

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Maria Madalena Loredo Neta

*CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA: UMA POÉTICA DA FINITUDE*

Belo Horizonte  
2007

MARIA MADALENA LOREDO NETA

*CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA: UMA POÉTICA DA FINITUDE*

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientadora: Professora Dra. Silvana Maria Pessoa Oliveira (UFMG)

Belo Horizonte  
2007

Loredo Neta, Maria Madalena.  
C268c.YI-c Crônica da casa assassinada [manuscrito] : uma poética da  
finitude / Maria Madalena Loredo Neta. – 2007.  
113 f., enc.

Orientadora : Silvana Maria Pessôa Oliveira.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 105-113.

1. Cardoso, Lúcio, 1913–1968. Crônica da casa assassinada – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – Séc. XX – História e crítica – Teses. 3. Morte na literatura – Teses. I. Oliveira, Silvana Maria Pessoa. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.33

BANCA EXAMINADORA

---

Professora Doutora Silvana Maria Pessôa de Oliveira – UFMG - Orientadora

---

Professor Doutor Ésio Macedo Ribeiro - USP

---

Professora Doutora Ruth Silviano Brandão – UFMG

*A minha querida mãe,  
Maria de Lourdes Rocha Loredo,  
a rocha na qual sempre pude me apoiar.*

## AGRADECIMENTOS

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

À Professora Doutora Ruth Silviano Brandão, que me iniciou no conhecimento da obra cardosiana, tornando ainda mais vivo meu interesse. Seu incentivo e motivação foram muito importantes.

Ao Professor Ismar Dias de Matos, pelo companheirismo, interesse e paciência em ler os meus textos preliminares, e pela grande ajuda e esclarecimentos relativos ao conteúdo filosófico. Sua força sempre foi motivadora.

Aos meus queridos filhos, Luís Gustavo, pela elaboração criativa da capa da minha dissertação, e a João Paulo, pelos inúmeros socorros quando das minhas dificuldades no uso das tecnologias digitais. A vocês o meu carinho.

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

O homem não pode ser uma criatura apaziguada e é sob um impulso profundo, dinâmico e trágico que ele saberá reconhecer a face de seu ideal ou de sua fé. Não acredito num universo em repouso, mas na transformação latente e por assim dizer interior e chamejante de tudo o que existe.

Lúcio Cardoso

## RESUMO

Esta dissertação pretende fazer uma leitura das imagens da finitude presentes no romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, com o intuito de estabelecer os elementos constituintes de uma poética. Para esse intento, serão estudadas as imagens que expõem a decadência dos espaços e sujeitos, nos quais o tempo inscreve a marca da transitoriedade. O tempo será apontado, também, como modelador dos esquecimentos e lembranças, base da estrutura narrativa do romance em análise. Dos espaços em ruína, destaca-se a casa, com seus porões, escadas, jardim, e especialmente a porta fechada, como ícone do desconhecido, do irremediável, da morte.

## ABSTRACT

This dissertation intends to do a reading of the finitude images present in the novel *Chronic of the murdered house (Crônica da casa assassinada)*, by Lúcio Cardoso, with the goal of establishing the constituent elements of a poetic thinking. In order for this goal to be achieved, images will be studied which expose the decadence of spaces and subjects, where time inscribes the mark of transience. Time will also be seen as a shaper of forgetfulness and recollections, base of the narrative structure of the novel under analysis. Among the spaces in ruin, the house stands out, with its basements, stairways, garden, and especially the closed door, as an icon of the unknown, of the irremediable and of death.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I - <i>CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA</i> – UM TEMPO EM RUÍNAS	16
Do tempo e da morte como categorias indissociáveis	17
Das investidas do romance	31
Da rememoração e da narrativa	34
Do tempo e sua figuração como ruína	40
CAPÍTULO II - A CASA E OS ESPAÇOS DA MORTE	52
Da ruína como vestígio da morte	53
Do jardim como espaço da transgressão	67
Da casa como palco	75
CAPÍTULO III - DAS FIGURAÇÕES DA MORTE	80
Das teorias sobre a morte	81
Das imagens da finitude	88
Da porta fechada	91
CONCLUSÃO	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

## INTRODUÇÃO

Sobrevivo pela graça de ser poeta.  
Lúcio Cardoso

A carreira literária de Lúcio Cardoso se inicia em 1934, com a publicação de *Maleita*, que alcança sucesso e agrada a escritores e críticos a ele contemporâneos. Desde então, praticamente a cada ano brindou o público leitor com uma nova obra.<sup>1</sup> No entanto, Lúcio se consagra definitivamente como romancista com *Crônica da casa assassinada*, editado em 1959.

Já naquele primeiro romance estão delineados os traços norteadores da prosa cardosiana, perpassada pela miséria física e existencial, pela tragicidade, violência, morte: “em situações de conflito ou de crise, num clima de terror e de paixão, as criaturas sem Deus são desmascaradas porque o romancista ambiciona desvendar-lhes a essência nua”, comenta Carelli (1997, p. 627). Lúcio não teme, assim, lutar quase fisicamente com os monstros que habitam o coração do homem, e desse investimento parece nascer as grandes indagações estéticas e existenciais presentes em sua obra.

Divergindo da vertente regionalista e militante que abarcava parte da produção literária da época, o chamado romance nordestino de 30, pautado pela denúncia da injustiça social, Lúcio Cardoso é recebido como um autor intimista, espiritualista, pertencente a uma linha mais introspectiva e de indagação ontológica, e forma, ao lado de Cornélio Penna, Octávio de Faria, Murilo Mendes e outros, o chamado grupo dos escritores católicos.

---

<sup>1</sup> *Salgueiro*, romance, 1935; *A luz no subsolo*, romance, 1936; *Mãos vazias*, novela, 1938; *Histórias da lagoa grande*, contos infantis, 1939; *O desconhecido*, novela, 1940; *Dias perdidos*, romance, 1943; *Inácio*, novela, 1944; *A professora Hilda e O anfiteatro*, novelas, 1946; *O enfeitado*, novela, 1954; *Diário I*, 1961. Em 1970 edita-se o *Diário completo* e, em 1973, sob a organização de Octávio de Faria, o romance *O viajante*, que Lúcio deixara inacabado.

Nessa perspectiva, o romance *A luz do subsolo* (1936) merece de Mário de Andrade o seguinte comentário: “[...] compreendi perfeitamente a sua finalidade (no livro) de repor o espiritual dentro da materialística literatura de romance que estamos fazendo agora no Brasil [...] Também senti o esforço pessoal de não marcar passo, transformar-se, completar. Também aplaudo isso violentamente. [...]”<sup>2</sup>

Por sua vez, a publicação de *Crônica da casa assassinada* (1959) gera uma polêmica que se desdobra em várias etapas de defesa e acusação ao livro. Como informa Carelli, o crítico pernambucano Olívio Montenegro inicia o ataque no *Diário Carioca*, de 17 de maio de 1959, ao considerar o romance imoral, o que provoca, com efeito, várias respostas. Walmir Ayala, nos artigos “*Crônica da casa assassinada – um romance imoral?*” (I e II), do *Correio da Manhã*, em 06 e 20 de junho desse mesmo ano, divulga as reações de outros escritores. Eis o comentário de Octávio de Faria:

Iremos renunciar ao direito de tentarmos reconstruir o mundo, a essa tremenda responsabilidade, de que talvez dependa a nossa salvação, para obedecer a meia dúzia de preconceitos? [...] A par do romance extraordinário que é (comprovante: a pouca repercussão que teve entre os nossos beócios...) *Crônica da casa assassinada* é um depoimento tremendo, uma luz vertiginosa lançada em plena treva da nossa desordem e falta de amor a Deus.<sup>3</sup>

Muitos outros poetas e romancistas vêm apoiar a proposta inovadora e ousada de Lúcio Cardoso: Manuel Bandeira, Adonias Filho, Lêdo Ivo, Assis Brasil, Aníbal Machado e outros. Posteriormente, aos poucos, no mundo acadêmico, o impacto do romance se faz notar em ensaios de Alfredo Bosi e nas teses pioneiras de Adolphina Portella Bonapace, e Teresa de Almeida. Da crítica inicial, merece destaque o trabalho do ensaísta Mário Carelli, *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*, de 1988.

<sup>2</sup> Carta de Mário de Andrade a Lúcio Cardoso, de 20 de agosto de 1936 *apud* CARELLI (1988, p. 33-34).

<sup>3</sup> *Apud* CARELLI (1997, p. 642).

Dos trabalhos críticos recentes, destacam-se os estudos de Ruth Silviano Brandão, que se baseiam no conceito de *vida escrita*, no qual vida e arte comporiam um mesmo processo; os de Enaura Quixabeira Rosa e Silva; de Cássia dos Santos; e, de grande interesse, por privilegiar uma dimensão ainda pouco explorada da obra de Lúcio Cardoso, a poesia, editou-se, em 2006, *O riso escuro* ou *O pavão de luto*, livro de Ésio Macedo Ribeiro que, além do estudo da criação poética, apresenta um importante levantamento bibliográfico sobre o autor. Neste ano de 2007, o mesmo Ésio conclui sua Tese de Doutorado, a *Edição crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*. Também Andréa de Paula Xavier Vilela defende, em agosto de 2007, a tese *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*, na qual procura identificar aspectos da vida de Lúcio Cardoso que são relevantes para a composição de sua obra, tanto a escrita, a plástica, a teatral e a cinematográfica.

Embora inicialmente tenha causado forte impacto, a produção de Lúcio Cardoso acabou por ficar esquecida, e por muito tempo foi insatisfatoriamente lida e pouco estudada. Essa posição de quase silêncio em relação a essa obra pode ser atribuída ao predomínio, como comenta Ruth Silviano Brandão (2006, p. 13), de uma “crítica ideológica, marcada por pressupostos e preconceitos que reduzem o texto a estritos limites políticos e culturais, deixando em segundo plano o trabalho com a escrita, essencial à literatura”. Porém, recentemente, a obra cardosiana volta a ser, aos poucos, reeditada, e nos últimos anos tem crescido o número de estudos que enriquecem a sua fortuna crítica, a exemplo dos citados acima.

Também os livros de Maria Helena Cardoso, Lelena, irmã de Lúcio, são uma referência importante para se conhecer o autor e o processo de produção de sua obra. Em *Por onde andou meu coração*, ela escreve as memórias da família e a passagem por diversos lugares que constituem espaços privilegiados da memória familiar e que serão

depois reaproveitados pela escrita ficcional de Lúcio Cardoso: Curvelo, algumas fazendas de Montes Claros, Belo Horizonte, Rio de Janeiro.

