesta tese, as casas em ruínas de Machado, Cardoso e Dourado evidenciam, portanto, a planta baixa que foi composta com restos e fragmentos, um esboço da armação de escombros literários que forjam os espaços esfacelados na ficção e dos quais a casa assume múltiplas formas – um espaço em ruínas que se manifesta pelos vestígios de outros textos que o compõem, bem como uma metáfora de uma casa-corpo e fantasmática que se revela no enunciado. Silviano Santiago, por sua vez, irrompe como o escritor que irá transitar pelo ficcional, pelo biográfico e pela crítica, expondo os andaimes e as ferramentas que utiliza para compor o seu texto, uma matéria de carpintaria que se sobleva no momento em que ele revela o ofício literário. Logo, findando o recorte cronológico deste estudo, no último capítulo, intenta-se ler o quebra-cabeça que Santiago cria, tentando, assim, perceber um percurso da literatura e as marcas que atestariam a presença de um perfil literário que se funda por meio dos restos, uma literatura de ruínas.

²²² Em *Um cavalheiro de antigamente*, a cena final do romance se assemelhará ao término de Rosalina, pois, semelhantemente a personagem de *Ópera dos mortos*, João Capistrano Honório Cota espelhará a marcha adotada pela filha: “João Capistrano deu o braço à mãe e, os passos medidos e cadenciados como se obedecessem ao compasso imaginário da marcha nupcial de Mendelssohn que, de tanto querer, se ouvia, vieram andando” (DOURADO, 1992, p. 224).

²²³ DOURADO, 1999, p. 247.

Capítulo 4 – Corpo convulsivo: Silviano Santiago

Com a morada itinerante do saber, divido as casas na cidade em que vivo e viverei. Quando meu corpo naquela se acomoda, imediatamente a curiosidade ansiosa baixa a guarda e a angústia da ignorância se afrouxa, sem que sejam ambas liberadas de tensão existencial. Com as mãos, os olhos, os ouvidos e todo o corpo, eu passo a desfrutar de maneira aleatória dos vários e indiscretos brinquedos pontiagudos que, no momento em que são manuseados, me despertam ou me impressionam.

(Silviano Santiago)

Uso as duas mãos como pinça e com elas imprenso e logo depois apalpo o grosso volume da Correspondência de Machado de Assis. Examino-o, ainda que somente pelas capas e pela lombada. O tato dos dedos abusa da curiosidade e respeita meu receio. Manuseio-o como se fosse pequeno e misterioso embrulho explosivo [...]. Exposto na vitrina da livraria, um livro me atrai. Entro. Encontro-o. O tato dos dedos abusa do carinho e traz o volume ao tórax [...].

(Silviano Santiago)

Em *Menino sem passado*,¹ Silviano Santiago assinala a presença de uma casa itinerante e movediça, na qual o narrador, neste entreato que compõe as suas memórias de infância, alicerça o seu relato e faz coincidir a literatura e as artes a uma casa do saber.² Nesse espaço metafórico, os objetos da infância – “brinquedos manuseáveis, indiscretos e pontiagudos, fabricados em palavras ou apresentados em imagem. Os gibis, que me caem às mãos e que, pelo fascínio, me seduzem, e os filmes”³ –, cujas lições são inacessíveis para o menino que rememora, ainda que o “conjunto deles [...] inspire reações e observações anárquicas, logo transformadas em sucessivas e infatigáveis perguntas”,⁴ tornam-se vestígios da morada da literatura que fora adentrada pelo escritor.

¹ SANTIAGO, Silviano. *Menino sem passado*: (1936-1948). São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

² SANTIAGO, 2021, p. 269

³ SANTIAGO, 2021, p. 270.

⁴ SANTIAGO, 2021, p. 271.

O espaço do saber não se dá, no entanto, docilmente, divide, no tempo passado, atenções com a casa familiar, com a rua e com a cidade – enfim, com o mundo que cerca o narrador –, mas, se o “feitiço da literatura e das artes sempre se vira a favor do feiticeiro”,⁵ a urdidura do fado que convém ao escritor é, assim, evidente: enriquece-o, nesse entrelaçamento da imagem a palavra escrita, “a golpes de impulsos controlados e incontroláveis”,⁶ tornando-o um morador assíduo dessa casa alegórica, na qual ele, por vezes, encontra a sua matéria narrável.

Nesse sentido, de volta ao presente e à morada da literatura contemporânea, Silviano Santiago, em *Machado*,⁷ retoma o gesto de devoração dos fragmentos que compõem essa casa encenada e se desdobram na ficcionalização dos últimos anos de vida de Machado de Assis.

Em *Machado*, o personagem-escritor narra, a partir das cartas do escritor carioca, agrupadas em um volume de correspondências que compreende o período entre 1905 e 1908, os últimos quatro anos de vida do célebre escritor. Sob o signo da ficção, Silviano entretece o seu relato autoficcional⁸ ao texto machadiano, compondo uma narrativa que transita pelo biográfico, pelo ficcional e pela crítica literária. Ao manusear o volume da correspondência, entre a reverência e o assombro, o objeto é decomposto e examinado em suas mínimas partes.

Pelas mãos de Santiago, o livro é, ainda, um umbral que o narrador-autor não ultrapassa. O tato dos dedos é apenas curioso e superficial, uma vez que, ironicamente, o interior do tomo é, por hora, irrelevante e já se encontra, com a ternura e o movimento decidido do narrador, junto ao corpo.

Elevada a altura do torso, a *Correspondência de Machado de Assis* ocupa um lugar privilegiado para o narrador-autor, guardião dessas relíquias fragmentadas, que diz: “A arapuca foi armada pela minha admiração ao romancista Machado de Assis e, como pardal cheio de fome à cata de alpiste numa manhã do inverno carioca, sou seduzido pelo volume que recolhe as cartas trocadas nos últimos anos de vida”.⁹ A imagem

⁵ SANTIAGO, 2021, p. 273.

⁶ SANTIAGO, 2021, p. 272.

⁷ SANTIAGO, Silviano. *Machado*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

⁸ Embora o termo “autoficção” suscite discussões, principalmente pela abrangência do livro *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune, lançado antes do vocábulo proposto por Serge Doubrovsky, aponta-se, aqui, ainda que por meio de uma proposta inicial e pouco aprofundada sobre o termo, que a definição de Lejeune (“uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real” (LEJEUNE, 2014, p. 26) poderia ser válida nesta tese. Ver: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

⁹ SANTIAGO, 2016, p. 49.

antropofágica¹⁰ que o tomo epistolar provoca no narrador, reforçada, por um lado, pela imagem animalesca e metafórica do sujeito – ávido pelo alimento literário¹¹ encontrado –, e, por outro, acentuada pela trama narrativa que teima em compor “uma estrada semelhante e paralela à da vida do escritor”,¹² na qual o personagem Silviano transforma-se no “famoso protagonista das cartas”¹³ e amalgama “a carne muxibenta à carne de primeira”.¹⁴

A *Correspondência* desvela-se, assim, como casa do saber e da literatura, na qual Silviano Santiago, autor e personagem, adentra e faz morada. A aproximação entre o texto e a figura metafórica de um espaço de permanência permite que o narrador-autor entreteça o seu relato ao texto de Machado, comungando do mesmo ambiente e, simbolicamente, compartilhando o mesmo tempo narrativo. Nessa perspectiva,

estradas das respectivas vidas perdem as balizas cronológicas para que, em rebeldia à sucessão dos anos e dos séculos, se transformem num único caminho, transitável por ele, o protagonista Machado, e por mim, o personagem Silviano [...]. Seremos companheiros de caminhada [...].¹⁵

Como personagem, Silviano pode, curiosamente, afirmar: “Bato, finalmente, à porta do chalé do Cosme Velho. Atende-me Machado de Assis. Saúda-me e logo me conduz ao gabinete”.¹⁶ Em um movimento de retorno ao início desta tese, nota-se que o espaço no qual o narrador-autor irá se entranhar se assemelhará a casa “trajestada com simplicidade”¹⁷ mencionada por Carlos Drummond de Andrade, na qual o poeta, um visitante de uma casa machadiana ficcional, toma a morada de Machado, suspensa entre o tempo e o espaço, como mote narrativo, que é, aqui, desdobrado no romance.

Para Eneida Maria de Souza,¹⁸ retomando o conceito de entrelugar proposto por Silviano Santiago, “nenhum texto se impõe como produto singular e autônomo, por manter compromissos com outros que lhe serviram de suporte e com os futuros leitores”.¹⁹ *Machado* manifesta-se, assim, como um romance que é, desde o princípio,

¹⁰ A temática antropofágica é um elemento central no livro de contos *O banquete*, de Silviano Santiago.

¹¹ Ver: HELENA, Lucia. *Uma literatura antropofágica*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

¹² SANTIAGO, 2016, p. 51.

¹³ SANTIAGO, 2016, p. 51.

¹⁴ SANTIAGO, 2016, p. 51.

¹⁵ SANTIAGO, 2016, p. 51.

¹⁶ SANTIAGO, 2016, p. 222.

¹⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. A um Bruxo, com amor. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A vida passada a limpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 47-49.

¹⁸ SOUZA, Eneida Maria de. Máriowald pós-moderno. In: CUNHA, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 23-50.

¹⁹ SOUZA, 2008, p. 28.

múltiplo, ora pelas correspondências do Bruxo do Cosme Velho, um texto biográfico que fascina o escritor e é desdobrado na ficção, ora pela ampla referência intertextual que Santiago adota – e, às vezes, cita explicitamente.

Para Santiago, ao falar sobre o escritor latino-americano,²⁰ o texto literário requer uma leitura em transparência, isto é, que permita que o leitor vislumbre os textos apropriados na escrita. Assim sendo, o conceito de entrelugar, no qual “o lugar de observação, de análise, de interpretação não é nem cá, nem lá, é um determinado ‘entre’ que tem que ser inventado pelo leitor”,²¹ se mostra, aqui, indispensável. Vê-se, então, que um espaço intermediário é erigido no romance *Machado*, uma vez que os textos machadianos apropriados pelo escritor, inclusive o relato íntimo e biográfico proposto pelo tomo epistolar, se desdobram em um novo texto, que é, por sua vez, híbrido: ficcional, biográfico e autoficcional.

Ao revelar-se como um texto que ocupa um espaço impreciso, um entrelugar, *Machado* evidencia a ambivalência que compõe o seu enredo, já que, ocupando uma posição desconstrutora e distanciada, o tecido literário concebido por Santiago alastra-se por caminhos peculiares, no qual o

ensaio se desvincula do estudo acadêmico por adquirir liberdade criativa e optar por uma dicção mais dramatizada e em diálogo com o leitor. Distingue-se da ficção por ainda respeitar protocolos e pactos da escrita ensaística, embora se perceba de que se trata de um discurso intervalar, híbrido e em simetria com o universo fabular do escritor.²²

Nesse universo ficcional e ambivalente, o “escritor [...] brinca com os signos de um outro escritor, de outra obra”, sendo que as “palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do texto segundo é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro”.²³ O fascínio, portanto, que o livro de correspondências de Machado de Assis assume para Silviano leva-o, metaforicamente, a metamorfosear-se no texto alheio: “Transfiguro-me. Sou o outro sendo eu. Sou o tomo V da correspondência de Machado de Assis: 1905-1908”,²⁴ afiança.

Souza assevera que a

²⁰ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019. p. 9-30.

²¹ SANTIAGO, Silviano. Silviano Santiago: “Literatura e Paradoxo”. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda. *Revista Trópico*. Disponível em: <http://www.observatoriodacritica.com.br/arquivos/entrevistas/silviano/3.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2022.

²² SOUZA, 2008, p. 27.

²³ SANTIAGO, 2019, p. 23.

²⁴ SANTIAGO, 2016, p. 49.

opção por se apropriar da experiência alheia para falar de si é um dos recursos usados por Silviano para apagar a assinatura autoral, o que confere a seu texto alto grau de ficção e tendência a embaralhar afirmações, inseridas tanto no texto-modelo quanto na cópia. Marcada pela ambiguidade, a escrita se inscreve no registro factual e no fabular, no autobiográfico e no biográfico, estratégia escolhida na composição de perfis identitários.²⁵

Ao se apropriar das *Correspondências* de Machado, Santiago trança os fios narrativos que o ligam ao ilustre escritor, embaralhando, pois, vida e morte, texto e ruína. Assim, “as fantasmagorias do narrador deste livro [Machado] sobrepõem o dia e mês em que nasço em 1936, 29 de setembro”²⁶ ao dia e mês em que o autor de *Dom Casmurro* morre. Além de conceber uma imagem distinta do Bruxo do Cosme Velho, um perfil do escritor carioca, a composição da trama sobrepõe, portanto, as cartas ao texto ficcional de Santiago, engendrando uma narrativa melindrosa, que é, por sua vez, perpassada pelos destroços que se fazem presente na capital da República, na reconstrução do Rio de Janeiro.

Em “Meditação sobre o ofício de criar”,²⁷ Santiago afirma que o discurso autobiográfico²⁸ jamais havia transparecido “em sua pureza subjetiva e intolerância sentimental”²⁹ nos seus escritos, visto que ele ainda não escrevera suas memórias, porém, em *Machado*, o escritor se vale, como subterfúgio narrativo, do nome próprio, Silviano Santiago, para nomear o narrador-personagem, evidenciando, na contramão do apagamento autoral, o elemento biográfico que o define, o que se assemelha, também, a foto manifesta em *O falso mentiroso*: memórias. Ao leitor, cabe, então, analisar o romance híbrido de Santiago e recompor os fragmentos que o compõem.

Em *Crítica e ficción*, Ricardo Piglia afirma:

Quanto à crítica penso que é uma das formas modernas de autobiografia. Alguém escreve sua vida quando crê escrever suas leituras. [...] O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e a partir de uma posição concreta. O sujeito da crítica costuma estar mascarado pelo método (às vezes o sujeito é o método), porém, sempre

²⁵ SOUZA, 2008, p. 24-25.

²⁶ SANTIAGO, 2016, p. 52.

²⁷ SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria*, n. 2, v. 18, p. 173-179, jul.-dez., 2008b. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18216/15005>. Acesso em: 29 nov. 2021.

²⁸ Ver: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

²⁹ SANTIAGO, 2008b, p. 174.

está presente e reconstruir sua história e seu lugar é o melhor modo de ler a crítica.³⁰

O fazer literário e a leitura crítica de Silviano Santiago corresponderiam, então, a atos simultâneos e coincidentes, como afiança Wander Melo Miranda.³¹ Para o crítico, na construção desse texto híbrido, perpassado pela escrita e pela imagem, Santiago fixa a sua impressão digital, reconstruindo, a partir do texto ficcional, a sua posição enquanto sujeito e leitor,³² bem como realçando a sua bagagem literária, que é, no discurso crítico, basilar para a compreensão do texto examinado.

Ao mesmo tempo, segundo assevera Miranda, em Santiago, a

menção reiterada do texto a outros textos através dos recursos apropriativos da citação concorre para o esfacelamento da exclusividade de um centro gerador de discurso, ou melhor, da noção de individualidade autoral.³³

Desse modo, como o narrador-autor pode, no caso de *Machado*, apossar-se do nome próprio do crítico literário, fazendo coincidir leitor e personagem, no nível no enunciado, e, na enunciação, Santiago compõe uma narrativa que se hospeda³⁴ em um relato biográfico assinado por personagem histórico e manifesto, assim como se apropria de textos alheios, citando-os e enxertando-os em seu romance, a individualidade autoral é, por conseguinte, desvanecida.

Em *Fisiologia da composição*,³⁵ Santiago elabora noções fundamentais de gênese e de criação da obra literária, partindo da concepção da “filosofia da composição” proposta por Edgar Allan Poe.³⁶ Em sua abordagem, o corpo como tema literário, dirá o crítico, perpassará textos que são, em minha reflexão, oportunas, propiciando uma leitura metafórica, que, por sua vez, insere, no bojo da discussão, o “corpo” como “grafia-de-vida [...] e composição artística [...] organismos autônomos, vivos e interdependentes; no

³⁰ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001, p. 18. (Tradução nossa)

³¹ MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 59.

³² SANTIAGO, 2021, p. 272.

³³ MIRANDA, 2009, p. 59.

³⁴ Em *Fisiologia da composição*, Silviano Santiago assinala, na nota 48, página 115, que a teoria da hospedagem, embora inusitada, já estaria presente em *Dom Casmurro*, o que a tornaria relevante para o estudo da obra do escritor. O crítico se refere ao episódio em que Bento Santiago decide se suicidar, resolvendo, antes disso, se hospedar em Catão, cujo livro não é encontrado na estante, e, posteriormente, em Plutarco. A partir da leitura do último escritor, Bentinho desiste do intento fatal.

³⁵ SANTIAGO, Silviano. *Fisiologia da composição*. Recife: Cepe, 2020.

³⁶ POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

entanto, semelhantes nos respectivos processos de invenção”.³⁷ Enquanto uma proposta ensaística, “a literatura será arte de corpo humano presente [...] por relação homológica entre o corpo do autor e a composição literária”.³⁸

Na abertura do primeiro capítulo de *Fisiologia*, Santiago afiança que o romance *Em liberdade*³⁹ fora

hospedado por seu autor nas *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos. Livro hospedado, diário íntimo, e livro hospedeiro, memórias, são ambos escritos na primeira pessoa do singular e ambos são, ainda que o primeiro não o seja, “de” Graciliano Ramos. A obra que acolhe ostenta estilo original e a que nela se aloja passageiramente, estilo homológico.⁴⁰

O escritor afirma, assim, que se apropria da trama de Graciliano Ramos e compõe o seu romance/hóspede, ambicionando, ressaltando-se, o espaço “ocupado pelo livro hospedeiro”,⁴¹ que, embora se constitua como modelo, alardeando o seu estilo, caminha lado a lado com o texto hóspede, cuja feitura textual corresponderia ao texto inicial. Ou seja, retomando Evelina Hoisel, “um eu assume a feição de um outro, e pode ser, simultaneamente, eu e outro”.⁴²

Se, conforme Miranda, “a memória para Silviano Santiago é sempre *memória em diferença*, urdidura espacial de um tecido para o qual convergem fios de temporalidades distintas, sempre renovadas no seu entrelace”,⁴³ o crítico mineiro assume, ao retomar o conceito de *différance*, proposto por Jacques Derrida, a “diferença-na-semelhança, [uma vez que] [...] a principal originalidade do ato de hospedar sua obra está no admirável potencial de *reproduzibilidade* – no potencial hoteleiro –”⁴⁴ que o texto hospedeiro comporta e admite. Logo, a construção de uma tessitura ficcional múltipla, circunscrita em um projeto literário no qual os fios narrativos se entrecruzam e se embaralham, engendra novos sentidos e desdobra a narrativa primeira, ao mesmo tempo em que inscreve o texto hóspede na tradição literária.

Em “Análise e interpretação”, Santiago afirma:

³⁷ SANTIAGO, 2020, p. 15.

³⁸ SANTIAGO, 2020, p. 11.

³⁹ SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*: uma ficção de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

⁴⁰ SANTIAGO, 2020, p. 17.

⁴¹ SANTIAGO, 2020, p. 18.

⁴² HOISEL, Evelina. Silviano Santiago e seus múltiplos. In: CUNHA, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 162.

⁴³ MIRANDA, Wander Melo. Memória: modos de usar. In: CUNHA, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 100.

⁴⁴ SANTIAGO, 2020, p. 19.

Pela diferença começa-se a pensar a instância de articulação de um texto sobre outros. Não mais são considerados os textos isoladamente, ou como pertencentes a um único modelo do mesmo, mas como se diferenciando na repetição, como um diálogo entre o mesmo e o outro. Recoloca-se, portanto, a problemática do “sujeito” (do “autor”, em termos literários), pois não existe mais uma origem clara e altissonante que se deve buscar no processo de explicação do texto, origem também da verdade deste texto e que se aclararia no processo de análise literária.⁴⁵

A narrativa de *Machado*, nessa perspectiva, propicia que a trama urdida por Silviano Santiago se inscreva no texto machadiano, bem como o ressignifique, uma vez que, a partir da *Correspondência de Machado de Assis*, apropriada e desdobrada na ficção, em um movimento que também é duplo, já que o estilo do escritor carioca se exprime em Santiago, possibilita que o passado, ou a tradição, seja reescrito no tempo presente.⁴⁶

Para o crítico e romancista, o “narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa”.⁴⁷ O provocante e misterioso exemplar, contendo um registro dos últimos anos de vida de Machado de Assis, propõe, desse modo, que o leitor, ao manusear o tomo de correspondências junto ao narrador-autor, confundindo, por vezes, autor e personagem, Machado e Silviano, passado e presente, crítica e ficção, compreenda “o passado por meio da lógica do *suplemento*, ou seja, o ‘acrescentar algo ao que já é um todo’”,⁴⁸ compondo, por intermédio do olhar acerca do passado, uma narrativa que se hospeda no texto machadiano e o transgride.

Cabe, antes de prosseguir a análise do romance, retomar, a importância do título da narrativa de Silviano Santiago e o efeito que ela produz no interior desta reflexão, ora por retratar ficcionalmente Machado de Assis, ora por promover o fecho do corpus literário da pesquisa, apontando o caminho crítico instituído na análise do texto contemporâneo. Do primeiro capítulo ao último, efetuei a análise como uma morada do saber, que, no primeiro caso, é perpassada por espaços em ruína, casas velhas que são alicerçadas com os restos e com os vestígios apropriados de outros textos – Machado é, retomando o personagem Freitas, de *Quincas Borba*, um arquiteto de ruínas;⁴⁹ em um

⁴⁵ SANTIAGO, Silviano. Análise e interpretação. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019. p. 243.

⁴⁶ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 147.

⁴⁷ SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 60.

⁴⁸ SOUZA, 2008, p. 28.

⁴⁹ ASSIS, 2008a, p. 783.

segundo momento, por extensão aos espaços degradados narrados em Machado de Assis, que, metaforicamente, engendram a literatura brasileira, o primeiro andar de uma casa em ruína que se expande, a narrativa de Santiago surge, na literatura contemporânea, como o último pavimento, ainda que provisório, dessa casa decadente que é erigida pelo fazer literário.

Silviano Santiago alerta que “o nomear o personagem é, por um lado, um dado *estabilizador* da instabilidade na criação (em sentido amplo) e, por outro, *desestabilizador* nos efeitos de leitura [...]”.⁵⁰ Logo, a análise de *Machado* suscita que o leitor reconheça o protagonista, morador do Cosme Velho, como elemento no qual Santiago irá alicerçar o seu romance, assentando nele a sua casa-ficção. Ao mesmo tempo, ao evocar Machado de Assis, entrelaçando tempo presente e passado, fazendo-o renascer “na pele de diferente e ousado personagem”,⁵¹ Santiago dá novo sentido ao texto literário, uma vez que a “sobreposição e o acoplamento das duas vidas afins e distintas funcionam como azeitado mecanismo de reprodução gráfica”,⁵² multiplicação de efeitos de leitura.⁵³

Semelhantemente ao percurso crítico e analítico adotado no início desta tese, no qual a figura do ladrão de túmulos, retirada metaforicamente do texto de Italo Calvino, é aproximada a composição narrativa de Machado de Assis, que se apropria dos restos e destroços da tradição literária para construir casas velhas, em *Machado*, Santiago apossa-se do legado narrativo deixado pelo escritor que dá título ao romance. As *Correspondências* apresentam-se, primeiramente, como objeto de culto, tateado com devoção e cuidado, fazendo com que a obra epistolar constitua-se, evocando Walter Benjamin, “como instrumento mágico”,⁵⁴ cuja admissão do crítico mineiro é lícita por meio da leitura desse espaço fragmentado. Em seguida, o tomo machadiano, mote narrativo, assume-se como espetáculo literário, onde o romance converte-se em “encarnação da arte como metáfora da vida, encarnação do artista como metáfora do ser humano, Machado de Assis, como protagonista a atuar no palco desta narrativa [...]”.⁵⁵

Ao se assumir como “*compagnons de route*”,⁵⁶ companheiro de caminhada de Machado de Assis, Santiago afirma: “Tudo só vivido seria monótono; tudo só imaginado

⁵⁰ SANTIAGO, 2020, p. 105.

⁵¹ SANTIAGO, 2016, p. 53.

⁵² SANTIAGO, 2020, p. 53.

⁵³ Ver: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 165-196.

⁵⁴ BENJAMIN, 1987, p. 173.

⁵⁵ SANTIAGO, 2016, p. 66.

⁵⁶ SANTIAGO, 2016, p. 51.

seria cansativo”.⁵⁷ Nota-se, assim, o apagamento da fronteira entre o relato memorialístico e íntimo de Machado, não mais visto apenas na qualidade de uma carta, e o romance de Santiago. Há, então, uma mescla entre a história vivida e a ficção dos momentos finais de Machado.

Uma vez que as *Correspondências* se constituem como matéria narrável para Santiago, convém manifestar que o narrador-autor afiança que o

ônus da autenticidade e legitimidade do projeto literário, em que comungam as lágrimas choradas por Machado e as minhas supostas polcas, é de exclusiva responsabilidade deste narrador que, ávido de vida vivida no Rio de Janeiro, ainda que por outrem, não pensa duas vezes antes de dar o chute inicial no romance que se anuncia. Ele age, eu ajo. Arrombamos violentamente a porta da sensibilidade mórbida, que ainda resguarda a modéstia.⁵⁸

Ressalta-se, no entanto, que, ao se hospedar no texto machadiano e o ressignificar, a narrativa contemporânea sobrepõe o estilo dos escritores e confunde as balizas temporais que os separam, impedindo que o leitor, às vezes, possa discernir o narrador-autor, o personagem Silviano, e o protagonista Machado.

Como “duas faces diferentes, impressas numa moeda ainda desprovida de valor simbólico”,⁵⁹ tanto Machado de Assis quanto Silviano propõem uma narrativa movediça, na qual é possível que o passado vá em direção ao futuro e, em um movimento inverso, o futuro se justaponha ao passado, transfigurando os dois personagens em uma “moeda única chamada Literatura. Duas caras, uma só coroa”.⁶⁰

Se a figura da casa, imagem recorrente e perseguida neste estudo, é, a princípio, metafórica, correspondendo ao objeto literário que se afirma como uma morada do saber e é, no romance, a partir da representação e citação de algumas cartas, apropriado pelo escritor, resta ao leitor de *Machado* entrever, a partir da junção entre o escritor carioca e o personagem Silviano, que a mesma metáfora se desdobra, curiosamente, no corpo do escritor, permeando o texto machadiano e, por extensão, também este romance.

O fazer literário de Machado de Assis configura-se, assim, por ser um “*processo de composição por ausências*”,⁶¹ no qual a doença do escritor, suas crises epiléticas, vão perpassar o texto literário, conforme aponta Santiago. Dessa forma, ao analisar o romance

⁵⁷ SANTIAGO, 2016, p. 51.

⁵⁸ SANTIAGO, 2016, p. 52.

⁵⁹ SANTIAGO, 2016, p. 57.

⁶⁰ SANTIAGO, 2016, p. 57.

⁶¹ SANTIAGO, 2020, p. 72.