Em *Vida-vida*, outro livro de memórias, centrado na pessoa de Lúcio Cardoso, Lelena registra, principalmente, a doença, o derrame cerebral que o irmão sofre aos cinqüenta anos de idade, que o incapacita para a fala e a escrita. Nesse livro estão registrados momentos angustiantes da luta do escritor pela vida, as sessões de fisioterapia, os pequenos progressos, a esperança, mesmo que pequena, de voltar a escrever, tudo pontuado por forte emoção poética: “Nonô. Não sei viver sem o seu espírito criador, a sua arte, razão de ser – agora sei – da minha vida inteira. É bom reagir, dizer comigo mesma que devo viver a minha vida, mas como? As nossas se acham de tal modo entrelaçadas que não consigo separar a minha para vivê-la”<sup>4</sup>, assim escreve a irmã, quando do derrame de Lúcio.

Mario Carelli (1997, p. 625) considera que há uma “impressionante osmose entre a projeção biográfica pessoal de Lúcio Cardoso (via diário, correspondência, entrevistas e confidências) e o mundo de sua criação artística eminentemente trágico”. Para o crítico, há uma alquimia que sugere a coerência orgânica de uma busca existencial por parte do escritor, a qual culmina na *Crônica da casa assassinada*.

A vida pessoal de Lúcio, suas paixões, sua sede angustiada de vida, a boemia e a busca espiritual deixam marcas em sua produção artística que influenciam as abordagens críticas iniciais. Essa crítica mais subjetiva, que sempre se refere ao combate interior do escritor com a solidão, foi cedendo lugar a uma crítica acadêmica mais voltada para a dimensão estética. Octávio de Faria (1997, p. 665-667) assinala que Lúcio Cardoso nos oferece, em seus romances e novelas, toda uma visão de mundo “eminentemente trágico e

---

<sup>4</sup> CARDOSO, Maria Helena, 1973, p. 102-103.

eminentemente desesperado”; seus personagens marcham implacavelmente para o abismo, “um furor os anima, um destino os condiciona” e ressalta que, sem dúvida, a constância desses traços vivos e dessas dimensões máximas da alma leva alguns críticos a uma espécie de incompreensão da sua obra.

Para esses críticos a quem ele se refere, os personagens criados por Lúcio seriam heróis pouco verossímeis, que só conheceriam os limites extremos dos seus sentimentos, regiões em que sopram apenas os ventos da loucura e da morte, da destruição e do crime. Deixando vir à tona as pulsões, as contradições, as inquietações e interrogações do homem diante da vida e de Deus, Lúcio lança mão de espaços dominados pelas sombras, pelas ruínas para simbolizar a tragicidade das relações pessoais marcadas pela paixão, pelo ciúme, pelas transgressões, pela consciência da transitoriedade.

Octávio de Faria considera, ainda, que as raízes do ficcionista se prendem muito além dos seus antecessores mais imediatos como Machado de Assis, José de Alencar, Aluísio de Azevedo, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, entre outros; e argumenta que tais raízes vêm de bem mais longe, dos trágicos gregos como Ésquilo e Sófocles, passando por Pascal, Dostoievsky e Kierkegaard. Para ele, é inútil tentar compreender Lúcio Cardoso sem levar em consideração a dimensão trágica do destino humano:

Tudo, na sua natureza, naturalmente rica e vária, antinômica e por vezes dialética, tudo é elemento de criação, de coordenação do seu mundo de romancista. Nenhuma dissonância: o homem que sente o problema do destino eternamente adverso, da luta entre o amor e o ódio, da vitória terrena do Mal sobre o Bem, é o mesmo homem que escreve e compõe, que transforma e refunde, que cria enfim o seu mundo de ficção (FARIA, 1997, p. 659).

Lúcio Cardoso foi contemporâneo de Adonias Filho, Vinícius de Moraes, Cornélio Penna, Rachel de Queiroz e Clarice Lispector, tendo convivido com todos esses escritores. Graças ao incentivo de Cornélio Penna, Lúcio segue também a vertente poética, e em 1941

publica-se a obra *Poesias*, e em 1944 as *Novas poesias*.<sup>5</sup> A poesia de Lúcio é, também, carregada de angústia, sombra, desespero, medo, mistério, morte. Citemos alguns trechos de poemas, que confirmam a recorrência dessas temáticas:

Meu domínio é o do sonho/ minha alegria é a do céu que a tormenta obscurece./ meu futuro é aquele que amanhece à luz do desespero./ [...] Quem saberia romper o sortilégio que me cerca,/ ó sol vermelho, aurora dos agonizantes! (CARDOSO, 1944, p. 7).

[...] nada sou senão um cadáver que desce embalado pelas águas tranquilas da morte (*Ibidem*, p. 60).

[...] Como não maldizer esse sortilégio que pouco a pouco consome a chama da existência,/ como não dizer, diante de tudo o que nos cerca e traz no olhar o signo da morte/ que o infernal na vida é a beleza das coisas? (*Ibidem*, p. 63).

Pode-se dizer que toda a obra de Lúcio seria uma prefiguração de *Crônica da casa assassinada*; pode-se, ainda, considerar este romance como o clímax, o resumo de toda uma “poética”, a formulação e a expressão máxima de todas as inquietações do homem frente ao bem e ao mal, à verdade, à beleza, à existência de Deus e ao conhecimento da morte.

*Crônica da casa assassinada* é, pois, o objeto de nosso estudo, que procura refletir acerca das imagens poéticas com as quais o romancista escreve a finitude. Para tal intento, analisamos, no romance, por um lado, o tempo como marca da transitoriedade, a fim de entender como são exploradas as imagens que denunciam a sua ação implacável, nas coisas e sujeitos; por outro lado, busca-se considerá-lo como elemento nuclear para se pensar a finitude e procura-se ressaltá-lo enquanto fator capaz de expressar a tentativa de luta contra a efemeridade. O mesmo tempo será o modelador dos esquecimentos e lembranças,

---

<sup>5</sup> Ver compilação de Ézio Macedo Ribeiro, *Edição crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso* – tese (inédita), 2007.

categorias sobre as quais se estrutura toda a narrativa da *Crônica*<sup>6</sup>, como veremos no capítulo I.

No capítulo II selecionamos as imagens poéticas construídas a partir da ação do tempo nos espaços em que transitam os Meneses, espaços de ruína, denunciadores da falência e desintegração do clã. Para tal análise, contamos especialmente com a elaboração teórica de Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (2003) para, a partir dela, contrapor as imagens de ruína, construídas por Lúcio Cardoso, as quais realçam a decadência da casa dos Meneses, tanto no aspecto das relações fracassadas quanto dos espaços em que a família vive. O cenário é restrito a uma chácara que se configura como espaço de isolamento e prisão, ou mesmo de um palco em que várias máscaras são intercambiadas.

A casa é vista não na sua dimensão de abrigo ou acolhida, como em Bachelard (2003), mas enquanto centro irradiador de desarmonia, constituída por seus enormes quartos que isolam, seus jardins em ruína, com adornos quebrados, uma fonte emperrada e por seus porões mal iluminados, sujos e entulhados de rejeitos. Dentre as imagens com que o autor trabalha a finitude dos espaços, analisamos, no capítulo III, a porta fechada como ícone do desconhecido, do interdito, da morte, contra a qual toda luta é vã.

Pretendemos, assim, abordar a figuração da morte em *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. Para fazê-lo, há que ressaltar a dupla natureza desta empreitada. Por um lado, sabe-se da dificuldade em representar a morte, acontecimento do qual não há experiência, mas que é condição essencial do ser humano e com a qual ele se relaciona a partir da mediação da morte dos outros; por outro lado, as inúmeras imagens tecidas no interior da narrativa, as quais representam o tempo como finitude e retratam os espaços na

---

<sup>6</sup> As referências assinaladas apenas com o número da página remetem ao texto de *Crônica da casa assassinada*, edição 2002, às vezes referido apenas como *Crônica*.

sua condição de ruína e transitoriedade, tornam possível, no discurso literário, a apresentação dessa finitude.

Discutir e analisar as principais linhas de força que constituem o que se pode considerar uma poética da finitude no romance de Lúcio Cardoso será, pois, o objetivo central de nossa leitura e reflexão.

## CAPÍTULO I

*CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA – UM TEMPO EM RUÍNAS*

## DO TEMPO E DA MORTE COMO CATEGORIAS INDISSOCIÁVEIS

O que me faz escrever é a espantosa melancolia da vida.  
Lúcio Cardoso

O tempo sempre se apresentou como uma categoria de difícil decifração e na reflexão filosófica é um tema bastante privilegiado, diante do qual o olhar do filósofo se detém com vagar. Dentre as várias proposições filosóficas sobre a questão do tempo, selecionamos algumas com a intenção de sobre elas tecer alguns comentários.

A concepção de temporalidade advinda da Antigüidade – o tempo como parte mensurável do movimento – vincula-se à concepção cíclica do mundo e da vida do homem. Platão afirma que o tempo reproduz a imutabilidade própria do ser eterno. Tal hipótese se sustenta na idéia do movimento cíclico, perpétuo, que configura, por exemplo, a mobilidade que é própria dos planetas e do ciclo das estações.

Para Aristóteles, o tempo implica movimento e mudança. E o movimento é contínuo porque ocorre sempre em um espaço contínuo. Dessa forma, o tempo deverá ser contínuo “porque a quantidade de tempo transcorrida é sempre proporcional ao movimento. E no contínuo distinguem-se o *antes* e o *depois*, que, conseqüentemente, têm um correlativo no movimento e, portanto, no tempo”.<sup>7</sup> Dessa formulação surge a célebre definição aristotélica do tempo: “Tempo é a medida do movimento segundo o antes e o depois” (ARISTÓTELES, 2001, IV, II; 219b-1). Essa definição, com algumas variantes, se repetiu ao longo de extenso período, se estendendo a Descartes e Hobbes. Para este filósofo, o

---

<sup>7</sup> REALE, 1994, v. II, p. 381.

tempo é “a imagem do movimento enquanto imaginamos no movimento o antes e o depois, isto é, a sucessão” (HOBBS, 1999, 7, 3).

Já Kant privilegia a ordem causal em vez da ordem de sucessão. Na formulação deste pensador, “é lei necessária da nossa sensibilidade e, conseqüentemente, condição formal de todas as percepções, que o Tempo anterior determine necessariamente o seguinte” (KANT, 1994, cap. II, sec. III, 3b A199, B244). A redução do tempo à causalidade pode ser considerada como a mais importante proposição apresentada no campo da conceituação do tempo como sucessão.

Bergson, por sua vez, considera o tempo como duração. O tempo vivido é a *duração* da consciência, uma corrente fluida em que cada instante passa para o outro, com uma continuidade ininterrupta. Assim, para Bergson o tempo como duração se caracteriza pela novidade absoluta a cada instante e, portanto, por um contínuo processo de criação; e pela conservação infalível e integral de todo o passado que cresce cada vez mais à medida que se dirige para o futuro (BERGSON, 1946, p. 1-26). Há nesse conceito uma idéia de eterno presente

Santo Agostinho expressa e difunde, na filosofia ocidental, a idéia de tempo como movimento intuído, vinculado ao conceito de consciência. No pensamento agostiniano, o tempo é identificado com a própria vida da alma que se estende para o passado ou para o futuro: “Mas como diminui ou se consome o futuro, se ainda não existe? Ou como cresce o pretérito, que já não existe, a não ser pelo motivo de três coisas se nos depararem no espírito onde isto se realiza: esperança, atenção e lembrança?” (SANTO AGOSTINHO, 1961, XI, 28, 1). Agostinho assim expressa o teorema fundamental dessa concepção do tempo: “Não se diz com propriedade de linguagem: os tempos são três: pretérito, presente e

futuro. Mas talvez fosse melhor dizer: os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras” (*Ibidem*, XI, 20, 1).