Memórias póstumas de Brás Cubas,⁶² por exemplo, o crítico irá evidenciar a urdidura do livro a partir da “dramatização das grafias-de-vida do autor defunto”,⁶³ culminando com a

perda da racionalidade cartesiana [...] [que] é instalada pela intermitência dos *terremotos do corpo humano* e se transforma, na condição de digressões ou de *ausências*, no principal alicerce para a composição literária de memórias póstumas e na matéria privilegiada pela reflexão, que a legítima.⁶⁴

A doença adquire, nesse sentido, um caráter metafórico,⁶⁵ que estabelece as bases fundacionais que irão se evidenciar, em parte, na escrita de Machado de Assis, ora se apresentando como um elemento definidor do texto, ora se apropriando da linguagem para adjetivar um modelo de escrita que se perpetuará nesse retorno ao passado e a tradição literária. Se a noção de uma escrita perpassada por terremotos e ausências retoma, no primeiro caso, Maxime Du Camp, que, por sua vez, cita Paracelso,⁶⁶ sendo seguida, posteriormente, pela metáfora da “ausência”, conforme sugere Machado em suas cartas, o modelo literário ressoa, hoje, no texto de Silviano Santiago.

De acordo com Souza:

O narrador atribui à escrita de Machado ritmo convulsivo, em consonância às ausências e convulsões causadas pela doença, na defesa do resultado original atingido pelo autor na superação da falta orgânica. Da mesma forma o narrador assimila a dicção e o delírio criativo ao mimetismo corporal do texto, com o intuito de transfigurar a imagem simbiótica da vida e obra de Machado. Trata-se da transformação da doença em metáfora criadora, sem que haja a intenção de repetir os estereótipos da crítica tradicional, por meio dos quais se justificava a obra pela redução ao biografismo.⁶⁷

A hospedaria de Machado de Assis, ao abrigar o romance de Santiago, permite que o viajante/escritor se aproprie, então, da arquitetura e da potencialidade que o espaço metafórico lhe propicia, compreendendo os seus fragmentos, as suas ausências e o seu ritmo cotidiano, o que, com o passar do tempo, por repetição, torna-se um hábito do

⁶² ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 1. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*)

⁶³ SANTIAGO, 2020, p. 70.

⁶⁴ SANTIAGO, 2020, p. 71.

⁶⁵ SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Tradução de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984, p. 76.

⁶⁶ SANTIAGO, 2020, p. 61.

⁶⁷ SOUZA, Eneida Maria de. Resenha: Silviano Santiago. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 418 p. *Brasil/Brazil – Revista de Literatura Brasileira*, v. 29, n. 54, p. 100-106, 2016. p. 103. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/brasilbrasil/issue/view/3009/showToc>. Acesso em: 10 jan. 2022.

hóspede, que, por consequência, metamorfoseia-se, na medida do possível, no texto hospedeiro.

Para Santiago, a ficção machadiana abrigaria alguns traços nítidos que a caracterizariam, como:

Constantes rupturas no desenrolar da trama; ela não evolui em linha reta, (auto)biográficas ou cronológica. As digressões, na aparência desvios ou perdas momentâneas de direcionamento do enredo, são constantes. As *ausências* discursivas do narrador estão também presentes no processo de justaposição dos capítulos. Em algumas passagens, a falta momentânea ou definitiva de nexos lógicos se faz evidente. Um silêncio intervalar, a ser preenchido pelo leitor, está sempre a fragmentar a caracterização desse ou daquele personagem de primeira ou de segunda plana. As retomadas tardias da ação acarretam estranhamento.⁶⁸

Na escrita de *Machado*, o estilo do autor de *Dom Casmurro*⁶⁹ se fará presente por meio da imprecisão com que a obra é retratada, ora um romance, segundo a ficha catalográfica, ora um texto autoficcional, ora um ensaio crítico acerca da obra de Machado de Assis. A trama – composta por dez capítulos, cujos títulos insinuam a multiplicidade temática do romance – articula a vida e a obra do escritor, assim como discorre sobre a sociedade carioca e a cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX,⁷⁰ bem como compõe, a partir de inúmeras imagens que são dispostas ao longo do romance, 128 figuras, pequenas portas de entrada e ruptura da leitura contínua do texto. Logo, a suspensão da trama, as digressões e reflexões sobre elementos diversos, a importância do leitor como intérprete, que se encontra perante os questionamentos do narrador-autor, e a citação explícita ao texto machadiano aproximam a narrativa de Santiago ao texto de Machado.

Cabe ressaltar, aqui, conforme assevera Souza, que o

recurso visual, longe de constituir mera ilustração, reforça o aspecto documental e artesanal da obra, a pesquisa nos diversos arquivos da época, ao lado da necessidade de ultrapassar o factual livresco, jornalístico e histórico. Nada é gratuito e tudo é significativo, quando relido de forma a ressaltar a opção do narrador pelo valor simbólico e

⁶⁸ SANTIAGO, 2020, p. 93.

⁶⁹ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas, em quatro volumes*: volume 1. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Dom Casmurro*)

⁷⁰ Em *Machado*, o narrador-autor se refere a uma transformação por “embranquecimento *à la parisienne*” (SANTIAGO, 2016, p. 55), isto é, uma modernização da capital federal da República do Brasil, cujo modelo é uma imitação das “diabruras do barão Haussmann, o Artista da Demolição que, em plena Paris medieval, abriu amplas avenidas e *faubourgs*” (SANTIAGO, 2016, p. 55). Desse modo, é adequado mencionar o livro *Passagens*, de Walter Benjamin, e as suas reflexões sobre as passagens parisienses e a “Haussmannização”, como mencionado em um dos capítulos do livro.

interpretativo das cenas. A escrita é o resultado do gesto de leitura, por meio da qual narrador e leitor se equivalem. As reproduções, uma vez inseridas nas páginas do romance, funcionam como texto ficcional e respondem pelo teor ambivalente da recepção do livro: a distinta fruição que cada leitor irá experimentar, seja ele crítico literário, historiador ou leitor comum.⁷¹

Das imagens reproduzidas em *Machado*, o quadro “Transfiguração” (1517-1520), de Rafael Sanzio, figura colorida e impressa após a ficha catalográfica, colocada em um espaço que antecede o texto, evidencia-se como um dos elementos mais importantes do romance. Na imagem, que abre o livro de Santiago, dividida em dois planos, Rafael representa duas cenas distintas e que são descritas no capítulo 17 do *Evangelho de Mateus*: a transfiguração de Jesus e a cura do endemoninhado epiléptico.⁷²

A multiplicidade de sentidos do episódio bíblico, conforme a representação pictórica proposta por Rafael, assim como a importância da apropriação intertextual para a construção da narrativa de Santiago, dá-se, assim, na estrutura arquitetada para o livro, pelo movimento de atar as duas pontas do romance, o princípio e o fim, uma vez que a tela de Rafael e o último capítulo do romance apresentam o mesmo nome, “Transfiguração”, elemento que conduz Machado – e, por extensão, o leitor – pela leitura da cena.

No plano superior, a figura de Jesus se eleva sobre o monte Tabor e partilha a posição superior com Elias e Moisés, que surgem ao seu lado. Em sua divindade, o Cristo transfigurado é envolto em luz, um clarão que amedronta Pedro, Tiago e o seu irmão, João, que caem assustados com o rosto no chão. Na metade inferior do quadro, contrapondo a luz que se evidencia e resplandece em Jesus, a cena retratada é mais sombria e remete ao menino possuído que é curado pelo Senhor. Enquanto alguns personagens representados apontam para o jovem epiléptico, outros elevam as mãos e mostram o Jesus transfigurado.

A imagem do epiléptico, cujo corpo parece contorcer-se, é composta, ainda, pelos olhos direcionados para o alto, em uma expressão aparentemente confusa do personagem bíblico, e pela boca aberta, mas silenciosa, que, na cena, prefigura o espaço vazio que se abre na narrativa do endemoninhado. A ele não é dado a voz, cabendo ao leitor do relato bíblico complementar a informação contida na tela de Rafael. Logo, ao compreender que as duas metades do quadro de Rafael constituem “duas formas de interlocução

⁷¹ SOUZA, 2016, p. 102-103.

⁷² BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1735.

silenciosa”,⁷³ não cabendo, pois, no texto imagético, uma narrativa própria para as figuras retratadas, para o narrador-autor de *Machado*, o protagonista homônimo, após se reconhecer no menino epilético, percebe a ruína que se estabelece nesse personagem emudecido, que morre, mas, metaforicamente, ressuscita e se perpetua no imaginário bíblico e na tradição literária – às vezes, na figura de Machado de Assis, que é apropriada, imaginada e desdobrada na ficção.

Em “A beleza convulsiva de Machado”,⁷⁴ Miranda, acerca do quadro “A Transfiguração”, apropriado por Silviano Santiago nas páginas iniciais do romance, afirma que a imagem, para o escritor, constitui a

sua síntese e seu comentário pictórico, seu *Aleph* particular. A epilepsia e o delírio machadianos (Brás Cubas etc.) assumem a forma extática de uma transfiguração profana em que a vida de Machado se converte em ficção. O corpo arruinado pela doença se torna metáfora e traz em si um excesso de significação que se traduz pela noção de *quebra*”.⁷⁵

A repetição do vocábulo, reiterada pela presença do episódio bíblico citado textualmente,⁷⁶ bem como a transformação do narrador-autor no protagonista Machado, a partir, é claro, do texto hospedeiro que é apropriado pelo escritor, valendo-se de uma “coincidência ficcional e verídica”⁷⁷ que aproxima Machado e Silviano Santiago, “29 de setembro, dia da morte do primeiro; dia de nascimento do segundo. Morte de um, vida do outro”,⁷⁸ confirma a multiplicidade de sentidos que o episódio bíblico e a sua representação pictórica trazem para o romance. É na morte e na ruína do corpo, por meio dos fragmentos recolhidos, que o escritor retira o seu tema, gestado no vazio que irrompe nesse espaço-corpo decadente e que, por consequência, se abre no texto concebido.

Ainda sobre a tela emblemática, citando Santiago, em uma observação que se faz basilar para o texto machadiano, nota-se que:

Na obra de Machado de Assis, hospedada com frequência no *Gênesis*, a mais sublime das representações de *subida* se encontra presente na tela *Transfiguração*, do pintor renascentista Rafael, hospedada, por sua vez, no *Novo Testamento*. Tem a ver com a representação em artes de jovem epilético. O quadro está dividido em duas metades. Na metade de baixo, na terra, vemos o epilético cercado dos discípulos de Cristo. Na de cima, o Cristo, no alto morro. Ambos estão em ascensão, ambos são carne-e-osso. São chamados e serão acolhidos por Deus. Comparsas

⁷³ SANTIAGO, 2016, p. 415.

⁷⁴ MIRANDA, Wander Melo. A beleza convulsiva de Machado. In: MIRANDA, Wander Melo. *Os olhos de Diadorim e outros ensaios*. Recife: Cepe, 2019. p. 117-126.

⁷⁵ MIRANDA, 2019, p. 122.

⁷⁶ SANTIAGO, 2016, p. 170.

⁷⁷ MIRANDA, 2019, p. 118.

⁷⁸ MIRANDA, 2019, p. 118.

de experiências na dor e no sacrifício, restam no lugar que lhes é próprio, a Terra. Os braços humanos se alçam em atenção ao chamado do céu. Os corpos do epilético e do Cristo se alçam em busca da recompensa em Vida. “Eles hão de subir, subir, subir...”.⁷⁹

A ascensão do corpo decadente pode ser, nesse sentido, aproximada a subida divina de Cristo, que compartilha também as dores do sacrifício. Ao avizinhar os dois personagens, entende-se que a redenção é possível para ambos e, no caso do epilético, por acréscimo, lê-se que, metaforicamente, Machado também poderia ser remido, ainda que fosse como um personagem na ficção de Santiago, cujas dores e ausências não cessam, mas que se perpetua na tradição literária.

Por outro lado, retoma-se, por fim, a proposta do primeiro capítulo, no qual a casa em ruínas, a partir da obra machadiana, manifesta-se como metáfora do fazer literário que se dá por intermédio da apropriação de fragmentos e restos de outros textos, isto é, a partir do movimento de escavação da tradição, o escritor se apodera dos destroços recolhidos e faz deles a sua matéria narrável. Assim, se a obra de Machado de Assis é perpassada por casas velhas e decadentes, que se distanciam da imagem tradicional do espaço doméstico – refúgio e abrigo contra as intempéries do mundo –,⁸⁰ uma vez que são marcadas pelo declínio e pela morte que nelas se estabelecem, o romance de Santiago, corresponderia, na perspectiva adotada aqui, ainda que metaforicamente, a uma casa-livro-corpo em decadência.

Ao aproximar a noção de casa ao livro e ao corpo degradado do personagem título, no qual não só o romance *Machado* se hospeda no texto do escritor precursor, mas transita por diferentes hospedarias literárias, se inserindo na tradição e, ao mesmo tempo, dando sobrevida aos textos apropriados, vê-se que a narrativa de Santiago, nessa composição melindrosa e labiríntica, é, segundo Miranda, um “espaço conflagrado da multiplicação e disseminação de relatos que se entrelaçam e se rasuram”.⁸¹

Em *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis, no fragmento intitulado “Advertência”, lê-se:

Este título de *Papéis avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na

⁷⁹ SANTIAGO, 2020, p. 123-124.

⁸⁰ BACHELARD, Gaston. Casa e universo. In: BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

⁸¹ MIRANDA, 2019, p. 118.

mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa.⁸²

A construção metafórica de uma hospedaria, na qual os textos dispersos seriam acomodados “em torno de uma tradição, de uma hierarquia, de um poder”,⁸³ não pressupondo o caráter avulso do fragmento, mas a conveniência e a semelhança que os articula, torna-se, aqui, um dos sustentáculos deste capítulo. A sugestão de um espaço hospedeiro, uma estalagem a abrigar a diversidade narrativa, gera, contudo, a correspondência entre a hospedaria e a casa em ruínas, já que, aqui, o espaço faz distinção entre os seus hóspedes e pressupõe uma ordenação na disposição dos viajantes/textos.

Acerca do texto machadiano, Santiago afiança que o “todo fragmentado da grafia-de-vida é semelhante ao todo fragmentado da grande composição literária. [...] O todo não é íntegro e o é. Compõe-se de partes que, por sua vez, o compõem”,⁸⁴ fazendo coincidir, nesse sentido, vida e obra. A narrativa de *Machado* perdura, então, no diálogo com a tradição, pela cópia, quando necessária, e pela capacidade de inventar uma composição que só ele, com o seu corpo tomado por “terremotos” e “ausências”, pode fazer.⁸⁵

Nesse sentido, no primeiro capítulo do romance, a fala atribuída pelo narrador-autor a Carlos de Laet relaciona-se a observação de Santiago acerca do texto machadiano, concebido mesmo em meio as ausências que o constituem, já que a doença que devasta o corpo torna-se “a principal responsável pela busca da imortalidade a ser alcançada pela obra de arte construída em independência da dor inafiançável e da exclusão educada do artista pelos companheiros e pelos pares”.⁸⁶ É, por meio dela, que o autor granjeia a perfeição e a “perpetuidade na memória dos homens”.⁸⁷

O romance *Machado* estabelece, assim, desde o seu título, “elemento aglutinador (do diverso) que é o livro”,⁸⁸ o arranjo que será proposto pelo narrador-autor, cuja coleção de ruínas se orienta pela contiguidade a obra de Machado de Assis, da mesma maneira que se aproximará do relato biográfico do escritor, apropriado a partir das

⁸² ASSIS, Machado de. O alienista. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 2. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b., p. 236.

⁸³ NASCIMENTO, Lyslei. Bestas apocalípticas e enciclopédias: em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (org.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 45.

⁸⁴ SANTIAGO, 2020, p. 85.

⁸⁵ SANTIAGO, 2020, p. 72.

⁸⁶ SANTIAGO, 2016, p. 32.

⁸⁷ SANTIAGO, 2016, p. 32.

⁸⁸ NASCIMENTO, 2009, p. 46.

correspondências entre Machado e Mário de Alencar. A citação ao texto alheio como artilhagem narrativa permite, então, que o autor recolha os fragmentos de outros textos, estabelecendo um intertexto que transita entre a obra machadiana – e os textos apropriados por ele – e a crítica.

Os infortúnios que compõem a narrativa de Machado, cujo “corpo capitula ao ritmo gradativo de homem ferido por punhal ou por tiro de revólver”,⁸⁹ combatido pelas ausências, ou pelo “pecado original”,⁹⁰ segundo define o escritor em carta a Mário de Alencar, põem abaixo o engenho composto pelo escritor, isto é, “os andaimes erguidos com vistas à construção infundável da subjetividade fraterna e poderosa pelo mestre dos mestres”.⁹¹ A imagem dos andaimes pressupõe, nesta tese, um retorno a metáfora proposta por Autran Dourado, para quem o escritor se ocuparia com serras, formões, esquadros e andaimes para arquitetar o seu livro, ou seja, o ofício literário corresponderia ao trabalho de carpintaria⁹² e construção do espaço ficcional.

Todavia, ressalta-se, contrapondo a tese proposta por Dourado, *Machado* constitui-se como uma obra híbrida, transitando entre o romance, a biografia do escritor homônimo, a autoficção e a crítica literária. Se, em *Uma poética de romance*, o escritor assinala que seria conveniente que o leitor não percebesse a armação proposta na trama, nem os ruídos provocados pela escrita, não encontrando “onde estava o dedo do artesão paciente, modesto e caprichoso”,⁹³ a narrativa de Santiago propõe outro olhar sobre o texto.

Uma vez que *Machado* se constitui a partir da sua multiplicidade de sentidos e efeitos, bem como transpassa gêneros textuais distintos, nota-se que o resultado alcançado por Santiago é um texto cujos andaimes, as armações, os “martelos, serras, formões e cepilhos”,⁹⁴ citando Dourado, estão expostos. No trabalho crítico de Santiago, interessa ver a armação, o esqueleto do texto, o que permite, ao leitor, em um primeiro momento, acompanhar a leitura das *Correspondências de Machado de Assis* e, posteriormente, vislumbrar, na ficção do crítico mineiro, que é, por sua vez, entretecida a análise dos textos machadianos, as instalações que são construídas para o espetáculo representado pelo mímico Machado.

⁸⁹ SANTIAGO, 2016, p. 19.

⁹⁰ SANTIAGO, 2016, p. 267.

⁹¹ SANTIAGO, 2016, p. 19.

⁹² DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 83.

⁹³ DOURADO, 2000, p. 83.

⁹⁴ DOURADO, 2000, p. 82.

Assim, o corpo literário em ruínas de Machado de Assis, tomado de empréstimo das *Correspondências* e ressignificado por intermédio da ficção que se dá na leitura crítica da obra machadiana, entrelaça, então, no trabalho do carpinteiro Santiago, uma miríade de citações, que, por sua vez, constituem os alicerces da trama engendrada. Ao amalgamar as referências textuais que se apresentam a partir do texto machadiano as apropriações que caracterizam a labuta do crítico mineiro, o romance *Machado* concebe a imagem metafórica desse corpo decadente, ora por se assemelhar a “carne” doente do Bruxo do Cosme Velho, ora por representar uma narrativa fundada com e pelas sobras de outros textos.

Acerca do escritor, Santiago, a partir das cartas de Machado, caracteriza-o como um homem que sofre, ora pelos achaques da velhice – enfermo e viúvo, cujas “juntas já não estão azeitadas e estalam”⁹⁵ –, ora pela tristeza da morte de Carolina, o que resulta na construção de uma casa fantasmática, na qual a memória doméstica é preservada e os moradores continuam

a dispor na mesa de jantar os dois guardanapos, as duas xícaras e os dois pratinhos rasos, acompanhados dos dois jogos de talheres [...], [para que] o fantasma de Carolina abandone a cova no Cemitério de São João Batista, volte a sentar no lugar de sempre, à cabeceira, para tomar o café da manhã com o marido.⁹⁶

É, portanto, nesse momento de dor que, segundo narrador,

em virtude da solidão e da tristeza reinante no lar, as antigas e intermitentes crises nervosas do viúvo [...] estão se tornando constantes e públicas. Observa-se e se comenta que o aplicado funcionário público, o leitor atento e crítico de produção literária clássica e europeia e o romancista de renome internacional estão os três enfermos.⁹⁷

Na sequência, a respeito do texto que se constrói a partir da tradição literária, em sua teoria da hospedagem, Santiago aponta que a “cadeia de hospedarias preferida pelo nosso autor [Machado] [...] é a *Bíblia sagrada*”,⁹⁸ o que justifica, como salientado no primeiro capítulo, o intertexto bíblico presente em contos e romances do escritor. Não obstante, o morador do Cosme Velho não recusa guarida “nalguma hospedaria clássica ou antiga, e se orgulha de poder convidar os demais hóspedes a serem convivas”.⁹⁹ Nesse sentido, o hóspede Silviano Santiago, cujo romance se acomoda no texto machadiano,

⁹⁵ SANTIAGO, 2016, p. 125.

⁹⁶ SANTIAGO, 2016, p. 16-17.

⁹⁷ SANTIAGO, 2016, p. 17.

⁹⁸ SANTIAGO, 2020, p. 115.

⁹⁹ SANTIAGO, 2020, p. 101.

aceitando o convite do mestre, partilha do entusiasmo de Machado e se apropria, ele mesmo, do texto passado em sua composição.

Em uma cena na qual “Laet se deslumbra ao observar a inconstância da coluna de mercúrio no termômetro”,¹⁰⁰ a volatilidade¹⁰¹ do instrumento torna-se um argumento para que narrador-autor coloque o fazer literário de Machado e Gustave Flaubert em análise. Ele diz:

Sensibilizado e convulsionado pelo mercúrio das crises epiléticas, o termômetro estético de Gustave Flaubert ou de Machado de Assis não se notabiliza por medir e avaliar a vivência medíocre que sobrevive nas temperaturas médias das emoções humanas. [...] Não são escritores românticos nem realistas-naturalistas. Machado de Assis extrapola as categorias escolares da literatura que lhe é contemporânea [...] Toma de empréstimo a frieza temperamental dos europeus monarquistas e a robustece com a violência passional que só o legítimo africano emigrado a contragosto para a terra inculta e bela exprime.¹⁰²

No trecho, a figura metafórica proposta por Santiago, um termômetro estético, utilizado tanto por Flaubert quanto por Machado, pode ser associada ao relato bíblico, uma vez que retoma o capítulo 3, versículos 15 e 16, do texto do *Apocalipse*, no qual o autor afirma: “Assim, porque és morno, nem frio nem quente, estou para te vomitar de minha boca”.¹⁰³ A oposição entre o viver medíocre, no qual o escritor subsistiria nesse meio-termo literário, e a literatura que sobrepuja o corriqueiro, perpetuando-se nos extremos e tornando-se parte da tradição literária, estabelece, então, a partir de Santiago, a importância do escritor carioca para a literatura brasileira.

Sobre a composição de *Machado*, observa-se que Santiago estabelece uma estrutura complexa, formada pela colagem das inúmeras imagens que compõem o romance e pela apropriação de elementos retirados de outros textos literários. Como resultado, tem-se uma montagem intrincada e enigmática, que obriga o leitor a desenovelar cada ponto embaralhado e seguir os diversos fios narrativos representados na trama.

No romance, o título dos capítulos, I a X, instaura uma leitura que se faz, desde o princípio, apropriativa, já que o leitor é instado a reconhecer textos e personagens da

¹⁰⁰ SANTIAGO, 2016, p. 45.

¹⁰¹ Ao refletir acerca da inconstância e volubilidade machadiana, torna-se inevitável retomar o ensaio “Complexo, moderno, nacional, negativo”, de Roberto Schwarz, uma vez que o crítico afiança que o “traço marcante do romance de Machado de Assis é a volubilidade de seu narrador. Este não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de opinião, de assunto ou de estilo quase que a cada frase” (ASSIS, 2008a, p. 192)

¹⁰² SANTIAGO, 2016, p. 46.

¹⁰³ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 2146.

tradição literária, bem como elementos biográficos alusivos ao escritor. Nesse sentido, o primeiro capítulo, “Carlos de Laet, Machado de Assis e Gustave Flaubert”, por exemplo, desdobra um episódio no qual Machado é “tomado por crise”,¹⁰⁴ sendo ajudado por Laet, que o leva até a farmácia de Orlando Rangel. Na ficção de Santiago, o breve encontro tem efeitos duradouros em Laet, que discorre sobre o enfermo Machado de Assis.

Em “29 de setembro”, Santiago irá se apropriar da emblemática data para fazer coincidir, como visto anteriormente, vida e morte, Silviano e Machado de Assis. A morte de Machado torna-se, assim, ponto de ancoragem para o narrador-autor, que estabelece um pacto de leitura no qual o leitor é convidado a reconhecer que o Bruxo do Cosme Velho renasce na figura do personagem Silviano. A correspondência entre os sujeitos justifica, ao que parece, a existência de um palco no qual os personagens irão atuar, o que se dá a partir da afirmação do narrador: “Nada do que se vê no palco é o que se vê. Nada do que se vê no palco é só o que se vê”.¹⁰⁵ O jogo de cena e o embaralhamento proposto pelo escritor faz com que os espaços se tornem turvos e férteis no campo literário.

No capítulo V, “A Roda da Fortuna, a Roda dos Enjeitados”, o narrador-autor se refere explicitamente ao conto “Pai contra mãe”, presente no livro *Relíquias de casa velha*, utilizando, inclusive, um trecho do conto como epígrafe da seção. No decorrer do capítulo, a Roda dos Enjeitados, cuja imagem orna a página 189 do romance, transmuta-se na “Casa dos Expostos”, adotando, pois, um novo nome e um novo endereço na cidade carioca. Segue-se, ainda, nos capítulos seguintes do romance, a referência ao “Manassés e Efraim”, IX, o que constitui uma alusão ao pseudônimo adotado por Machado, e, por fim, “Transfiguração”, capítulo já mencionado anteriormente.

É possível, ainda, catalogar, brevemente, as relações intertextuais presentes no romance *Machado*. Logo, evocando novamente Michel Schneider, se o livro é um vestígio daqueles que o anteciparam, bem como se apresenta como um novo que será repetido,¹⁰⁶ Santiago assume a curadoria de uma coleção de citações, ou melhor, aloja o seu romance em hospedarias diversas.

Desse modo, se Machado se hospeda, principalmente, no texto bíblico e nas narrativas clássicas, Silviano Santiago, repetindo a escrita machadiana, encontra abrigo também nos textos prestigiados pelo autor. Citando, às vezes textualmente, o relato

¹⁰⁴ SANTIAGO, 2016, p. 23.

¹⁰⁵ SANTIAGO, 2016, p. 68.

¹⁰⁶ SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

bíblico e, também, Dante Alighieri, William Shakespeare, Luís Vaz de Camões, a obra de *Madame Bovary*, bem como o seu autor, *Dom Quixote*, assim como fazendo alusão a José de Alencar, Joaquim Nabuco, Olavo Bilac, Mario de Alencar, João do Rio e Clarice Lispector. Nessa hospedaria múltipla e fragmentada, o romance *Machado* tem espaço privilegiado e companhia diversa, acomodado em mesa estimada para que o leitor sempre possa lê-lo.

O modo de ler a memória machadiana e o intertexto proposto reside, por fim, a partir da figura do narrador-autor, que se assume como copista, entrelaçando a escrita e a leitura, “na tarefa de escarafunchar arquivos e textos, levantar dados, fazer conjecturas, seguir pistas labirínticas, decifrar letras esmaecidas, correr atrás de cartas e diários perdidos, maquinar, tramar, fraudar”.¹⁰⁷ No entrelugar pretendido por *Machado*, um texto híbrido e multifacetado, o escritor-leitor-copista – e, aqui, também crítico – se acomoda no texto hóspede, ainda que possa se caracterizar como um “autor/hóspede atrevido, que acata as regras de vida e de arte literária consignadas pelo generoso autor/hospedeiro”.¹⁰⁸

A noção de pastiche torna-se, assim, relevante para a literatura de Silviano Santiago, que, por sua vez, se apropria do texto machadiano e, partindo dos fragmentos recortados de outros textos, espelha Machado de Assis no romance homônimo. Nesse sentido, o crítico “hipertrofia o seu tom e o satura de derrisão”,¹⁰⁹ conforme afiança Ângela Maria Dias, transgredindo a técnica narrativa de Machado e metamorfoseando a ironia do escritor em uma peça teatral dentro do romance. Logo, o crítico mineiro irá parafrasear e repetir arquétipo textual de Machado, parafraseando e repetindo o texto modelo, mas promovendo, nesse movimento, deslocamentos e variações.