Já para a filosofia existencialista, o tempo é concebido como estrutura das possibilidades. Este é o conceito heideggeriano, desenvolvido em *Ser e Tempo* (1989). Enquanto os conceitos principais de tempo aqui colocados fundam-se sobre o primado do presente – o tempo é uma totalidade toda presente -, para Heidegger, ao contrário, ao futuro é reconhecido o primado na interpretação do tempo, isto é, o tempo em termos de possibilidade ou de *projeção*, o tempo é originariamente o ad-vir (HEIDEGGER, 1989, Parte II, § 65). Se a existência é possibilidade e projeto, Heidegger considera que dentre as determinações do tempo – passado, presente, futuro – a fundamental é o futuro. O projetar-se no futuro é característica essencial da *existencialidade*. O filósofo chama os três momentos do tempo de *êxtase*, no seu sentido etimológico de “estar fora”: presente – estar preso às coisas; passado – retornar à situação de fato para aceitá-la; futuro – pretender-se.

Em seu *Dicionário de Filosofia*, no verbete Tempo, Abbagnano (1982) registra que a análise de Heidegger trouxe elementos inovadores à concepção de tempo. Em sua formulação, além de deslocar o foco do presente para o futuro, o tempo é reconduzido não mais a uma estrutura necessária, a da causalidade, mas à própria estrutura da possibilidade; o tempo não como uma ordem necessária, mas como possibilidade de muitas ordens. Entretanto, Heidegger observa que, entre as várias possibilidades, uma é diferente de todas as outras, à qual o homem não pode escapar: a morte. Podem-se escolher muitas coisas, uma área de estudo, uma profissão, mas não se pode deixar de morrer. A morte, para o autor de *Ser e Tempo*, se revela como a *possibilidade* humana mais própria, incondicionada e insuperável. Dessa forma, tempo e morte tornam-se categorias indissociáveis.

Ivan Domingues (1996), em seu livro *O fio e a trama: reflexões sobre o Tempo e a História*, lembra que, ante o poder nefasto do tempo, há uma disposição profunda da natureza humana em barrá-lo e subtrair-se dele. Dos dispositivos para se proteger do tempo, citam-se o instinto, o hábito, a memória, o esquecimento, e também a consciência. O instinto e o hábito agem negando a mudança, o novo, o imprevisto, instalando uma determinada continuidade na ordem do tempo, uma certa fixidez no modo de ser dos homens e alguma permanência no curso das coisas humanas, “dando origem ao que os gregos chamavam de *éthos*, uma espécie de segunda natureza em que os homens se põem ao abrigo da ação do tempo e da atividade desintegradora da história” (*Ibidem*, p. 20).

A memória, vista como faculdade que conserva o passado no presente, possibilita reanimar e reativar imagens já consideradas mortas. E o esquecimento, sua outra face, permite apagar o tempo, mesmo que não de todo, esvaziá-lo, enfraquecê-lo, amenizar sua ação corrosiva. No que diz respeito à consciência, Domingues a toma como a faculdade do eterno por excelência, com seu poder de se desprender da cadeia temporal e de se furtar à ação do tempo, “sendo-lhe indiferente marchar de frente para trás ou de trás para frente, desafiando toda cronologia, pondo-se no passado, instalando-se no futuro, refugiando-se no presente” (*Ibidem*, p. 21). Destaca-se, ainda, o papel da linguagem, extensão da consciência e da memória.

Dessa forma, a partir da experiência humana da precariedade da existência, da ação implacável do tempo, tenta-se buscar explicações que possam dar conta, dar sentido a essa experiência. O estudioso comenta que a díade tempo/eternidade é constitutiva da experiência da temporalidade e nessa díade estariam inscritas duas notas contraditórias e excludentes, a testemunhar um dilaceramento nunca inteiramente resolvido: a intuição do

efêmero que leva à consciência da caducidade das coisas; e o desejo da eternidade como tentativa de refúgio no perene (p. 221).

Esse co-pertencimento do eterno e do efêmero marca profundamente as produções artísticas e filosóficas da modernidade, a exemplo da filosofia da história de Walter Benjamim e do romance escolhido para este estudo: *Crônica da casa assassinada*.

No pensamento mítico grego, o astucioso Cronos, deus do tempo, engole os filhos na tentativa de evitar a realização da profecia segundo a qual seria destruído por um deles. Embora tenha se cumprido a profecia e Zeus derrotado Cronos, o tempo continua caracterizado como um agente de destruição, ruína e morte. Tomaremos, do romance *Crônica da casa assassinada*, que já traz em seu título a inscrição da morte e a estreita relação desta com o tempo, as imagens da temporalidade concebida na sua dimensão de potência cuja ação deixa nas coisas e sujeitos a marca da ruína e da provisoriedade.

A morte, tema recorrente na obra cardosiana, parece também perpassar a vida do autor, de forma obsessiva. Vejamos uma, das várias anotações feitas por Lúcio Cardoso em seu *Diário*, na qual se lê a seguinte reflexão: “Eu caminho sentindo que me aproximo do começo. No final tudo é assim: a morte nos atira, limpos, ao ponto de partida” (CARDOSO, 1970, p. 251).

A percepção da passagem do tempo, da transitoriedade das coisas gera uma atitude melancólica que se reflete no fazer do artista. A emergência de uma sociedade de massa, a urbanização, a crise de valores, o conseqüente anonimato e a solidão são situações geradoras de uma arte que insiste em focalizar a questão do tempo, no que se refere ao efêmero e à consciência da morte. Assim, a melancolia, traço dominante na arte moderna, é decorrência dessa percepção da passagem inexorável do tempo que faz avolumarem-se as ruínas e que aponta sempre para uma proximidade da morte certa e inevitável. O período

pós-guerra, época em que Lúcio escreveu parte significativa de sua produção, traz o sentimento de que não se trata de uma louca aventura, “mas que em nosso coração se abrigara a imagem real de uma recente e desgraçada humanidade”, reconhece o romancista (CARDOSO, 1997, p. 761). Nesse contexto, o discurso literário apresenta-se como maneira privilegiada de tentar conviver com a idéia da inevitabilidade da morte, uma forma de manutenção, ainda que efêmera, da vida. Ao dizer a morte em obra, os autores modernos inauguram esta relação paradoxal: de combate contra a morte e ao mesmo tempo de convivência com ela.

Denílson Lopes, em *Nós os mortos: melancolia e neobarroco* (LOPES, 1999), analisa *Crônica da casa assassinada*, entre outros dois romances, e neles assinala o traço de uma “sensibilidade melancólica e um adensamento do imaginário neo-barroco”. O estudioso considera que os cenários dessas narrativas são mais um foco do imaginário barroco do que uma simples região geoeconômica. Aí a nostalgia e o mito de uma idade de ouro perdida, das casas-grandes em ruínas têm relevância, favorecendo a exacerbação da sensibilidade melancólica. A melancolia teria, assim, origem no sentimento de desorientação e de falta provocado pelo desmoronamento da tradição; no sentimento de perda das coisas das quais o sujeito se vê obrigado a se separar.

Para Susana Kampff Lages (2002, p. 131), toda narrativa é de alguma forma tributária de um impulso melancólico, pois “ao mesmo tempo que atualiza eventos do passado, reafirma o seu caráter por definição *passado*, isto é, que passou, morreu, deixou de existir e, portanto, pranteável”. *Crônica da casa assassinada* é um olhar retrospectivo sobre fatos já passados, narrados e não-narrados. A história já acabou, já passou, mas adquire novas feições na rememoração, atualizada e transformada, de seus personagens-narradores.

Nesse romance, a escrita da morte se materializa especialmente nas imagens de ruína, desolação, isolamento e frieza com que são figuradas certas personagens e os espaços que compõem o cenário em que elas se movimentam e, em especial, na marca de caducidade e destruição deixada pelo tempo. Lúcio Cardoso ressalta a tragicidade de que são revestidas suas personagens quando afirma que para povoar o mundo dos seus romances imagina seres duros e intratáveis – seres habitados por todos os crimes, por todas as redenções: “suas paixões devem ser impetuosas e eloqüentes, para que possam grifar, na sombra, o espectro da falta em consumação que, em última análise, é a alma soterrada da cidade, entregue a todos os poderes da destruição” (CARDOSO, 1970, p. 148).

Na *Crônica* entramos em contato com a história dos Meneses, uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos e não produz nada para substituir rendas que se esgotaram há muito. Agora vive apenas das glórias do passado, nas proximidades de Vila Velha. Os Meneses, “velho tronco cujas raízes se aprofundam nos primórdios de Minas Gerais” (p. 39), não sabem o que significam para a imaginação alheia, o valor da lenda que lhes cerca o nome, sua força dramática e misteriosa. E de onde vem esse prestígio, que poder garante a essa mansão em decadência o seu fascínio, ainda intacto como uma herança poética que não fora roída pelo tempo? Exclusivamente o seu passado.

Na arquitetura do romance, as narrativas de quem conheceu a família e concorda em contar o que viu ou do que se lembra evidenciam que essa herança poética a que se refere o narrador não fora desfeita. E, apesar da decadência e posterior desaparecimento dos Meneses, o interesse e o grande fascínio que exercem no imaginário das pessoas as incentivam a rememorar o passado dessas velhas casas que mantêm “vivo um espírito identificável capaz de orgulho, de sofrimento e, por que não, de morte também” (p. 245).

O médico da família, em um trecho de sua narrativa, relembra esse passado feito de senhores e sinhazinhas que haviam sido tios, primos e avós daqueles que hoje habitam a casa: os Meneses que “através de lendas, fugas e romances, de uniões e histórias famosas, tinham criado a ‘alma’ da residência” (p. 245) que, mesmo após o desaparecimento do clã, sobrevivia. É esse passado, o desejo de seu resgate, que será objeto da ação narrativa da *Crônica*. Percebe-se, aqui, a marca do impulso melancólico: afirmar a perda do objeto para, a seguir, evidenciar o desejo de resgatá-lo.

A ruína da família se inicia com o desaparecimento da matriarca, D. Malvina, e se intensifica com os negócios fracassados e os desencontros dos filhos que moram na mesma casa, mas que se isolam e se combatem. Essa situação se agrava após o casamento de Valdo, um dos filhos, e a chegada de Nina, sua esposa. A moça provoca uma grande destabilização naquele ambiente. Há entre Nina e a vida interiorana um total desajuste e, desde que chega à chácara, compreende que não lhe é possível viver ali por muito tempo. É carioca, acostumada a viver em cidade grande. Ali, tudo lhe desagrade: o silêncio, os hábitos, a paisagem.