Portanto, a construção de um espaço ficcional híbrido, no qual as cartas trocadas entre o escritor e Mario de Alencar surgem como mote narrativo para Silviano Santiago, que se apropria do elemento biográfico para o arranjo dessa bioficção, cumpre, na narrativa, função metafórica, uma vez que, ao ruminar sobre as referências documentais, textos e imagens que são aproximados no romance, o escritor contemporâneo promove a transfiguração do narrador-autor no próprio objeto examinado e, no movimento contrário, transmuta o corpo de Machado na sua obra literária.

¹⁰⁷ MIRANDA, Wander Melo. A liberdade do pastiche. In: MIRANDA, Wander Melo. Nações literárias. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010, p. 132.

¹⁰⁸ SANTIAGO, 2020, p. 50.

¹⁰⁹ DIAS, Ângela Maria. Literatura como antropofagia em Silviano Santiago: anotações sobre um percurso ficcional até o romance *Machado. Remate de Males*, Campinas, v. 38, n. 1, p. 398-413, jan./jun., 2018. p. 406. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8651097/18129>. Acesso em: 14 dez. 2021.

O entrelugar proposto por Santiago, então, além de circunscrever a narrativa de *Machado* em um espaço intervalar, no qual o vazio se abre para a ficção e, aqui, para uma possível autoficção, desdobra a potencialidade do corpo decadente e arruinado de Machado de Assis. O corpo que se metamorfoseia na narrativa consiste, assim, no narrador-autor que assume a tradição literária como sua, hospedando-se no texto alheio e ressignificando-o. Em *Machado*, por fim, a doença e os achaques da velhice são traços distintivos do escritor homônimo, mas, metaforicamente, nota-se, o corpo de Machado de Assis assume-se como uma casa/hospedaria em ruínas, ora abalada pela ausência do seu dono, ora destruída pelos terremotos do corpo.

Conclusão

Para afastar o pensamento da morte os cidadãos escondem os cadáveres aqui embaixo, de qualquer maneira. Mas depois, por mais que o afastem, acabam pensando melhor e voltam aqui para verificar se os mortos estão bem sepultados, se pelo fato de serem mortos são alguma coisa diferente dos vivos, pois de outra forma os vivos não estariam tão seguros de serem vivos, digo bem?, e assim, entre os sepultamentos e as exumações, há sempre um mexe-mexe-e-remexe, que para mim há sempre muito o que fazer! – E o coveiro cospe nas mãos e volta a cavar com a pá.

(Italo Calvino)

No conto “História do reino dos vampiros”,¹ de Italo Calvino, narra-se, por meio de cartas de tarô que são dispostas sobre a mesa, a história de um homem que parece não se amedrontar “nem mesmo com as cartas mais funestas”, talvez pela sua proximidade com a Morte, o *Arcano Número Treze*, como sugere o narrador.² Ao ruminar sobre a composição narrativa e sobre a forma como o homem estrutura o seu relato, dispondo as cartas em fileiras e adotando uma regular distância entre as imagens, resta ao narrador uma possível conclusão: trata-se de um coveiro, o que, para esta tese, faz coincidir a narrativa ao espaço tumular, o texto aos restos que são apropriados pelo escritor.

Nesse espaço sepulcral, no qual a tradição literária é, metaforicamente, exumada e evocada, reescrita por meio de uma arquitetura de morte e ruína, o coveiro assume um papel duplo, ora manuseia os restos daquilo que jaz sepultado, ora compõe e amplia a planta baixa desse cemitério de textos. A decadência que permeia e está entranhada na necrópole de Calvino se assemelha, assim, aos restos e escombros que constituem as casas velhas analisadas nesta tese. O coveiro, como uma metáfora do escritor, ao mesmo tempo em que se transfigura no guardião do arquivo, vislumbrando os hóspedes dessa casa derradeira, assume também o papel de interprete do inventário de covas e cadáveres, a

¹ CALVINO, Italo. História do reino dos vampiros. In: CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 103-114.

² CALVINO, 1991, p. 103.

matéria narrável de uma morada em ruínas, escavando e recordando, ruminando o passado.

Se, por um lado, resta ao coveiro compor uma narrativa tumular, dispondo cartas e traçando o desenho de um cemitério literário, um arquivo dos mortos do qual ele é o guardião, por outro, retomo o primeiro capítulo desta tese, Calvino, em “História de um ladrão de sepulcros”,³ retrata a imagem metafórica do escritor que pilha outros textos, saqueia as casas dos mortos e, como o que retira é sem viço, desbotado, reconstrói também, na ficção, casas velhas e arruinadas que são entretecidas aos espectros que compõem os restos apropriados da tradição literária.

Nessa perspectiva, a partir do corpus literário selecionado para este estudo, foi possível perceber que a construção de casas velhas é alicerçada com os restos e escombros de outros textos, ruínas apropriadas e reutilizadas na arquitetura desses espaços decadentes, o que, de algum modo, aponta para uma poética da ruína, na qual restos e fragmentos da tradição literária são usurpados e tornam-se partes constitutivas do fazer literário contemporâneo.

A construção de um texto imagético, no qual as cartas de tarô encenam o croqui de um cemitério, cujas covas estão sempre sendo abertas e fechadas, ampliando o tamanho da necrópole, irrompe, portanto, como estratégia narrativa na literatura contemporânea, na qual o escritor adentra o espaço de morte e entrevê, em um infundável movimento fantasmático, os mortos insepultos, metáfora de uma tradição literária que, se evocada, apropriada e reescrita, manifesta, nesse cenário, a partir dos restos e vestígios de outros textos, a decadência, mas também a sobrevivência na metáfora das casas em ruínas.

Nesse sentido, ao entrelaçar as suas narrativas a outras, compondo uma trama esgarçada, cujos fios se embaralham e evidenciam o rearranjo da tradição literária que é reconstruída por meio de fragmentos, Machado de Assis, Lúcio Cardoso, Autran Dourado e, por fim, Silviano Santiago propiciam que o texto contemporâneo, a partir da imagem da casa em ruínas, possa ser lido e analisado como uma narrativa que se constrói e reconstrói com e sobre os restos apropriados de outros textos, uma literatura de escombros.

Ao divisar os textos que compõem os alicerces dessas narrativas, reconhecendo a base que sustenta as casas velhas, um intertexto que se dá por meio de restos, recortes que

³ CALVINO, Italo. História de um ladrão de sepulcros. In: CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 39-43.

são colados na narrativa última, bem como uma construção que é erigida com a matéria pútrida dos corpos decadentes de seus personagens, considere, nesta pesquisa, a casa velha como uma imagem recorrente na literatura contemporânea, metáfora, pois, desses textos esfacelados, que se transmutam nos cadáveres que habitam as moradas ficcionais, retratam o espaço degradado habitado por personagens arruinados e, por fim, que se configuram, enunciado e enunciação, como espaço de ruína, isto é, tornam-se, metaforicamente, por extensão ao texto e a forma/estratégia narrativa, uma casa-corpo-livro.

Portanto, no início desta tese, propus analisar, a fim de construir um perfil da literatura contemporânea que tenha a casa em ruínas como metáfora, a obra de Machado de Assis, o romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso,⁴ *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado,⁵ e *Machado: romance*, de Silviano Santiago,⁶ examinando os espaços esfacelados a partir de um recorte cronológico que abarcava do fim do século XIX ao início do século XXI.

Desse modo, no primeiro capítulo, a partir do conceito inicial de casa, como proposto por Gaston Bachelard,⁷ elemento norteador da reflexão sobre o espaço, busquei refletir acerca da contraposição entre a noção tradicional de casa, espaço de refúgio e acolhimento, e a concepção do espaço doméstico como cenário de conflitos, decadência e morte.

Ainda sobre a imagem da casa, retomei Joseph Rykwert, em *A casa de Adão no paraíso*,⁸ e Antonio Risério, em *A casa no Brasil*,⁹ cujas reflexões foram essenciais para que eu pudesse ampliar a minha observação acerca do espaço da casa. No caso de Rykwert, a noção de um espaço arquitetado por um construtor divino surge como condição necessária para a vida humana. Risério, por sua vez, ao discorrer sobre a imagem da casa, sugere que o lar burguês, a casa habitada, foi consolidada por Machado de Assis na literatura, tornando-se, dessa maneira, um espaço recorrente na obra do escritor carioca.

⁴ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

⁵ DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

⁶ SANTIAGO, Silviano. *Machado: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

⁷ BACHELARD, Gaston. Casa e universo. In: BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

⁸ RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso*: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura. Tradução de Ana Gabriela Godinho de Lima, Anat Falbel, Margarida Goldszajn e Mário H. S. D'Agostinho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁹ RISÉRIO, Antonio. *A casa no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2019.

Noto, assim, que, ao consolidar o espaço da casa na literatura brasileira, Machado constrói a sua morada em terreno fértil, no qual não só o lar burguês e tradicional é retratado, mas a casa em ruínas descortina um cenário de conflito e perecimento. Sob o signo da decadência, a casa machadiana constitui a base desse espaço degradado, que será reapropriado pelos escritores que compõem o corpus deste estudo.

A imagem do ladrão de túmulos, retirada do conto de Calvino, foi, então, associada a figura do arquiteto de ruínas, alcunha do personagem Freitas, de *Quincas Borba*,¹⁰ que, por metonímia, retrata o fazer literário de Machado de Assis, uma vez que, ao analisar a obra machadiana, argumento que o escritor constrói, metaforicamente, a sua narrativa com restos e fragmentos de outros textos. Como um arquiteto que se apropria de textos alheios, Machado manuseia, portanto, os escombros e destroços que retira da tradição literária, ao mesmo tempo em que nela se inscreve.

Nesta tese, as casas velhas machadianas, erigidas com e sob escombros apropriados de outros textos, revelam uma narrativa que se dá como um mosaico de citações, ora um jogo literário, um ardil textual pelo qual o escritor pinça frases e faz referências implícitas, conduzindo o leitor por uma leitura truncada e, às vezes, labiríntica, ora lançando mão da citação direta, o que abre novas possibilidades de leitura do enunciado. Além disso, como o texto se constrói com os restos, procurei perceber, nesta pesquisa, como a imagem do arquiteto de ruínas se relaciona ao colecionador de cacos, fragmentos e citações.

Como a decadência dos espaços e, na sequência, a presença das citações como ruínas apropriadas de outros textos perpassa o primeiro capítulo, retomei o conceito de ruína proposto por Walter Benjamin, pois a narrativa machadiana consistiria no novo texto que é construído pelo escritor a partir dos traços do passado, vestígios de uma tradição revisitada e recriada na ficção.

Portanto, ao analisar a obra de Machado, investiguei as inúmeras casas velhas e arruinadas que permeiam as suas narrativas, ora retratando um espaço decadente e o desejo de reconstrução de uma casa que não mais existe, como em *Dom Casmurro*,¹¹ ora representando um espaço de ruína, um arquivo do passado que é, de certo modo, corroído

¹⁰ ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas, em quatro volumes*: volume 1. NETO, Aluísio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Quincas Borba*)

¹¹ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas, em quatro volumes*: volume 1. NETO, Aluísio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Dom Casmurro*)

pelas traças do presente narrativo, como em “Casa Velha”,¹² e, por fim, cito ainda a ruína dos personagens machadianos, retratando, nesse caso, pela polissemia do termo, a degradação da casa, do nome familiar.

A narrativa de Machado de Assis, concludo, é a base da literatura brasileira e, nesse sentido, ao colocá-la em perspectiva, entrevedo a origem da casa em ruínas e a consolidação desse espaço por meio do texto, torna-se possível afirmar que as casas decadentes de Lúcio Cardoso, Autran Dourado e Silviano Santiago compõem um panorama de espaços esfacelados e, por retomarem o sustentáculo literário que é Machado, estão sempre ampliando e reescrevendo a casa em ruínas, acrescentando andares e personagens que convivem e se avizinham em um condomínio literário no qual o escritor carioca é, arrisco dizer, o encarregado.

Em seguida, no segundo capítulo, instituo a imagem do morto-vivo como matéria de análise e uma possível entrada do leitor na Chácara dos Meneses. Para apresentar a *Crônica da casa assassinada*,¹³ cujo espaço é, de certa maneira, uma casa dos mortos, evoquei o ambiente de ruína e degradação representado em *Recordações da Casa dos Mortos*,¹⁴ de Fiódor Dostoiévski, examinando como a morada dos Meneses, um espaço à margem, transmuta-se, metaforicamente, em uma prisão para os seus habitantes, ora por retratar a degradação familiar e os crimes cometidos na Chácara, ora por sinalizar a ruína, despojada da glória e da nobreza que outrora compunha o seu nome.

Na sequência, a existência de um espaço de morte, como revela o título do romance, conduziu-me, durante a leitura da obra de Lúcio Cardoso, também a uma teologia de morte, conforme ele confessa em seus *Diários*,¹⁵ tema que irá se repetir em outros textos do escritor, como os poemas transcritos na tese, bem como constitui um elemento alicerçador da *Crônica*, já que a ruína dos seus moradores coincide com a derrocada e o colapso da casa.