Nina se envolve com o jovem Alberto, o jardineiro e, por isso, com a interferência de Demétrio, seu cunhado, ela se sente forçada a deixar a chácara. Mas Nina aí marcara de tal forma a sua presença que, mesmo quando se vai, todos se sentem presos a ela, e não há entre os Meneses nenhuma sensação de alívio. Eles parecem se achar irremediavelmente acorrentados ao que se acredita ser o sortilégio daquela mulher. Ela alterara de tal forma a vida da mansão, que os efeitos de sua presença mantêm-se vivos durante muito tempo, constituindo um fermento de destruição. Nina tem consciência do que representa para aqueles de quem se aproxima: “as mulheres da minha espécie costumam a morrer, é necessário

que tentem várias vezes a minha morte, para que eu realmente desapareça e interrompa minha ação no mundo dos vivos” (p. 36).

Timóteo, o irmão mais novo, numa visão que se pode dizer profética, assim se posiciona a respeito da cunhada: “reduzo o tempo, anulo palavras: logo à primeira vista, com esse faro especial de que são dotadas certas vítimas, os Meneses souberam que se achavam diante de uma espécie de anjo exterminador” (p. 463). Na economia da narrativa, Nina é, assim, uma espécie de “enviada”, de mensageira da destruição e da ruína dos Meneses.

Para refletir sobre a figura do anjo exterminador, é preciso recorrer à tradição bíblica. De acordo com o relato bíblico, Javé, por meio de Aarão, tenta convencer o faraó egípcio a deixar partir de sua terra o povo israelita que aí se encontra. Ao mesmo tempo, seria ocasião para Javé, Deus de Israel, manifestar seu poder, sua capacidade para efetuar prodígios. Então lança contra o Egito uma série de pragas que são anuladas pelo faraó, através dos feitos de seus magos. As pragas não convencem o faraó e Javé anuncia o castigo mais terrível: “à meia-noite passarei pelo meio do Egito. E todo o primogênito morrerá na terra do Egito, desde o primogênito de Faraó, que deveria sentar-se em seu trono, até o primogênito da escrava que está à mó, e até mesmo os primogênitos do gado” (Ex 11,4-5)<sup>8</sup>. Assim como esse anjo exterminador, que na história bíblica elimina, pela morte, todos os primogênitos egípcios, Nina representa, para os Meneses, essa passagem devastadora, que traz em si o anúncio da morte, da doença, da ruína.

Na *Crônica* há uma explícita revolta contra a estagnação vital provocada pelo cotidiano limitado, pela rotina que acaba por nivelar as pessoas aos objetos. Pode-se dizer

---

<sup>8</sup> Outras passagens bíblicas que se referem ao anjo executor de punições divinas, ver Ex 12,23; 2Sm 24,16; 2Rs 19,35; Is 26,20.

que essa rebelião se amplia para o círculo das tradições, das concepções de verdade, de certezas absolutas. Nina é a representante máxima dessas personagens cardosianas que se lançam contra a mesmice, a ausência de vida, de criação, ao tentar quebrar a rigidez da tradição, das convenções. Padre Justino é o porta-voz da problemática bem-mal, Deus-Demônio, que perpassa o livro e se expressa na polarização solidez/instabilidade, fixidez/mutabilidade: “Que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? [...] É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade do seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade” (p. 291). Padre Justino afirma que os Meneses haviam eleito a medida do bem como norma suprema da existência, porém, “Deus, ai de nós, muitas vezes assume o aspecto do mal. Deus é sempre tudo o que rompe a superfície material e dura do nosso existir cotidiano [...] Sua lei é a da tempestade, e não a da calma” (p. 508).

Apesar das tentativas de se manter o isolamento e a privacidade dos moradores da casa, rumores se espalham a respeito de Nina. O farmacêutico, sempre que aí vai para atender a um chamado, intui que há uma vida secreta, densa e reservada nos limites daquela casa: “estranhos Meneses”, pensa. Ele sente que vem da paisagem um frio que emana menos da chuva do que da hostilidade que pertence àquela gente, sempre tão calada e austera. Para quem conhecera aquela família, a casa e seus momentos de fama e prestígio, era como se assistisse à demonstração de um espetáculo mágico: de um passado ilustre, passava agora a uma espécie de desordem, de relaxamento que abastardava aquelas qualidades primaciais (p. 130). “[...] Ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas” (p.

131). O tumor latente refere-se à ação desagregadora de Nina na vida dos Meneses, mas é também a imagem do anúncio da doença que irá consumir o seu corpo, o câncer que destruirá a sua saúde e a sua beleza.

Dessa forma, a partir dos relatos de outros e de seus próprios moradores, nota-se que a casa dos Meneses se torna a imagem do mal, da ruína. Na casa todos se vêem presos uns aos outros, não por laços de amizade e companheirismo, mas, ao contrário, o que os une é uma incessante disputa. Nina representa o centro em torno do qual todos giram, a engrenagem que movimenta a discórdia, os ciúmes, os amores ilícitos. Ela parece possuidora de uma força de influência demoníaca, por onde passa arrasta as pessoas, que se tornam dominadas, encantadas pelo seu fascínio e beleza.

Demétrio pode ser tomado como imagem da transformação operada pela presença de Nina. É o irmão mais velho, o chefe do clã dos Meneses, aquele que cuida de tudo, dos negócios, o guardião da honra da família, enrijecido pelos preconceitos; é quem não admite a idéia de fracasso e por isso finge não acreditar que a cidadela esteja sob tão iminente ameaça. Enquanto Demétrio representa valores como família, tradição, reputação, Nina, com sua conduta, contesta esses valores. Ela consegue, assim, atingir Demétrio, homem emperrado, sombrio, enrustido e provoca nele sentimentos e emoções com os quais ele não sabe lidar. A narrativa de Nina denuncia o que se esconde sob a dissimulação de Demétrio: “[...] era preciso ter sentido o contato esfomeado de suas mãos nas poucas vezes em que me ousou tocar, revelando o que de mórbido havia por trás de sua máscara de Meneses” (p. 40). Nina enfatiza ainda que ele a acompanhava com pupilas de um louco, de um homem com sede e com fome, “sem coragem para tocar no alimento que se achava diante dele” (p. 40-41).

Com a doença e a certeza da morte próxima de Nina, Demétrio, esse ser impassível, imune às paixões, começa a se expor, a demonstrar também o seu aniquilamento. Valdo, em uma conversa com ele, ao falar do estado terminal em que se encontra a esposa, observa que algo muito grave se passa com o irmão:

Vi uma sombra mover-se em sua fisionomia, alterando-a de leve como sob uma pressão interna – ah, dir-se-ia que o seu mecanismo interior se punha em movimento, e o resultado desse trabalho, como óleo que escorresse e azeitasse peças emperradas há muito, movimentava partes anquilosadas [...] Ele compreendeu, com essa perspicácia que só pertence aos seres dura e longamente fechados sobre si mesmos, que havia ultrapassado determinados limites [...] tão férrea era sua disciplina emocional, e tão pouco se achava acostumado a fazer concessões às simples contingências humanas (p. 407).

Valdo comenta que nunca havia percebido o quanto no irmão existia de frágil. Ele que sempre se ocultara, dúbio e fechado em seu mutismo, como por detrás de sólidas paredes, surge diante dele necessitado de piedade. Valdo descobre, na fraqueza de Demétrio, que haviam chegado à fronteira, onde “esboroava todo o monumento de uma família despótica, erigido pelo orgulho do bem, da posição e do dinheiro” (p. 409). Nina surge, dessa forma, como um motor que desestrutura e coloca em movimento, pelo jogo da sedução e do fascínio, o processo de decadência no qual está mergulhada a família Meneses.

Nina, para todos os narradores da *Crônica*, apresenta-se como imagem plena de convulsão e instabilidade. Ana, esposa de Demétrio, por sua vez, forma, ao lado dela, um par de opostos e, ao mesmo tempo, de complementaridade. Graças a Nina, em quem se espelha, Ana se percebe, se reconhece, se descobre; pela primeira vez anseia ser desejada. Nina se torna para ela o modelo de mulher, ao mesmo tempo fonte de ciúme e disputa. Ana, que não é uma Meneses, pertence a uma família que em tempos remotos morara nos

arredores de Vila Velha, acaba por ser, aos poucos, “triturada” pela vida sem viço e sem claridade que os Meneses levam. Ela se reconhece apagada e fria, e confirma:

[...] eu mesma me converti num ser gelado e triste. Ah, como é difícil reunir essas duas palavras – gelado e triste – compreendendo que elas correspondem exatamente ao que existe dentro de nós [...] muitas vezes sucede-me parar diante de um espelho, e olhar de um modo quase brusco a minha figura. Sou eu mesma, não há nenhuma dúvida, porque o vulto se movimenta assim que eu me movimento, e traja antigas roupas sem graça que eu conheço tão bem [...] Ah, como me detesto, como me desprezo [...] aquela saia cor de rapé, aquela blusa desbotada e sem enfeite [...] Detesto tudo e todos, e é em momento assim, imóvel diante do espelho, que compreendo exatamente qual é a extensão da frieza que me habita – qualquer coisa funda e sem consolo, opressiva, estagnada, tal como se no meu íntimo tudo houvesse se crestado [...] o que sobra, afinal, é este ser no fundo do espelho: move-se de um lado para outro, pisca, sorri, mas está morto há muito [...] (p. 270-271).

A presença de Nina também modifica a vida de Timóteo, há muitos anos isolado em um quarto, afastado do ambiente comum da casa. Na cunhada ele encontra uma aliada, e o desejo que sempre carrega consigo de se vingar da família torna-se um objetivo extremo, uma obsessão: “uma abelha zumbe, mas não é uma abelha, é um ponto fixo na minha cabeça, uma nota única, prolongada, que me perfura como uma verruma” (p. 479). Timóteo, durante anos, espera e planeja o instante propício para afrontar a família. Quando Nina morre e ele sente que ficara só, desamparado, decide que é chegado o momento. Diante dele, através da porta a se abrir, se desvendaria aquela paisagem que ele próprio se interditara, mas já não lhe importa que “essa paisagem fosse apenas um plano de ruína e de morte, e que mal ou bem se adaptasse” ao seu conhecimento (p. 468). Ele quer sair do seu confinamento e então é levado, carregado em uma rede, deformado pela obesidade, até o local onde está o corpo de Nina. O instante em que deixa o quarto, o choque que lhe causa o mundo exterior, a alegria de ver realizado o desejo tão longamente esperado é uma cena narrada com um grande apelo poético, como se pode ver no exemplo:

Uma intensa claridade me envolve, penso desmaiar, tão vivo é o choque que sinto ao penetrar neste mundo talhado em pontas agressivas. Parece-me que em tudo há um excesso de cores – no próprio ar, como correntes que se cruzassem, vogam parcelas de fogo. [...] Jamais poderia imaginar que o dia fosse tão cruel; meu ser, acostumado à obscuridade, estremece varado por mil setas de luz (p. 479).