Acerca da morte que perpassa a obra de Cardoso, cito também que as pesquisas de Ruth Silviano Brandão foram essenciais para esta tese, pois trouxeram uma bagagem teórica e analítica que iluminaram as análises. Além disso, como a imagem da morte é

¹² ASSIS, Machado de. Casa velha. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 3. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008c. (*Casa velha*)

¹³ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

¹⁴ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Recordações da Casa dos Mortos*. Tradução de Nicolau S. Peticov. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

¹⁵ CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Ésio Macedo Ribeiro (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 102.

basilar na narrativa, verifiquei que o romance se constrói, também, a partir do episódio bíblico da ressurreição de Lázaro, epígrafe do romance e o primeiro fragmento apropriado da Bíblia, o que inscreve Lúcio Cardoso em uma tradição de escritores que se apossam do relato bíblico. E o reescrevem ficcionalmente.

Procurei, ainda, ao analisar um possível crime cometido na chácara dos Meneses, refletir sobre a narrativa de Cardoso a partir da perspectiva de uma intriga policial, no qual o romance simularia uma narrativa de crime e mistério, como afiança Mário Carelli.¹⁶ Desse modo, foi possível perceber que, embora a ideia de uma investigação não se dê explicitamente, a composição fragmentada do romance, aparentando, às vezes, um inquérito policial, no qual os personagens são instados a narrar, ou confessar, o que aconteceu, propicia que o leitor se veja diante de uma narrativa múltipla.

Ao analisar o romance, estabelecendo uma relação entre o corpo decadente de Nina e a decomposição da casa, busquei, por fim, partindo da figura feminina, desdobrada na questão do interdito,¹⁷ que culminará, por sua vez, com o desaparecimento da descendência dos Meneses, analisar como o espaço e os seus moradores compartilham o mesmo destino de ruína e morte. Se, por um lado, Valdo e Demétrio não deixam descendentes, a casa, por outro, exposta em sua miséria à cidade de Vila Velha, perdurará como resquício e sombra de uma família que não mais existe.

A casa velha de Cardoso não se resume, portanto, a um espaço decadente, ainda que a ruína esteja presente na arquitetura da chácara dos Meneses, mas se manifesta, também, na imagem metafórica de um espaço que se revela semelhante a um ser vivo – suas entranhas gangrenam e os seus alicerces apodrecem –, fazendo corresponder, nesse momento, os moradores ao espaço habitado. A ruína da casa é, por assim dizer, a decadência dos seus ocupantes.

No terceiro capítulo, retomei a imagem do títere, o fantoche que é movido pelas mãos de um deus criador, uma alegoria do escritor que movimentava os seus personagens e, nesse estrado de apresentações, compõe o libreto de *Ópera dos mortos*. No estudo proposto, constatei ainda que a narrativa dos Honório Cota, a família encenada no romance de Dourado, assume protagonismo em outras duas narrativas: *Um cavalheiro de antigamente*¹⁸ e *Lucas Procópio*.¹⁹

¹⁶ CARELLI, Mário. Um romance polifônico. In: CARELLI, Mário. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso* (1912-1968). Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

¹⁷ Ver: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

¹⁸ DOURADO, Autran. *Um cavalheiro de antigamente*. São Paulo: Siciliano, 1992.

¹⁹ DOURADO, Autran. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Ao analisar a trilogia dos Honório Cota, apropriei-me dos estudos de Robert H. Moser acerca da presença dos mortos na literatura,²⁰ buscando, assim, examinar como a *Ópera dos mortos*, cujo título já denuncia o aspecto fantasmagórico que perpassará a narrativa, entrelaça os antepassados de Rosalina, última descendente dessa família decadente, ao fado funesto que sobrevirá a casa dela. Em um espaço de morte, a semente de Rosalina, sua prole, é, inevitavelmente, mórbida e, por isso, destinada a morte.

A partir da ideia de repetição com diferença, retomando a proposição de Linda Hutcheon,²¹ procurei entrecruzar os romances de Dourado, examinando as dessemelhanças e semelhanças entre eles. Ao compor uma trilogia engenhosa, na qual cada elemento se articula e os andaimes usados pelo escritor são, ao que parece, retirados sem que o leitor perceba, Dourado faz corresponder o espaço da casa a Rosalina. No entanto, não se tem, aqui, uma correspondência entre a ruína dos personagens, mas a sobreposição de Rosalina ao Sobrado, que, por sua vez, já reflete o entrecruzamento entre Lucas Procópio e João Capistrano.

Semelhantemente ao texto machadiano, base e sustentáculo das casas em ruínas analisadas aqui, *Ópera dos mortos*, que é suplementada pelos outros dois volumes da trilogia, desdobrando episódios e cenas envolvendo a família Honório Cota, também é composta por meio da apropriação e, nesse sentido, Dourado se apossa da tradição literária e a reescreve, recortando e colando o texto primeiro em sua narrativa, fazendo uso da tesoura e da cola, como sugere Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*.²²

Por fim, para a análise dos romances de Dourado, trouxe para a discussão outro texto representativo da produção crítica e literária do escritor, a saber, *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*.²³ As rumações do escritor levaram-me a examinar mais detidamente duas metáforas importantes do romance, a casa e o relógio. Enquanto a primeira compõe-se de restos e retrata a ruína de uma família patriarcal decadente, a segunda, por sua vez, torna-se o elemento que marca o lento esfacelamento que transcorre na casa, já que o ato de parar o relógio representa também o findar do tempo e do espaço.

Por fim, no quarto capítulo, a partir do conceito de entrelugar, proposto por Silvano Santiago, bem como a análise de *Fisiologia da composição*, também de

²⁰ MOSER, Robert H. *O defunto carnavalesco: a morte e os mortos na literatura brasileira moderna*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

²¹ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989

²² COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

²³ DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000

Santiago, busquei refletir, em *Machado*, acerca da construção ficcional de uma casa-corpo-livro em ruínas, espaço metafórico que, como livro, ocupa um lugar ambíguo na literatura, ora assumindo-se como crítica literária, ora como romance, ora como autoficção.

A escrita de *Machado* se dá a partir de um volume de correspondências do escritor homônimo, fragmentos que retratam os últimos quatro anos de vida de Machado e que se tornam, em Santiago, a matéria narrável apropriada e reescrita. Os restos que compõem o conjunto epistolar, bem como o texto machadiano, com as suas inúmeras referências implícitas e explícitas, constituem os alicerces da hospedaria que acomoda a narrativa de Santiago, um desdobramento da teoria da hospedagem, no qual o seu romance-hóspede encontra morada na tradição literária.

A teoria da hospedagem, como elaborada por Santiago, foi, assim, fundamental para a construção e o fechamento desta tese, pois articula a noção de apropriação textual ao trabalho de escrita, isto é, ao recolher os fragmentos, restos e ruínas de outros textos, principalmente da obra machadiana, o escritor compõe o seu romance-hóspede e, ao mesmo tempo, o hospeda na casa-livro dos seus precursores, assumindo-se como o outro e, simultaneamente, marcando a diferença entre os textos. Machado de Assis em *Machado* é, portanto, aquele que ata as duas pontas da tradição literária, passado e presente, uma memória em ruínas e o texto.

Ao usar o conceito de *différance*, proposto por Jacques Derrida, procurei examinar essa narrativa que se constrói por meio da memória, no qual os textos se articulam entre si e se diferenciam na repetição, uma memória em diferença, como sugere Wander Melo Miranda.²⁴ Desse modo, ao trançar a sua narrativa à tradição, hospedando o seu texto em outra casa-texto, Santiago engendra um romance múltiplo, que se inscreve na tradição, ressignificando-a e, ao mesmo tempo, sendo por ela transfigurado.

Nesse espaço compósito, que entrelaça o romance de Santiago aos fragmentos da obra de Machado, assim como faz referência ao texto bíblico e alude a outras narrativas da tradição literária, foi possível perceber que a casa em ruínas não se dá, no enunciado, explicitamente, o que diferenciaria *Machado* dos outros textos analisados neste estudo. Porém, como o texto é arquitetado e erigido com os restos de outras narrativas, propus que o romance-livro correspondesse a uma casa-corpo, visto que o corpo convulsivo do

²⁴ MIRANDA, Wander Melo. Memória: modos de usar. In: CUNHA, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 100.

escritor, matéria narrável e apropriada das cartas machadianas, se transfigura no próprio texto literário, o que implicaria a existência do livro como espaço em ruínas.

Como o romance se constitui a partir de uma metáfora do livro como corpo em ruínas, como proponho nesta tese, uma transmutação do objeto primeiro, a noção de transfiguração, manifesta na página inicial da narrativa, cuja pintura de Rafael Sanzio, “Transfiguração”, se faz presente, bem como o título do último capítulo do romance, também “Transfiguração”, é basilar para a pesquisa delineada. Logo, considerando a ideia de transformação do texto por e com as suas ruínas e fragmentos recolhidos, intentei evidenciar que *Machado* é engendrado por meio dos restos que o compõe. Silviano revisita, assim, Machado e dele faz sua matéria narrável.

Ao leitor, cabe observar as ruínas que se inscrevem no texto por meio de ausências e terremotos, compreendendo fragmentos que são dispostos nos alicerces do romance e que revelam, no enunciado, o mal que consome o personagem Machado, mas que, paralelamente, também dão forma ao texto, transformando-o em uma casa-corpo decadente, que é marcada pelo declínio e pelo definhamento do corpo enfermo, mas que é ressignificado pelo texto de Santiago.

A doença como metáfora institui-se, assim, atesto, como um artil narrativo utilizado por Santiago, que se apropria do corpo epilético de Machado de Assis e o metamorfoseia no texto em ruínas, no enunciado, ao mesmo tempo em que o transmuta no corpo-livro convulsivo, na enunciação. A casa em ruínas é, nesse sentido, metafórica, uma vez que se estabelece na relação entre os fragmentos apoderados pelo escritor e a composição/construção de seu romance.

Desse modo, no romance de Santiago, a correspondência entre o texto e o corpo em ruínas de Machado residiria nas rupturas narrativas, nas digressões, nos silêncios que podem ou não ser preenchidos pelo leitor, na justaposição de tópicos e nos fragmentos que compõem a narrativa – o que, nesta tese, justificaria a hipótese do livro como um corpo em ruínas.

Ao discutir a presença de casas em ruínas na literatura, esta tese buscou comprovar, a partir de um paradigmático corpus literário, que as casas velhas perpassam a tradição literária, ora constituindo-se por meio de espaços em ruínas, ambientes degradados nos quais a trama romanesca se desenrola, ora manifestando-se por intermédio de uma construção que se faz com base nos restos apropriados de outros textos – leitura e coleção de cacos e ruínas.

A existência de uma tessitura infinita de textos, usurpados e reescritos, que abrange tudo o que pode ser, ao mesmo tempo em que conduz o leitor para caminhos diversos articula o passado e o presente, compondo, nessa rede de citações, na tradição literária, um espaço de recriação, ainda que paradoxalmente, para a gênese de outras casas, outras ruínas.

Assim, como metáfora do fazer literário, no qual os escritores engendram uma narrativa e, com isso, afastam a morte, as casas velhas são urdidas com matéria de demolição, planejadas como matéria de carpintaria e alicerçadas sobre os escombros de arquiteturas em ruínas. O ofício do escritor se dá, pois, nos canteiros de obra e as casas em ruínas se desdobram em corpos, em livros e em espaços fantasmáticos que permeiam a tradição literária.

Referências bibliográficas

Bibliografia de Machado de Assis

ASSIS, Machado de. 25 de abril de 1865. *In: ASSIS, Machado de. Obra completa, em quatro volumes: volume 4.* NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Ao acaso – Diário do Rio de Janeiro [1864-1865]*)

ASSIS, Machado de. A Carolina. *In: ASSIS, Machado de. Obra completa, em quatro volumes: volume 2.* NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Relíquias de casa velha*)

ASSIS, Machado de. A causa secreta. *In: ASSIS, Machado de. Obra completa, em quatro volumes: volume 2.* NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b.

ASSIS, Machado de. A chinela turca. *In: ASSIS, Machado de. Obra completa, em quatro volumes: volume 2.* NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Papéis avulsos*)

ASSIS, Machado de. Casa velha. *In: ASSIS, Machado de. Obra completa, em quatro volumes: volume 3.* NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008c. (*Casa velha*)

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. *In: ASSIS, Machado de. Obra completa, em quatro volumes: volume 1.* NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Dom Casmurro*)

ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. *In: ASSIS, Machado de. Obra completa, em quatro volumes: volume 1.* NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*)

ASSIS, Machado de. Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis. *In: ASSIS, Machado de. Obra completa, em quatro volumes: volume 2.* NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Papéis avulsos [1882]*)

ASSIS, Machado de. O alienista. *In: ASSIS, Machado de. Obra completa, em quatro volumes: volume 2.* NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Papéis avulsos*)

ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. *In: ASSIS, Machado de. Obra completa, em quatro volumes: volume 2.* NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Relíquias de casa velha*)

ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos.* *In: ASSIS, Machado de. Obra completa, em quatro volumes: volume 2.* NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Papéis avulsos*)

ASSIS, Machado de. Quincas Borba. *In: ASSIS, Machado de. Obra completa, em quatro volumes: volume 1.* NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Quincas Borba*)

ASSIS, Machado de. Relíquias de casa velha. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 2. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Relíquias de casa velha*)

ASSIS, Machado de. Um homem célebre. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 2. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Várias histórias*)

ASSIS, Machado de. Valério. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 2. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Contos avulsos I*)

Bibliografia sobre o autor e a sua obra

ANDRADE, Carlos Drummond de. A um Bruxo, com amor. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A vida passada a limpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 47-49.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Sobre a tradição em literatura. *A Revista*. Ano 1, n. 1, jul., 1925. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000033265&bbm/7054#page/6/mode/2up>. Acesso em: 05 jan. 2020.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.

FANTINI, Marli (org.). *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GABRIEL, Ruan de Souza. Amor e ódio: como Drummond mudou de opinião sobre Machado de Assis. Rio de Janeiro: *O Globo*, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/amor-odio-como-drummond-mudou-de-opinio-sobre-machado-de-assis-23677990>. Acesso em: 02 jan. 2020.