Para Timóteo, o velório constitui uma espécie de momento nupcial, pois ali conclui-se, enfim, o que preparara há tanto tempo, o que esperara com ansiedade, isto é, expor sua família ao ridículo, mostrando a todos o que eles mesmos procuram dissimular, o que não ousam encarar.

O jogo entre beleza e destruição está, nesse romance, intimamente ligado à figura desestabilizadora de Nina, no que ela representa de vida nova, de maneira diferente de existir. Nina não está do lado da ordem estabelecida. Ela é a expressão de um excesso, de uma falta de limite, de uma transgressão.

Betty, a governanta, ao mesmo tempo que se sente fascinada pela beleza da senhora vinda de fora, teme pelo que pode acontecer: “ela surgia como se não permitisse a existência do mundo senão sob a aura do seu fascínio – não era uma força de encanto, mas de magia” (p. 60). Betty intui que na beleza de Nina há um signo qualquer de fatalidade. E esse jogo “mortal” iniciado com a sua chegada fica evidenciado na sua fala. Ela anota em seu diário:

Pela primeira vez, e de um modo insistente, insinuante, eu sentia o que realmente era a presença daquela mulher – um fermento atuando e decompondo. [...] E era inútil esconder: tudo o que existia ali naquela casa achava-se impregnado pela sua presença [...] percebia que o espírito da casa já não era o mesmo. [...] Existia uma ação corrosiva, a família cindia-se em partidos (p. 239, 240, 241).

Nessa fala de Betty, prenunciam-se a morte e a destruição contidas na personagem Nina. Em sua figuração, há uma insistente recorrência à idéia de decomposição, destruição

e corrosão. A presença de Nina é como um fermento a produzir uma escrita que cresce abundante, a dilatar os relatos a seu respeito, tanto dos que moram na casa como daqueles que vivem nas cercanias de Vila Velha. Mas, ao mesmo tempo, ela provoca sentimentos contraditórios e relatos desencontrados, imprecisos, interrompidos, dando o tom fragmentário do romance.

#### DAS INVESTIDURAS DO ROMANCE

O romance moderno apresenta o homem como um ser perplexo diante da realidade caótica, mostra-o como um ser solitário, dividido. Há uma opção pelos temas que abordam a transitoriedade, a finitude. A escrita se manifesta enquanto descontinuidade, compõe-se de fragmentos impossíveis de serem fundidos em uma totalidade. Há, portanto, uma certa procura pela libertação dos ideais de ordem e perfeição. Essa escolha pelo fragmentário, pelo não-pleno e por tudo que mostra a morte através da arte cumpre a tarefa de reconhecer a ação corrosiva do tempo, a caducidade das coisas. Na visão benjaminiana, essa consciência da temporalidade e da morte caracteriza a literatura moderna.

É possível reconhecer esses traços na obra de Lúcio Cardoso, em especial no romance em estudo. O autor comenta que “em *Crônica da casa assassinada* a história já aconteceu e aflora por meio de cartas, documentos, diários, confissões, etc. Está esfacelada no tempo” (CARDOSO, *apud* CARELLI, 1988, p. 183). Esse esfacelamento da história acha-se explicitado no texto, materializado na sua fragmentação, incompletude e nas lacunas dos relatos de suas personagens. A modernidade desse romance se manifesta,

assim, através da técnica narrativa, da multiplicidade de narradores e de pontos de vista, na subversão do conceito de verdade conseqüente da fragmentação e no entrecruzamento dos diversos enunciados narrativos.

Os próprios fragmentos – cartas, documentos, diários – encerram em si uma diversidade temporal e narrativa. As cartas, os diários e os livros de memórias – de André, Valdo, Nina, Betty, Timóteo e Ana – nos remetem ao tempo do enunciado, são contemporâneos aos acontecimentos e impressões contemplados nesses documentos. Já as narrativas – do médico, do farmacêutico e de Padre Justino – são escritas de épocas posteriores, isto é, eles escrevem no presente da enunciação a respeito de um passado do qual já mantêm uma certa distância. Por isso mesmo, essas narrativas podem ser incompletas, alteradas tanto pela imprecisão da memória quanto pela emoção que os fatos relatados desencadeiam em cada um, de acordo com o seu envolvimento neles. Exemplo disso é o que diz o médico, ao lembrar o momento em que esteve com Nina, na chácara, quando ele também parece se render aos seus encantos: “caminhava um tanto inquieto, sentindo que um elemento novo penetrara em minha vida. Oh, um instante só, mas fora como um raio de poesia. Singular mulher, singular história” (p. 78). Ele diz que concorda em narrar o que presenciou, mas faz a ressalva: “será preciso situar lembranças que flutuam desamparadas ao sabor da memória” (p. 243).

O tempo é o modelador das lembranças e também dos esquecimentos. Assim, na *Crônica*, o sentido do passado vai surgindo a partir da interpretação, no presente, operada pela rememoração e sujeita às fragilidades da memória, pois a experiência passada nunca é totalmente recuperável, mas sim interpretada, atualizada num tempo posterior. Mesmo os textos dos diários, escritos à época dos fatos neles relatados, já são escritos posteriores, uma

vez que não há simultaneidade entre os acontecimentos e o seu registro. As anotações em diários são sempre filtradas e selecionadas, porque rememoradas.

A *Crônica* é, por isso, uma obra de estrutura temporal bastante complexa. Há constantes retornos ao passado, imbricações de fatos, entrecruzamento das histórias narradas pelas diversas personagens. A representação do tempo, nesse romance, forma como um contorno dessa história contada num outro tempo, posterior, em que os acontecimentos se encaixam, ou se dispersam, na reconstrução feita através dos vários relatos e escritos.

Há no romance diversos pós-escritos aos apontamentos em diários, cartas e outros documentos. Esses pós-escritos, destacados no texto por parêntesis, evidenciam a distância temporal entre a narração dos fatos pretensamente no momento em que ocorreram e a retomada, em um tempo posterior, do que foi contado. Nesse caso, há a referência a diversos tempos distintos: o dos acontecimentos, o da escrita dos diários, o da retomada desses documentos, o da anotação posterior neles e, ainda, o da escrita sobre todos esses cruzamentos temporais.

Na seguinte passagem, em que André retoma o seu diário no qual estão anotados os acontecimentos que envolvem a agonia e a morte de Nina, ele, junto ao registro de um diálogo travado entre os dois, acrescenta observações de sentimentos e desejos atuais, isto é, do momento em que relê os seus apontamentos e que, para nós leitores, já é passado: “(Esses tempos, como eu queria livrar-me deles! Não haveria para ela, ai de mim, continuidade no tempo, mas eu prosseguiria, e quem iria me fazer companhia nessa extensa jornada?)”.

O tempo surge, assim, como uma entidade que propicia o rearranjo e a eclosão de fatos dispersos, além de ser o elemento sinalizador da falência física das personagens e dos

espaços por elas percorridos. Notemos, na fala de Ana, a referência nítida a essa ação do tempo: “[...] viera para esta casa fruto colhido verde, verde ficara, um tanto enrijecido, com podridões e laceramentos aqui e ali [...]” Para Ana o mundo não tinha outra aparência senão a daquela “estação de frieza e engano” (p. 106).

#### DA REMEMORAÇÃO E DA NARRATIVA

Quando de sua publicação, em 1959, *Crônica da casa assassinada* despertou a atenção da crítica por sua complexidade estrutural e as técnicas narrativas empregadas. A obra é marcada por uma certa recusa da estabilidade e da harmonia. Não há uma preocupação com uma verdade, um sentido único e seguro em torno do que é relatado. Afinal, trata-se de eventos filtrados pela atividade da memória. Há vários narradores, a história é contada pelas personagens. Cada um conta o que sabe, o que presenciou e, mais que isso, do que se lembra. Esses narradores fazem parte da história e são, em relação ao nível narrativo, narradores intradieгéticos, como os nomeou Genette (1979, p. 226-230).

Na trama narrativa, porém, alguém, que tem conhecimento da história ou que deseja conhecê-la, seleciona os depoimentos, as cartas, as confissões, os diários e os organiza, formando o todo que compõe o romance. Essa personagem é a responsável pela estruturação da diegese e organização dos fragmentos da narrativa. Ela não participa da história que está sendo contada. Seu objetivo é a reconstituição dos acontecimentos. “Sim, resolvi atender ao pedido *dessa pessoa*”, diz Padre Justino, “não *a* conheço, nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesse que

a move. [...] Não sei o que *essa pessoa* procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento uma sede de justiça” (p. 495). Em determinado momento de sua narração, Padre Justino dialoga com esse outro, em trecho destacado, no romance, entre parêntesis: “(Creio, *meu amigo*, que estamos atingindo o cerne de toda a história. [...] Está vendo, está assistindo plenamente ao levantamento das linhas essenciais deste romance? Duas mulheres – ambas grávidas – uma rodeada de toda atenção [...] – a outra, reservada, fechada em seu segredo [...])” (p. 500-501).

Também o médico se dirige a esse alguém, quando diz que concorda em narrar o que presenciou naquela época, apesar de serem fatos muito antigos e afirma que não lhe convém remexer em coisas que considera mortas, mas crê “poder precisar exatamente o dia a que *o senhor* se refere” (p. 243). Para ele, pesa-lhe na consciência ocultar “fatos que poderiam elucidar alguns daqueles mistérios”. Na sua perspectiva tal é o motivo por que se encontra “reajustando sobre o passado essas lentes, que apesar de trêmulas só procuram servir à verdade. Naturalmente não me é fácil desenterrar essas figuras, pois elas se acham visceralmente presas ao que eu próprio fui, às minhas emoções daquele tempo” (p. 144). Mais uma vez, o leitor pode notar a presença desse outro com quem o médico dialoga: “seria inútil referir aqui todas as palavras que trocamos – e nem creio que isto possa auxiliá-lo em seu objetivo” (p. 244).

A tarefa desse interlocutor, cuja presença destacamos com grifos, ao reunir por sua vez esses depoimentos através do recolhimento de cartas, diários, confissões, evidencia o desejo de reconstruir uma história que se perdeu, a história dos Meneses. Esse intento expressa uma espécie de luta contra a perda, a dispersão, o esquecimento e a morte. Há uma tentativa de recolher as migalhas do passado e ajuntá-las, salvá-las em uma narrativa do presente: “se acedo afinal – e inteiramente - *ao seu convite*, é menos pela lembrança total

dos acontecimentos – tantas coisas se perdem com o correr dos tempos... – do que pelo vago desejo de restabelecer o respeito à memória de um ser que muito pagou neste mundo [...]”, justifica-se Padre Justino (p. 495).