GASQUES, Antonio Eduardo Galhardo. *A simbologia das casas em Os Maias e Dom Casmurro*. 2007. 211f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05082008-115620/pt-br.php>. Acesso em: 28 dez. 2018.

GLEDSON, John. Casa velha. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes*: volume 3. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Fortuna crítica*)

GUIMARÃES, Helio de Seixas. *Amor nenhum dispensa uma gota de ácido*. São Paulo: Três Estrelas, 2019.

KOCH, Ana Maria. *Intertextualidade em Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2004. 549f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande de Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6170/000437870.pdf?sequence=1>. Acesso em: 01 dez. 2018.

MASSA, Jean-Michel. Presença de Dante na obra de Machado de Assis. *Machado Assis Linha*, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 138-148, 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212015000200138. Acesso em: 10 jan. 2019.

MEYER, Marlyse. Machado de Assis lê Saint-Clair das Ilhas. *Literatura e sociedade*, v. 3, n. 3, p. 17-33, 1998. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/16172/17843>. Acesso em: 01 jan. 2019.

MORAES, Eugênio Vinci. *A tijuca e o pântano. A Divina Comédia na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881*. 2007. 179f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

NASCIMENTO, Lyslei. Bestas apocalípticas e enciclopédias: em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (org.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 40-57.

PAZ, Ravel Giordano. Arquiteto de ruínas: espaço e melancolia em Machado de Assis e Almeida Garrett (uma aproximação contrastiva). *Magma*, n. 9, dez. 2006. p. 41. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/64375>. Acesso em: 23 set. 2018.

PHILIPPOV, Renata. *Edgar Allan Poe e Machado de Assis: intertextualidade e identidade. Itinerários: Revista de Literatura*, Araraquara, n. 33, p. 39-47, jul./dez. 2011. p. 41. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4860>. Acesso em: 12 fev. 2018.

SALVADORI, Juliana C.; CHAVES, Leocádia Aparecida. A arquitetura discursiva em *Dom Casmurro*: narradores dissimulados e duplos ou a cisão da trama narrativa. *Itinerários*, Araraquara, n. 29, p. 317-332, jul./dez., 2009. p. 321. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2369>. Acesso em: 29 nov. 2018.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes: volume 1*. NETO, Aluísio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Fortuna crítica*)

SARAIVA, Juracy Assmann; WELTER, Márcia Rohr. Diálogo entre Dom Casmurro e Otelo. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 21, p. 37-50, jun., 2018. p. 41. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/33185/24010>. Acesso em: 03 jan. 2019.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7-42.

SCHWARZ, Roberto. Complexo, moderno, nacional, negativo. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes: volume 3*. NETO, Aluísio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (*Fortuna crítica*)

SENNA, Marta de. Estratégias do embuste: relações intertextuais em *Dom Casmurro*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 167-174, 1º sem. 2000. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10358>. Acesso em: 28 dez. 2018.

SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SILVA, Jiuvan Tadeu da. *O mito do judeu errante em Machado de Assis: entre a errância e a redenção – a reinvenção do imaginário e a subversão da cultura*. 2017. 142f.

Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

SOUZA, Eneida Maria de. Relíquias da casa. *Rev. de Letras*, Fortaleza, v. 14, p. 69-76, jan./dez., 1989. Disponível em: http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/4518/1/1989_Art_EMSouza.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

Bibliografia de Lúcio Cardoso

CARDOSO, Lúcio. *A luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, Lúcio. A um morto. In: CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. Écio Macedo Ribeiro (ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2011. p. 241-243. (*Poesias* [1941])

CARDOSO, Lúcio. A Voz de Lázaro. In: CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. Écio Macedo Ribeiro (ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 250-251. (*Poesias* [1941])

CARDOSO, Lúcio. *Contos da ilha e do continente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Écio Macedo Ribeiro (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CARDOSO, Lúcio. *Dias perdidos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CARDOSO, Lúcio. Espectro. In: CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. Écio Macedo Ribeiro (ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2011. p. 245. (*Poesias* [1941])

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

CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CARDOSO, Lúcio. *O desconhecido e Mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARDOSO, Lúcio. *O viajante*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1973.

CARDOSO, Lúcio. Poema Escrito Durante o Carnaval. In: CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. Écio Macedo Ribeiro (Ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 416.

CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. Écio Macedo Ribeiro (ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CARDOSO, Lúcio. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CARDOSO, Lúcio. *Três histórias da cidade*. Rio de Janeiro: Edições Bloc, 1968.

Bibliografia sobre o autor e a sua obra

BRAGA FILHO, Jair Ramos. *A melancolia narrada: Dias perdidos* de Lúcio Cardoso. 2008. 137f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Estes corpos humanos, como eu os amo. *Revista do CESP*. v. 28, n. 39, jan.-jun., 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6573/5574>. Acesso em: 14 abr. 2020.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Lúcio Cardoso: a travessia da escrita. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Lúcio Cardoso Leitor. *Araticum: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras / Estudos Literários da Unimontes*, v. 6, n. 2, dez., 2012. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/araticum/article/view/905>. Acesso em: 13 jan. 2021.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Lúcio Cardoso: príncipe, mas esfarrapado. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 11, n. 1, pág. 31-38, jan./jun., 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19328>. Acesso em: 10 jan. 2021.

BRAYNER, Sonia. A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

CARDOSO, Elizabeth da Penha. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. 2010. 225f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CARDOSO, Maria Helena. *Vida – Vida*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.

CARELLI, Mário. A música do sangue. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

CARELLI, Mário. A recepção crítica. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

CARELLI, Mário. Um romance polifônico. In: CARELLI, Mário. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

CONCEIÇÃO FILHO, Ozéias Pereida da. Duplos e representações em *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. *Revista Moinhos*, Tangará da Serra, v. 3, n. 3, p.72-80, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/moinhos/article/view/2429>. Acesso em: 23 mar. 2020.

DAMASCENO, Beatriz. *Lúcio Cardoso: em corpo e escrita*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

DUNGUE, Cléber. *Os espaços na prosa de Lúcio Cardoso*. 2019. 219f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-25112019-170138/publico/2019_CleberDungue_VCorr.pdf. Acesso em: 22 ago. 2021.

FREITAS, Jaqueline de Almeida. *Corpos mortos, casas em ruínas: memória e espectro em A menina morta e Crônica da casa assassinada*. 2017. 101f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2017. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/jaqueline.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2020.

LIMA, Diogo Andrade de. Transvaloração em *Crônica da casa assassinada*: Timóteo e o punhal de Lúcio Cardoso. *Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira*, São Paulo, ano 9, n. 17, jul.-dez., 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173759/166922>. Acesso em: 30 jan. 2021.

LOBATO, Luciana. Sob o signo do mal. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 144-145.

LOREDO NETA, Maria Madalena. *Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude*. 2007. 113f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-79ZEE4/1/maria_madalena_loredo_neta___disserta___o.pdf. Acesso em: 10 jan. 2019.

MIRANDA, Wander Melo. As casas assassinadas. In: MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

MOREIRA, Kelly dos Santos; FORTES, Rita Felix. A ruína da casa e a decomposição família. *Anuário de Literatura*, v. 16, n. 1, p. 85-98, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2011v16n1p85>. Acesso em: 30 nov. 2020.

QUARESMA, Paulo Sérgio Andrade. *A morte, os mortos e o morrer na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso*. 2007. 251f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/2698/pauloquaresma.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 mar. 2020.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro, ou, O pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso, Bibliografia anotada (1934-2005)*. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2006.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Crônica da casa assassinada: o sentido do trágico*. *Revista Terceira Margem*, v. 24, n. 42, p. 105-121, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/31449/18648>. Acesso em: 22 fev. 2021.

SAMPAIO, Aíla Maria Leite. *O mal em Crônica da casa assassinada: uma análise da personagem Nina na literatura e no cinema*. 2018. 187f. Tese (Doutorado) – Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

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

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

SILVA, Carlos Roberto da. *A estetização da doença na ficção de Lúcio Cardoso*. 2016. 183f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

VILELA, Andréa de Paula Xavier. *Olhar sobre uma casa escrita: a poética de Lúcio Cardoso no romance Crônica da casa assassinada*. 2002. 94 p. Dissertação (Mestrado Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

VILELA, Andréa. No fim, o que fica é o sangue. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 17-20.

Bibliografia de Autran Dourado

DOURADO, Autran. *A barca dos homens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

DOURADO, Autran. *Armas e corações*. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

DOURADO, Autran. *As imaginações pecaminosas*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

DOURADO, Autran. *A serviço del-rei*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DOURADO, Autran. *Confissões de Narciso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

DOURADO, Autran. *Gaiola aberta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DOURADO, Autran. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

DOURADO, Autran. *Monte de alegria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

DOURADO, Autran. *Nove histórias em grupos de três*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

DOURADO, Autran. *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.

DOURADO, Autran. *Novela de aprendizado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

DOURADO, Autran. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

DOURADO, Autran. *O senhor das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

DOURADO, Autran. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

DOURADO, Autran. *Solidão solicitude*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

DOURADO, Autran. *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

DOURADO, Autran. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.

DOURADO, Autran. *Um cavaleiro de antigamente*. São Paulo: Siciliano, 1992.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

DOURADO, Autran. *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005b.

Bibliografia sobre o autor e a sua obra

ARAÚJO, Andréia Silva de. *A recepção crítica de Ópera dos mortos no Suplemento Literário de Minas Gerais – SLMG*. 2011. 138f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2011. Disponível em:

<http://tede2.uefs.br:8080/bitstream/tede/1080/2/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20DEFINITIVA%20ANDR%C3%89IA%20SILVA%20DE%20ARA%C3%9AJA%20PPg%20LDC%20UEFS.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2021.

BEZERRA, Fernanda Gama. O diálogo entre a ópera e o romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado. 2008. 91f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/bitstream/handle/10899/25387/Fernanda%20Gama%20Bezerra.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 11 jan. 2020.

BRAGA, Andrea Abadia de Magalhães. *Tempo e memória em Os sinos da Agonia: uma relação de convergência*. 2010. 109f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

CORDEIRO, Silvana Mendes. Dualidade e tragédia em *Ópera dos mortos* de Autran Dourado. *Caletrosópio*, v. 4, n. Especial, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/caletrosopio/article/download/3627/2856/>. Acesso em: 12 jan. 2020.

GUERRA, Maria José Oliveira Araújo. *A construção dos sujeitos nos cenários teatrais de Os sinos da agonia, de Autran Dourado*. 2019. 113f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_MariaJoseOliveiraAraujoGuerra_7992.pdf. Acesso em: 29 maio 2021.

HOLANDA, Silvio Augusto de Oliveira; RIBEIRO, Natália Lima. O pastiche de Autran Dourado: a dimensão do trágico em Minas. *Scripta Alumni*, v. 14, 2015. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/article/view/270>. Acesso em: 20 jul. 2021.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: (uma leitura mítica)*. São Paulo: Quiron; Brasília: INL, 1976.

LIBANORI, Evely Vânia. *A construção do espaço em Ópera dos mortos, de Autran Dourado, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. 2006. 196f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103682/libanori_ev_dr_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 5 fev. 2020.

MAIA, Claudia Cristina. *Paisagem na neblina: Os sinos da agonia*, de Autran Dourado. 2008. 151f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

MARQUES, Rodrigo de Albuquerque; RUFINO, Nathaly de Oliveira. A ficção e a construção narrativa em Autran Dourado: algumas considerações. *Revista Água Viva*, v. 3, n. 2, ago-dez., 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/23536>. Acesso em: 10 jun. 2021.

MONTANHA, Eleonora V. S. *No compasso das horas: música e morte na obra de Autran Dourado*. 2000. 147f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

OLIVA, Osmar Pereira; PEREIRA, Elizabeth Marly Martins. A poética barroca em *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado. *Recorte – revista eletrônica*. v. 10, n. 2, jul.-dez., 2013. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1116>. Acesso em: 10 jul. 2021.

OLIVEIRA, Marcio da Silva. *As influências do trágico nos romances contemporâneos Ópera dos mortos e Os sinos da agonia, de Autran Dourado*. 2011. 143f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2011. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/msoliveira.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2021.

PAGNAN, Celso Leopoldo. Autran Dourado: a Consciência da Poética do Romance. *Revista de Ensino, Educação e Ciências Humanas*, Londrina, v. 10, n. 1, p. 53-59, jun., 2009. Disponível em: <https://revista.pgskroton.com/index.php/ensino/article/view/875>. Acesso em: 15 jul. 2021.

PAULINO, Graça. Autran de leitores e leitores. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 1, p. 167-168, 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17635>. Acesso em: 12 jun. 2021.

PERNA FILHO, Francisco. *Um estudo das personagens femininas em Autran Dourado*. 2018. 204f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/9735/5/Tese%20-%20Francisco%20Perna%20Filho%20-%202018.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2021.

RIBEIRO, Ana Gabriela Gonçalves. *Mulheres de Duas Pontes: a gênese e as representações do feminino em O risco do bordado*, no romance de Autran Dourado. 2012. 115f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2012. Disponível em: <https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/01/Mulheres-de-Duas-Pontes-a-g%C3%AAnese-e-as-representa%C3%A7%C3%B5es-do-feminino-em.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2021.

RODRÍGUEZ, Marta Pérez. *Miguel de Cervantes y Autran Dourado: diálogo crítico entre poéticas*. 2012. 367f. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanholas e Hispano-americanas). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-18042013-112355/publico/2012_MartaPerezRodriguez_VCorr.pdf. Acesso em: 11 fev. 2021.

RUFINO, Nathaly de Oliveira. *Duas Pontes: o encontro entre a ficção e a história na narrativa de Autran Dourado*. 2019. 82f. Dissertação (Mestrado em História e Letras) – Universidade Estadual do Ceará, Quixadá, 2019. Disponível em: <http://www.uece.br/mihl/wp->

content/uploads/sites/66/2021/04/dissertacaonathalydeoliveirarufino.pdf. Acesso em: 28 mar. 2020.

SEGALLA, Cristiane Barnabé. *Ópera dos mortos: uma narrativa em quatro atos (o desdobramento do espaço social através da linguagem)*. 2006. 149f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-27012007-180339/publico/TESE_CRISTIANE_BARNABE_SEGALLA.pdf. Acesso em: 20 jun. 2020.

SENRA, Ângela Maria de Freitas. *Paixão e Fé: Os sinos da agonia* de Autran Dourado. 1981. f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1981.

SILVA, Ívens Matozo. *Entre os fantasmas do passado e as ruínas do presente: a decadência familiar em Absalão!, de William Faulkner, e Ópera dos mortos, de Autran Dourado*. 2017. 152f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/prefix/3470/1/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20%c3%8dvens%20Matozo%20Silva.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2020.

SOUSA, Maria Antônia de. *Ruína e reificação em Ópera dos mortos de Autran Dourado*. 2009. 109f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/5320/1/2009_MariaAntoniadeSousa.pdf. Acesso em: 12 nov. 2020.

SOUZA, Eneida Maria de. *Autran Dourado*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários, 1996.

TORINHO, Maria Esther. *Vozes silenciadas: o imaginário e a tragédia anunciada na Ópera dos mortos, de Autran Dourado*. 2017. 222f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017. Disponível em: http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/9178/1/tese_11351_tesefinalester.pdf. Acesso em: 10 jul. 2021.

ZAMBERLAN, Lucas da Cunha; SCREMIN, Isabel. Onde os mortos sobrevivem: traços míticos em *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado. *Navegações*, v. 12, n. 2, p. 112-121, jul.-dez., 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/navegacoes/article/view/34960/19346>. Acesso em: 24 abr. 2021.

Bibliografia de Silviano Santiago

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha. Estrutura e inventário. *Veredas*. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Porto, v. 1, dez., 1998. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/56/56>. Acesso em: 29 nov. 2021.

SANTIAGO, Silviano. Análise e interpretação. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019. p. 233-252.

SANTIAGO, Silviano. *Anônimos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

- SANTIAGO, Silviano. *Aos sábados, pela manhã: sobre autores & livros*. Organização e preparação de Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006a.
- SANTIAGO, Silviano. *A vida como literatura: o Amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: UFMG, 2006b.
- SANTIAGO, Silviano. *Crescendo durante a Guerra numa Província Ultramarina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. *Contos antológicos de Silviano Santiago*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2006c.
- SANTIAGO, Silviano. *De cócoras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SANTIAGO, Silviano. *Fisiologia da composição*. Recife: Cepe, 2020.
- SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade: ensaio*. Recife: Cepe, 2017.
- SANTIAGO, Silviano. *Heranças*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008a.
- SANTIAGO, Silviano. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. *Jano, janeiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. *Machado: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria*, n. 2, v. 18, jul.-dez., 2008b. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18216/15005>. Acesso em: 29 nov. 2021.
- SANTIAGO, Silviano. *Menino sem passado: (1936-1948)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- SANTIAGO, Silviano. *Mil rosas roubadas*. São Paulo: Cia das Letras, 2014.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. *O banquete*. São Paulo: Ática, 1977.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019. p. 9-30.
- SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. *O olhar*. São Paulo: Global Ed., 1983.
- SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006d.
- SANTIAGO, Silviano. Silviano Santiago: “Literatura e Paradoxo”. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda. *Revista Trópico*. Disponível em:

<http://www.observatoriodacritica.com.br/arquivos/entrevistas/silviano/3.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2022.

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019.

SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

Bibliografia sobre o autor e a sua obra

CECCARELLO, Vera. Um labirinto borgeano à moda brasileira. *REB – Revista de Estudos Brasileños*, n. 9, v. 5, 2018. Disponível em: <https://revistas.usal.es/index.php/2386-4540/article/download/reb201859193197/19854/67281>. Acesso em: 29 out. 2021.

CUNHA, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

DIAS, Ângela Maria. Literatura como antropofagia em Silviano Santiago: anotações sobre um percurso ficcional até o romance *Machado. Remate de Males*, Campinas – SP, v. 38, n. 1, p. 398-413, jan./jun., 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8651097/18129>. Acesso em: 14 dez. 2021.

DUARTE, Cláudia Renata. *Do entre-lugar ao pensamento de fronteiras: caminhos da narrativa contemporânea*. 2017. 255f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/182877/351283.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13 dez. 2021.

HOISEL, Evelina. Silviano Santiago e seus múltiplos. In: CUNHA, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

LIMA, Ricardo Augusto de. A autoficção na construção da crítica literária de Silviano Santiago. In: Colóquio de Estudos Literários, *Anais*, p. 394-404, ago. 2014. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Ricardo%20Augusto%20de%20Lima%201_Texto%20Completo.pdf. Acesso em: 10 jan. 2022.

MEIRELES, Maurício. Em livro sobre Machado, Silviano Santiago une crítica e romance. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 dez. 2016. Ilustrada, [s.p.]. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/12/1840811-em-livro-sobre-machado-silviano-santiago-une-critica-e-romance.shtml>. Acesso em: 14 nov. 2021.

MIRANDA, Wander Melo. A beleza convulsiva de Machado. In: MIRANDA, Wander Melo. *Os olhos de Diadorim e outros ensaios*. Recife: Cepe, 2019. p. 117-126.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MIRANDA, Wander Melo. Memória: modos de usar. In: CUNHA, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. *Silviano Santiago: duplo estilete*. Cadernos de Pesquisa, Belo Horizonte, NAPq/FALE/UFMG/, n 8, abril, 1993.

RIBEIRO, Roberto Carlos. *Duplo estilete: crítica e ficção em Silviano Santiago*. 2008. 216f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4002/1/000409528-Texto%2bCompleto-0.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2021.

RIBEIRO, Roberto Carlos. Escrita do eu: crítica e ficção em Silviano Santiago. *Darandina* – Revista Eletrônica, Juiz de Fora, v. 2, n. 2, p. 1-17, 2010. Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo14a.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2021.

ROCHA, Helder Santos. *Herança e emancipação: a ficcionalização de escritores do passado na obra de Silviano Santiago*. 2020. 163f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

ROCHA, Helder Santos. Repensar a escrita nos tempos de chumbo. A metaficção no romance *Em liberdade*, de Silviano Santiago. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 16, n. 2, p. 72-89, 2018. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/904>. Acesso em: 22 nov. 2021.

SANTOS, Marcelo dos. *Vidas em arquivo: cicatriz e memória em Rosângela Rennó e Silviano Santiago*. 2010. 171f. Tese (Doutorado em Letras), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SILVA, Maria Andréia de Paula. *Silviano Santiago: uma pedagogia do falso*. Curitiba: Appris, 2016.

SOUZA, Eneida Maria de. Máriowsald pós-moderno. In: CUNHA, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 23-50.

SOUZA, Eneida Maria de. Resenha: Silviano Santiago. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 418 p. *Brasil/Brazil* – Revista de Literatura Brasileira, v. 29, n. 54, p. 100-106, 2016. p. 103. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/issue/view/3009/showToc>. Acesso em: 10 jan. 2022.

TESTA, Letycia Fossatti. *O passado ressignificado em Respiração artificial, de Ricardo Piglia, e Em liberdade, de Silviano Santiago*. 2019. 138f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2019. Disponível em: http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/4102/1/PB_PPGL_M_Testa%2c%20Letycia%20Fossatti_2019.pdf. Acesso em: 10 dez. 2021.

TRINDADE, Wagner. Entre transfigurações e assimetrias: a questão da memória em Machado, de Silviano Santiago. *Brasil/Brazil* – Revista de Literatura Brasileira, v. 34, n. 65, p. 62-77, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/117390/63927>. Acesso em: 10 jan. 2022.

VIEIRA, Matheus Silva. *Às margens da tradição: Pierre Menard e o dilema da autonomia do escritor latino-americano*. 2018. 131f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/42922/1/2018_dis_msveira.pdf. Acesso em: 30 nov. 2021.

Bibliografia geral

ANDRADE, Carlos Drummond de. Coleção de cacos. *In:* ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: menino antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 197-198.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Discurso de primavera e algumas sombras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. Jorge Schwartz e Gênese Andrade (org.). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. São Paulo: Editora UNICAMP, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. Casa e universo. *In:* BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, Bruno Mazolini de. *Arquipélago da solidão: ilhéus domésticos no romance português do século XXI*. 211f. Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura), Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/8648/5/TES_BRUNO_MAZOLINI_DE_BARROS_COMPLETO.pdf. Acesso em: 20 mar. 2021.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. O relógio. *In:* BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 313. (*Spleen e ideal*)

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In:* BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira: observações sobre uma obra monumental. *In:* BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios*

sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 250.

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 239-240.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÍBLIA. Hebraico. *Bíblia de Jerusalém*. Tradução de Euclides Martins Balancin [et al.]. São Paulo: Paulus, 2012.

BLOCH, Robert. *Psycho*. New York: The Overlook Press, 2010.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquietações: (1952)*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Estive lá fora*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Livro dos homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRITO, Ronaldo Correia de. *O amor das sombras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BUESCU, Helena Carvalhão. A casa e a encenação do mundo: os fidalgos da casa mourisca, de Júlio Dinis. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes de (org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo: Auto sacramental alegórico*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gran-teatro->

del-mundo--0/html/ff39e206-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html. Acesso em: 10 maio 2021.

CALVINO, Italo. História de um ladrão de sepulcros. In: CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 39-43.

CALVINO, Italo. História do reino dos vampiros. In: CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 103-114.

CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CARDOSO, Fernando Henrique. Um livro perene. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COUFFIGNAL, Robert. Dilúvio. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 229-230.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2004.

DELUMEAU, Jean. *A confissão e o perdão: as dificuldades da confissão nos séculos XIII a XVIII*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Recordações da Casa dos Mortos*. Tradução de Nicolau S. Peticov. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

ECO, Umberto. A inovação no seriado. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 120-139.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Editôra Perspectiva, 1976.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

- ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.
- FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife Velho*: algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recifense. São Paulo: Global, 2008.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- FRIEIRO, Eduardo. *Os livros nossos amigos*. Belo Horizonte: Livraria Inconfidência S.A., 1945.
- GULLAR, Ferreira. Barroco: olhar e vertigem. In: NOVAES, Adauto *et al.* *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HELENA, Lucia. *Uma literatura antropológica*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. A construção do medo em Edgar Allan Poe e Moacyr Scliar. *Periódico cultural*. Ano XIII, n. 58, out./2018. Belo Horizonte. Disponível em: <http://letras.cidadescriativas.org.br/2018/12/13/a-construcao-do-medo-em-de-edgar-allan-poe-e-moacyr-scliar/>. Acesso em: 11 abr. 2020.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rosseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LUDMER, Josefina. *O corpo do delito*: um manual. Tradução de Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- LOPES, Denilson. A volta da casa na literatura brasileira contemporânea. *Germina – Revista de Literatura & Arte*, ago., 2006. Disponível em: https://www.geminaliteratura.com.br/literaturadl_agosto2006.htm. Acesso em: 18 fev, 2019.
- MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem*: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARQUES, Reinaldo. Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes. *Ipotesi – Revista de estudos literários*, v. 4, n. 2, jul./dez., 2000.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço*: uma nova política da espacialidade. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MATA, Anderson Luís Nunes da. Como vai a família? As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo. *Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n. 2, p. 77-86, 2014. Disponível em:

<https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-09.pdf>. Acesso em: 20 set. 2020.

MIRANDA, Wander Melo. A liberdade do pastiche. *In: MIRANDA, Wander Melo. Nações literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p. 131-136.

MIRANDA, Wander Melo. Arquivos e memória cultural. *In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (org.). Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MIRANDA, Wander Melo. Imagens de memória, imagens de nação. *In: MIRANDA, Wander Melo. Nações literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

MIRANDA, Wander Melo. *Os olhos de Diadorim e outros ensaios*. Recife: Cepe, 2019.

MOSER, Robert H. *O defunto carnavalesco: a morte e os mortos na literatura brasileira moderna*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OTTE, Georg. *Linha, choque, mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. 280f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 1994.

PARAIZO, Mariângela de Andrade. As Cidades Folheadas de Borges e Benjamin. *Interletras*, Dourados-MS, v. 1, n. 5, p. 1-10, 2006. Disponível em: http://www.interletras.com.br/ed_antiores/n5/arquivos/v5/ASCIDADESFOLHEADASDEBORGESEDEBENJAMINrevisado.pdf. Acesso em: 20 set. 2018.

PERROT, Michelle. *História dos quartos*. Tradução de Alcida Brant. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

PINTO, André de Souza. *Genealogias e histórias de antepassados em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito*. 2016. 111f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Modernas e Contemporâneas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

PHILIPPOV, Renata. *Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética*. 2004. 140f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. *In: CONGRESSO ABRALIC*, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: SEGRAC, 1991.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. A máscara da Morte Rubra. *In: POE, Edgar Allan. Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 181-190.

POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. *In: POE, Edgar Allan. Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. *In*: POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

POE, Edgar Allan. O coração delator. *In*: POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 329-338.

POE, Edgar Allan. O corvo. *In*: POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

QUEIROZ, Maria José de. *A literatura encarcerada*. Belo Horizonte: Caravana Grupo Editorial, 2019.

RELÍQUIA. *In*: *Dicionário Caldas Aulete*. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/reliquia>. Acesso em: 07 fev. 2018.

RISÉRIO, Antonio. *A casa no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2019.

RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma ideia*. Tradução de Betina Von Staa. Rio de Janeiro: RECORD, 1999.

RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. Tradução de Ana Gabriela Godinho de Lima, Anat Falbel, Margarida Goldszajn e Mário H. S. D'Agostinho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Tradução de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. Relíquias da casa. *Revista de Letras*. Fortaleza, n. 14., v.1, p. 69-76, jan./dez., 1989. Disponível em: http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/4518/1/1989_Art_EMSouza.pdf. Acesso em: 20 jan. 2021.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.