Percebe-se que essa voz, pouco presente no texto, não narra propriamente. Sua função consiste, como já dito, em reunir os fragmentos para construir o romance, e sua presença se faz notar, além da fala mínima que lhe é endereçada por algumas das personagens, também na supressão de alguns trechos, indicada por reticências; em certas informações sobre os documentos que compõem a narrativa, como as indicações, entre parêntesis, de anotações feitas à margem dos manuscritos por ele reunidos. Note-se, a seguir, nos trechos assinalados em itálico, a participação desse alguém e também o registro posterior da impressão de André sobre seus escritos do passado.

*(Escrito com letra diferente à margem do caderno: Não hesito em descrever esse vestido, ele se acha incorporado à minha memória e sei que sua impressão me acompanhará para sempre. Devo ir mais longe: sempre que pretendo reviver o que foram os primeiros anos da minha adolescência, reencontro algo caótico, perturbador [...]) (p.193).*

*(Escrito à margem do Diário, com letra diferente: Só muito tempo depois pude compreender todo o ímpeto que havia naquele gesto: era como um ato de feitiçaria, e o seu esforço, menos para subjugar-me o corpo, era à alma que se dirigia. Pobre Nina, ainda aqui não havia em sua personalidade senão instinto: no esforço de submeter – o que era para ela como a própria vida – atravessava fronteiras e atingia em cheio o proibido.) (p. 191).*

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

*(Escrito à margem: Naquele dia, ao traçar essas linhas, imaginava que a houvesse perdido para sempre. Ainda não estava a par do que se passava. Mas não tardaria muito em comprovar que significado exato tem o “para sempre!, quando dito de um modo onde não sobra nenhum lugar para a esperança, nem mesmo a mais remota, se não for esta outra esperança, tão mais desesperada, que é aquela feita pela obstinação dos santos e dos loucos.) (p. 354).*

Essas anotações nos diários, feitas com letra e tinta diferentes, destacadas pelo compilador dos textos, mostradas entre parêntesis, indicam distância temporal entre os momentos da enunciação. A maior ocorrência desses pós-escritos encontra-se no “Diário de André”. André, como leitor de si mesmo, revê a sua escrita. Quando ele relê os seus diários, quando rememora a sua vida na chácara, ao recordar seu envolvimento com Nina, o que se faz importante, para ele, é a reelaboração, pela memória, desse tempo. Reelaboração marcada por todas as mudanças que se operam em si e em sua vida, gerando um novo tipo de texto, com todas as lacunas e imprecisões que o recordar acarreta.

Proust (1970, p. 238) lembra que “[...] entre o mínimo ponto de nosso passado e todos os outros, uma rede riquíssima de lembranças nos oferece larga escolha de vias de comunicação”. Walter Benjamin (1994, p. 37), ao escrever sobre “a imagem de Proust”, assim se expressa a respeito da relação entre o vivido e o lembrado: “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”. Essa parece ser uma perspectiva bastante produtiva para a leitura da *Crônica*: o processo de rememoração dos seus personagens-narradores.

Por sua vez, Jeanne-Marie Gagnebin (1999, p. 14), apoiando-se em Benjamin, lembra que não existem reencontros imediatos com o passado, como se este pudesse voltar ao seu frescor primeiro, como se a lembrança pudesse agarrar uma substância; há, antes, um processo meditativo e reflexivo. A rememoração é apenas parte de um acontecimento já vivido, fragmento que, como tal, remete sempre a alguma coisa, sempre incompleta, sempre faltosa como se pode perceber através da fala de um dos narradores: “não me lembraria de todas, tanto elas já se misturaram em minha memória ao eco de outras e tanto

o tempo já escoou sobre a época em que foram ditas” (p. 244). Há, pois, na rememoração, o reconhecimento da perda.

Além de André, também Ana escreve e reescreve as suas confissões ou, como diz às vezes, as suas memórias. Ela elege o porão para viver seus últimos dias. É aí, nesse lugar sombrio, isolado, que convive mais intensamente consigo mesma e com suas lembranças. Recolhendo-se ao porão, pode revisitar, pela rememoração, as zonas mais remotas da memória. Ana afirma escrever sempre sem saber a quem, e isso agora lhe traz uma certa tranquilidade, pois diz as coisas melhor, sem peias nem embaraços, e o que rememora sai desataviado e sem fantasia. “[...] Tudo isto é sem novidade, como se fosse a repetição de uma cena já vista muitas vezes. Pedacos antigos do meu ser se recompõem, numa ligeira harmonia, de que em breve lamentarei o malogro. Eu mesma, Ana Meneses, sou uma repetição de mim mesma” (p. 367). Note-se aqui a referência ao sentido etimológico do prefixo grego *aná* que, de certa maneira, corresponde ao nome dessa personagem. Etimologicamente, Ana significa repetição, intensidade. Ana, em várias ocasiões, diz de si mesma que é uma repetição, que para ela a vida com os Meneses não passou de uma encenação, repetida indefinidamente, sem nenhum elemento novo: “não há tempo para mim, nem passado e nem futuro, tudo é feito de irremediável permanência” (p. 271). Ao recordar essa sua vida, ela se sente da mesma forma, se repetindo: “continuo pois – e sobre este instante exato em que vivo e seguro a pena, arrumando idéias para dispô-las sobre o papel, sinto que a ele vêm se superpor outros instantes futuros, iguais, possivelmente, e nos quais a mesma Ana, sendo outra, repetirá estas mesmas palavras, misteriosas para os outros, e comigo tão cheias de identidade” (p. 367).

Ana refugia-se no porão para escrever, se esconder e aí morrer. É somente através de sua escrita que ela tenta se libertar da prisão em que se encerrou, da solidão em que

sempre se fechou, após se tornar uma Meneses. Em seu discurso confessional ela se revela, enquanto para os outros continua fechada em seu aparente conformismo. Ana recorre à escrita, como afirma, para não sucumbir totalmente ao desespero. Parece que ela procura nesse ato um esquecimento, um letargo que a faça esquecida de si mesma como sob o efeito de um entorpecente. Pela escrita pode dar vazão ao tumultuado mundo interior que a constitui.

Em *Crônica da casa assassinada*, a reunião dos fragmentos, num jogo de sobreposições temporais, vai formando a trama, para os leitores e para as próprias personagens. Os leitores vão conhecendo partes da história que, na maioria das vezes, são apresentadas de forma contraditória pelos narradores; e as próprias personagens, pelos relatos, vão descobrindo, construindo, desmanchando ou confirmando, amarrando os fatos ou confundindo-os a partir do que é narrado pelos outros. A fala de Valdo, ao deixar a chácara, após a morte de Nina, exprime uma das vezes em que a história parece se completar. Ele ouve de Ana a confirmação de que Demétrio amava a cunhada. E, embora já o soubesse, as palavras dela como que rearranjam pensamentos dispersos em seu íntimo:

À medida que falava, eu não ia propriamente descobrindo uma nova visão dos fatos, nem inaugurando um detalhe a mais da história que já sabia... – mas aquilo de que me achava de posse encaixava-se perfeitamente na moldura que ela ia traçando, e a consciência, até aquele minuto oscilante, firmava-se, a história delinea-se completa, e de modo tão vivo que quase rebentava os caixilhos estreitos que a cingiam (p. 456).

Há, ainda na *Crônica*, nos relatos do Coronel ao pai de Nina, a figuração da própria estrutura do romance: relatos, muitas vezes inconclusos, suspensos, que se interrompem, alimentando no ouvinte, no caso o pai de Nina, uma grande aflição e sofrimento pela interrupção da história; no leitor da *Crônica*, aguça a curiosidade e o desejo de conhecer a

verdade. Entretanto, tal não acontece, nem nas narrativas do Coronel, nem no romance. O principal enigma não se resolve, o desejo da certeza não é atendido.

#### DO TEMPO E SUA FIGURAÇÃO COMO RUÍNA

Em *A poética do espaço*, Bachelard (2003, p. 29) afirma que “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas”. Lúcio Cardoso escolhe a imagem das estátuas das quatro estações, em ruína, num jardim desleixado, para espacializar o tempo da história dos Meneses. A ruína das estátuas que delimitam aquele espaço é a imagem da ruína da família, cuja existência teve como palco principal o jardim, em épocas que se repetiram, como as estações se repetem.

O círculo, para a mundividência greco-latina, representa o modelo da temporalidade; circular e inexorável, o tempo sempre retorna, gerando a eterna repetição.<sup>9</sup> O romancista toma a sucessão cíclica do tempo, representado pelas quatro estações do ano e destaca o verão, estação que sucede à primavera, espacializa-o na estátua que ainda resta no jardim, e o escolhe como tempo objetivo, em seus aspectos físicos, para figurar como emblema às avessas em todo o romance.

---

<sup>9</sup> SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 55.

Era ao fundo, lado direito do Pavilhão, onde antigamente havia uma clareira limitada por quatro estátuas representando as Estações. Só o Verão ainda se fazia ver de pé, e a parte inferior da Primavera, em cujo interior, como de dentro de um vaso, crescia uma vigorosa samambaia dominando os bordos partidos (p. 109).

O Verão é consagrado a Apolo, o deus solar, figurado no romance pelo jovem Alberto, belo, puro e tranqüilo, “desalinhado como esses deuses que a lenda subitamente inventa da espuma e do vento” (p. 110). Alberto, morto prematuramente é, mais tarde, de certa forma, sobreposto na narrativa por André, em quem Timóteo vê ressurgir o “moço das violetas”, louro como nos dias antigos, moço ainda, que para ele ergue-se como um anjo acima da destruição do suicídio, e paira, imortal, diante dos seus olhos (p. 485).

A escolha do Verão como a estação em que se desenrolam os fatos marcantes da *Crônica* pode ser atribuída ao fato de estar essa estação fortemente associada ao florescimento das paixões, à exacerbação da sensualidade. Mas, por outro lado, o Verão, essa estação de luz e calor, parece possuir uma função peculiar no romance, a de contrapor vida e morte, cor e opacidade, vigor e decomposição: a doença de Nina é um “precoce entardecer” (p. 380). No verão os frutos amadurecem e apodrecem mais rapidamente. O excesso de chuva e calor provoca a perecibilidade dos alimentos, das plantas. O vento é morno e carrega o cheiro ácido das frutas que amadurecem, cheiro que é descrito no romance como “acre e excitante”. Mas, na doença, a relação estabelecida é entre odor rançoso, podridão e corpo lacerado: o cheiro que exala do quarto de Nina agonizante é “rançoso, misturado a um vago alento de flores ou de maçãs apodrecidas” (p. 398).

Assim, talvez o Verão seja a imagem da exuberância e da beleza de Nina, quando ainda saudável, o dourado da juventude de Alberto e André contrapondo-se aos outros habitantes da chácara, aos Meneses, em especial Ana e Demétrio, e à própria casa,

designada como “casa gelada” (p. 461), “fria estrutura de pedra e cimento” (p. 348), cujas pedras argamassam toda a estrutura interior da família. São os Meneses descritos como feitos de cimento e cal (p. 105), cuja imagem traz fortes referências a túmulo e morte.

As personagens Nina, Alberto e André são figuras solares, em contraponto às outras ligadas ao clã dos Meneses, sombrias, lunares. Nina “florescia, recendia e brilhava, como um objeto sempre novo entre aquelas coisas carcomidas pelo tempo” (p. 337); de Alberto, assim fala Timóteo: “era um homem, louro, moço, embriagado de si mesmo e da existência como um frágil deus pagão [...]” (p. 482).

Ana e Demétrio, ao contrário, são representados pelos tons noturnos, vestem-se com roupas de cores escuras e opacas, sem viço, desbotadas. E de tal forma as personagens da *Crônica* são confrontadas, que a beleza daqueles – os não-Meneses - projeta sombra e ao mesmo tempo lança luz para se evidenciar a opacidade e revelar nestes – os Meneses - a dureza e a frieza. Na fala do farmacêutico, a respeito de Demétrio, marido de Ana, pode-se encontrar tal imagem: “o que mais me impressionava nele, repito, era o aspecto doentio, próprio dos seres que vivem à sombra, segregados do mundo [...] se adivinhava imediatamente a criatura de paragens estranhas, o pássaro noturno, que o sol ofusca e revela” (p. 46). Igualmente, em relação a Ana, Padre Justino descreve: “uma criatura emurada, surda a qualquer apelo de ternura [...] Tudo nela, sob qualquer ângulo que a examinasse, era fosco, plúmbeo” (p. 305).

O sol, que ao mesmo tempo ofusca e revela, projeta luz e sombra, é também uma imagem da escrita. No caso especial da *Crônica*, a escrita de seus personagens-narradores funciona como um jogo no qual eles revelam/escondem o que sentem, o que esperam e o que pensam de si e dos outros. O maior exemplo dentro do romance é Ana, que usa as suas

confissões para exprimir o que esconde em seu íntimo, mas ao mesmo tempo afirma sempre escrever sem saber a quem, e alude ao fato de estar representando.

Ana parece incrustada ao ambiente, como se também fosse uma peça ou um detalhe dos móveis (p. 199). Porém, com a chegada de Nina, passa a se notar, a perceber quão diferente é da cunhada, a observar como Nina é bela, animada, brilhante. Ana constata que quando Nina caminha, faz girar no espaço “uma aura de interesse e simpatia”, exatamente o oposto do que sucede a ela, ser opaco, pesadamente colocado entre as coisas, sem nenhum dom de calor ou de comunicação (p. 107). Nina será a responsável por despertar em Ana o desejo de ser diferente, de se querer também desejada. Ela tenta disputar com Nina o amor de Alberto. Com a morte dele, Ana se vê novamente desesperada, atirada de novo em sua opacidade, mas sabe-se diferente, reconhece não ser mais a mesma: “nunca em minha vida desvendara tanto de mim mesma, e era diante de outra mulher, precisamente daquela mulher, que eu o fazia” (p. 298).

O jardim e o Pavilhão são os cenários do envolvimento de Nina com Alberto e, quinze anos mais tarde, com André: “foi nesta clareira, exatamente, que ela parou e, sem abandonar-me a mão, olhou em torno como se procurasse alguém”, registra André em seu diário. Nina, ao retornar ao jardim, desta vez com André, procura anular a irreversibilidade da passagem do tempo, voltar aos dias da felicidade vivida com Alberto. Em seus encontros com André, procura neste a presença daquele, e André percebe o que se passa com ela: “eu a vi, tão claramente como se houvesse sido exposta ante meus olhos, uma cena idêntica à nossa, uma cena de amor, com outro homem que ocupava o meu lugar” (p. 332).

Em suas anotações posteriores no diário, André ainda se pergunta: “teria ela realmente me amado, ou procuraria em mim apenas a reminiscência de alguém? [...] Repito, até hoje não sei ao certo se foi a mim ou se foi a um espectro que ela amou” (p.

332). André não consegue explicar, mas sente que para Nina o seu beijo não é senão a memória de outro beijo que devia ter trocado, quem sabe ali mesmo, ao sopro de uma noite idêntica, e que “evaporando agora a realidade presente, criava essa magia capaz de substituí-la por um tempo escoado, destruído em seus limites, e no entanto suficientemente forte para regressar de seu desterro” (p. 262-263). No desejo de Nina paira a imagem de Alberto, cuja presença André pressente e destaca no olhar daquela, em cujas pupilas ainda arde um brilho intenso, qualquer coisa como um reflexo desse tempo perdido.

Nessa imagem proustiana de busca do tempo perdido, tem-se a repetição, sempre renovada, do desejo de retorno ao passado. Nina, através de uma presença atual, André, tenta reinventar um tempo vivido com Alberto. André, apesar de deixar sua mão presa entre as dela, sabe que é numa outra fase do tempo que ela caminha, sem dúvida alguma no mesmo local, mas dentro de acontecimentos que já se tinham desfeito há muito, e quando se dirige a ela, é como se ela escutasse coisas que ali tinham sido ditas no passado. André afirma que não sabe por que, mas aquilo o faz sentir como se fosse a repetição de uma cena antiga (p. 265); trata-se de um tempo que se procura, pela memória, mas que já se encontra desfeito, arruinado. Mais uma vez a imagem da única estátua restante no jardim da chácara, a do verão, sinaliza o movimento cíclico de um tempo, mas um tempo que existe apenas no desejo de Nina.

Em seu diário, André registra a suspeita de que o Pavilhão se acha estreitamente vinculado ao drama que havia acontecido outrora. Ele sente como se estivesse repetindo uma cena já vivida, ao mesmo tempo em que intui que ela também marcaria para sempre a sua vida futura:

Ali, naquela atmosfera carregada, úmida e cheirando a mofo, senti que aquele odor já fazia parte da minha pessoa, impregnava-me, era o cheiro, por assim dizer, do que me acontecia [...] e não só o cheiro, mas o tato, a espessura de certos objetos que meus dedos tocavam – o colchão de palha, por exemplo, sobre que me achava deitado, e que recendia a uma erva especial, suada e fria, incorporava-se àquilo que dentro de mim já se constituía em recordação. [...] Curiosa perspectiva aberta sobre o tempo, a daquelas coisas vindas do passado e que, sendo presente ainda, para mim já desenhavam o fulcro do futuro (p. 337).

Também Padre Justino faz referência a essa repetição de fatos no tempo. Espaço e tempo como que se juntam e se sobrepõem na composição de uma história recomposta a partir de fragmentos, de ruínas que se foram amontoando com o passar do tempo. Essa circularidade, essa repetição nós a podemos confirmar no trecho a seguir, em que o religioso, a pedido de Ana, vai ao porão atender Alberto que está ferido. Este mesmo local, anos mais tarde, será cenário também do encontro final de Padre Justino e Ana, antes da morte desta:

(Mais tarde, muito mais tarde, as circunstâncias me trariam de novo àquele ambiente irrespirável – e o mais extraordinário é que, tendo decorrido tantos anos, o novo acontecimento se prenderia ao velho, ao que eu vivia agora, e formava com ele um só corpo, como uma árvore única, dividida em duas partes [...]) (p. 176).

Na trama romanesca, cuja história se desenrola durante mais de quinze anos, a estação privilegiada é o verão. Se, como vimos, do verão é tomado o tom dourado, a luminosidade, também são do verão as imagens de calor que acelera a decomposição, que faz precipitar ventos impetuosos e fortes chuvas que arruinam as construções, que traz o calor que apodrece os frutos rapidamente. Essas imagens são fortemente associadas à doença de Nina: “Não sei se por efeito do calor reinante – abafava-se, as cigarras chiavam com furor – ou pelo rápido processo de decomposição que produz aquela espécie de moléstia [...]” (p. 489-490); “[...] a pele, nas costas, já se esgarçava aqui e ali, mostrando

lábios entrepartidos como os de um fruto já muito maduro [...] ela parecia estar-se decompondo em vida” (p. 393).

Ao contrário do sol e da claridade, o crepúsculo, que anuncia a noite, é também fartamente associado à idéia de morte, de doença, de ruína. Quando André está ao lado de Nina, no seu leito de agonia, diante da inevitabilidade da morte, ele assim se expressa: “[...] senti como se houvesse baixado sobre nós um inesperado crepúsculo. Em seus lugares, frios, os objetos perdiam sua última luminosidade, e convertiam-se em quietas formas de ferro” (p. 32).

Em *Crônica da casa assassinada* explora-se largamente a riqueza dos cheiros, em especial aqueles que lembram os remédios, a doença, a agonia, a decomposição dos frutos e do corpo.<sup>10</sup> Marcel, o narrador de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1970), ao tomar uma xícara de chá, sente-lhe ativada a memória involuntária e, de lembrança em lembrança, vê surgirem imagens vivas de sua infância. Também em sua obra, Lúcio Cardoso associa cores a odores, através de imagens que têm o poder de conduzir à infância, de despertar lembranças. Assim o escritor anota em seu *Diário*:

Sei que as cores se inventam, e que há estranhos azuis se compoem nos domínios do sonho. E rosas doentes aquecidas à fomalha de um erro ou de uma injustiça, feitas de rubores impacientes, de lamentos e vôos agudos de pássaros imaturos. Sei que há amarelos, turquesas e invenções crepusculares. Aquele roxo, por exemplo – é de crepúsculo o seu odor. Não de violeta, esse odor colado, essa coisa vinda do íntimo da terra, essa clave de vermelho e azul profundo – não esse odor, mas um outro, vibrante, nítido, rasgado à sombra como o efeito de um intenso – alto e eloqüente. Um roxo de paixão. Um roxo de sacristia, mas ainda vivo, ainda pleno em sua inteira mocidade, roxo de flor

---

<sup>10</sup> Na novela *Mãos vazias*, Ida, ao cuidar de seu filho doente de pneumonia, fala da “sensação sufocante da atmosfera em que flutuava o odor morno dos remédios e das roupas amarfanhadas que enchiam o quarto estreito” e aí pressentia “a sombra gelada da morte” (CARDOSO, 1969, p. 202). Também em *Dias perdidos*, romance no qual Lúcio ficcionaliza a morte do próprio pai, a personagem Jaques, após longo período de ausência de casa, retorna doente: “no quarto, onde já flutuava esse odor de cera queimada e remédios, peculiar aos aposentos dos moribundos, Clara amparava Jaques, que parecia mergulhar nas derradeiras convulsões” (Idem, 1980, p. 232).

achada no sertão – no sertão do meu país. Roxo, eu te designo assim vivo – como te extrair deste meu sonho de infância? Cachos e perfumes (CARDOSO, 1970, p. 273).

No romance, o roxo das violetas simboliza não só o viço, a exuberância, a beleza, mas e principalmente, o sofrimento, a agonia. A presença das violetas perpassa todo o texto.

Em *Crônica da casa assassinada*, a recorrência dos odores para apresentar a dor, o sofrimento físico, a decomposição, tanto da natureza quanto do corpo, está diretamente ligada à sinestesia olfativa e propicia o surgimento de várias imagens poéticas que se associam à morte. Tais imagens assumem seu ponto mais expressivo quando das cenas que tratam da doença de Nina, nas muitas vezes em que Ana faz questão de destacar o mau cheiro contínuo, insinuante, que durante muitos e muitos dias os perseguiu, impregnando roupas, copos, móveis e utensílios, tudo enfim, com seu açucarado alento de agonia (p. 412). Esse odor que evola do quarto de Nina como que umedece os muros, suado e doce.

Nas narrativas de André estão concentradas as maiores recorrências à presença dos cheiros: “eu não podia dizer que noite já adivinhava chegando sobre a paisagem que a compunha, que odor de mofo e de sepultura já sentia crescendo de suas palavras” (p. 27); ou ainda: “[...] em torno, flutuando, aumentava aquele alento, aquele ar viscoso e repulsivo, em baforadas, como se remexessem detritos mornos numa tina” (p. 402). Do hálito que vem do beijo de Nina agonizante, diz-se: “um odor rançoso, indefinível, que sobrevinha do seu âmago como um excesso de óleo que fizesse andar as escuras profundezas daquele engenho humano” (p. 403).

Para Ana, a doença de Nina e a sua morte anunciada representam o cumprimento da justiça divina e tornam-se, portanto, motivo de alegria, “era um castigo abrupto e sem

sentido que sobrevinha, uma agressão, o sinal da vontade e da cólera de um Deus provocado em sua justiça” (p. 414). Estaria, por fim, livre da presença de sua maior adversária. A alegria mórbida que lhe sobrevém tem seu ponto alto na cena em que, abraçada à trouxa de roupas sujas da cama da agonizante, roda, em passo de valsa, “como se estreitasse um ramalhete das mais frescas rosas, e sentisse, através do seu bolo ensangüentado, não a vingança que exprimiam, mas um odor carnal e excitante de sangue e primavera” (p. 415). Nessa atitude de Ana é possível perceber a ambigüidade dos sentimentos que a uniam a Nina, um misto de admiração, inveja e desprezo, pois a cunhada ao mesmo tempo em que fizera com que Ana se descobrisse, fez com que tivesse que se anular e se esconder ainda mais. Ana dá vazão ao sentimento que a domina: “[...] acordes invisíveis faziam soar acima de minha cabeça uma música de vitória, e eu girava como se estivesse embriagada [...]” (p. 415). Para Ana, viver significa vingar, destruir Nina. No compasso daquele último passo de dança ela goza o sossego da missão terminada, sente-se realizada. No entanto, o que lhe vem é “uma paz seca, sem nuances e também sem alegria” (p. 415).

Destaque ainda há que se dar ao fluxo de consciência de Ana, nessa cena em que, abraçada às roupas da doente, transporta-se para um futuro em que a mansão já está em ruínas. Nesse cenário sombrio, Ana sai pelos campos afora e vai ao local onde Nina fora enterrada, agora pasto de bois e cavalos. Num gesto estudado, Ana traça na terra o nome de Nina, compondo uma espécie de assinatura que será, por breves instantes, a única coisa que dela ainda haverá de sobreviver ao esquecimento.

Depois virá de longe um vento solto, desses que rodam à toa pelas várzeas, e apagará o nome – e então só ficará o monte de terra, até que outro vento espalhe a terra, essa terra se confunda a todas as terras, e o próprio cemitério desapareça, e as cruzes também [...] Aí, então, ninguém se lembrará mais de que ela existiu. Só eu, só eu talvez ainda viva, [...] só eu esmagarei com o pé o capim bravo, procurando o

lugar onde ela foi enterrada, indo além, separando com os braços as grossas touceiras de canafistula, voltando, evitando os charcos, até que me detenha junto ao lugar onde inesperadamente acabe de se abrir uma flor vermelha – uma flor de cacto – única e cheia de espinhos. Direi ‘foi aqui’ (p. 416).

Ana, ao final desse “transporte”, confessa que se sente perturbada pelas idéias mais contraditórias, como contraditórios são os sentimentos que tem por Nina.

No romance, há uma recorrente associação de Nina à imagem de uma planta venenosa ou espinhenta. Em outra passagem do texto, ao confirmar o envolvimento de Nina com André, como repetição do que ocorrera com Alberto, Ana confessa que considera a cunhada uma planta que não consegue viver isolada em seu canteiro, mas que, ramificada e frondosa, se lança sobre qualquer outra, um arbusto, por exemplo, indefeso e sem vontade. O arbusto é uma referência a Alberto e André, jovens submetidos ao fascínio de Nina. Em anotação acrescentada a essa confissão, bem mais tarde, Ana amplia a visão que tem de Nina e diz que a planta que ela imaginara “era um cacto, severo e cheio de espinhos” (p. 285).

Também Betty, a governanta, registra em seu diário que Nina “limitava-se a existir, com a exuberância e o capricho de certas plantas venenosas”, que só pelo fato de existir “infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade”. E como essas plantas que em terreno árido “se levantam ardentes e belas, viria mais tarde a florescer sozinha, mas num terreno seco e esgrouvinhado pela faina da morte” (p. 240). Nina é figurada como cacto, planta comum em desertos, resistente a secas severas, por acumular água em seu caule e, por ser espinhenta, agride e machuca quem dela se aproxima. Porém, desabrocha em flores de colorido intenso.

O que liga Ana a Nina é uma mescla de desejo, ciúme, admiração; Nina é para Ana flor e espinho, desejo de lembrar e de esquecer. Conforme enfatizamos neste capítulo, a construção de toda a narrativa gira em torno das recordações acerca de Nina; no romance, esquecer Nina torna-se impossível, a escrita dessas lembranças ratifica essa impossibilidade.

Como vimos nesses recortes apresentados, a própria estruturação narrativa da *Crônica* dá conta do tempo como transformador das coisas e dos sujeitos; modelador das lembranças e esquecimentos que geram narrativas perpassadas pelas falhas da memória, pelas diferentes formas com que cada um trabalha suas recordações.

O tempo possui uma dimensão transformadora do mundo exterior e do mundo íntimo. Assim, cada personagem terá um posicionamento diante da rememoração, perceberá a seu modo a ação do tempo a impedir a fixação de imagens definitivas, imutáveis. Lúcio Cardoso faz da *Crônica* uma narrativa na qual torna-se difícil chegar a uma verdade única, a uma totalidade. *Crônica da casa assassinada* é, assim, a figuração dos inúmeros fragmentos que formam, em seu conjunto, não uma história fechada, mas uma constelação de possibilidades de leitura.

Na impossibilidade de dizer a morte, o escritor a apresenta através de imagens. A já tradicional metáfora heraclitiana do rio que flui, representando o fluxo da vida, é retomada, no romance, para apresentar o instante máximo da agonia de Nina. Constrói-se a imagem da morte que carrega Nina como um fluido a se esgotar, a se afastar das coisas, a desertar dos objetos, como “sugada por uma boca enorme e invisível”. Tal imagem se constrói num crescendo, numa intensificação: sua presença a princípio a escorrer “dos móveis, da cama, das janelas, dos cortinados, como fios baixos, ligeiros córregos de luto, depois em fontes que iam subindo, solenes e fartas, enovelando-se ao longo das cortinas” (p. 433). Para

André esse é mais um instante que irá se juntar “a todas as águas presentes, compondo, afinal, o rio único de lembranças e de vivências que agora ia desaguar no imenso estuário do nada” (p. 433).

Nessa imagem não há o fluir tranquilo do rio a representar a existência em sua constante mudança, mas há um desencadear, um precipitar dessa vida rumo ao nada, rumo à morte. De fios d’água a córregos, a fontes, a rio, a foz. Tudo irá constituir para André o “rio único de lembranças e vivências”.

No momento da morte de Nina, André a vê como um animal surpreendido pela armadilha, sem forças para lutar, derrotado. Trata-se de mais uma referência à inevitabilidade da morte; dessa morte contra a qual não há remédio, como advertiu Sófocles, na *Antígona*: “somente contra a morte (o homem) clamará em vão por um socorro”. Porém, a escrita é uma atitude contra a perda e, portanto, contra as investidas da melancolia. Uma tentativa de resistir ao tempo, à ação nefasta de Cronos. Através da escrita é possível pretender perdurar. A possibilidade de um evento narrado, escrito, ser revisitado pela leitura, ser revivido no futuro, ainda que contado ou lido, pode talvez representar uma forma de cessação do tempo e, ao extremo, da morte.

O tempo, como vimos, foi largamente utilizado em *Crônica da casa assassinada* para a construção de imagens que assinalam a efemeridade, a transitoriedade, a finitude.

## CAPÍTULO II

### A CASA E OS ESPAÇOS DA MORTE

## DA RUÍNA COMO VESTÍGIO DA MORTE

Não se abandona a morte porque ela não nos  
abandona: sua intromissão é sutil e terrível.  
Lúcio Cardoso

A poesia tem uma felicidade que lhe é própria,  
independentemente do drama que ela seja levada a ilustrar.  
Gaston Bachelard

A casa, considerada o primeiro espaço do ser humano, apresenta-se como um dos espaços recorrentemente abordados na literatura em prosa e em verso, seja a casa habitada ou a casa sonhada. Muitas vezes concentra-se nela tudo o que é considerado conforto, segurança, solidez, acolhimento. À casa ligam-se as imagens da intimidade, “a casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo tomada em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade”, é o que afirma Gaston Bachelard (2003, p. 84), em sua obra *A poética do espaço*.

Em uma abordagem fenomenológica, o filósofo concebe a casa como eixo de estudo para “determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados” (*Ibidem*, p. 19). Grande parte de seu livro dedica-se a discutir, poeticamente, a questão da casa, considerada “o nosso canto do mundo, [...] o nosso primeiro universo [...], um verdadeiro cosmos, um cosmos em toda a acepção do termo” (*Ibidem*, p. 24). Entretanto, neste nosso estudo, essa obra será, principalmente, tomada como contraponto, uma vez que Bachelard dá ênfase especial às imagens da casa como local de refúgio e acolhimento, portanto com valor simbólico positivo, ao passo que

as imagens da casa, encenadas em *Crônica da casa assassinada*, ao contrário das de que fala aquele teórico, são imagens de isolamento, frieza e morte. O romancista, com suas imagens poéticas da casa assassinada, nos conduz à percepção da casa como centro irradiador de ruína e esfacelamento, morte e destruição. Lúcio Cardoso escreve uma casa. Nós lemos essa casa e, a partir dessa leitura, vamos, pelo devaneio, imaginando-a, visitando-a, através de seus corredores, escadas, porões e jardins.

Bachelard (2003, p. 23) assegura que “uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa”, imagens feitas de memória, imaginação e sonho. Graças à casa, guardam-se muitas lembranças. No caso da *Crônica*, as imagens produzidas pela rememoração das personagens ao revisitarem seu passado e os espaços vividos por elas, constituem a arquitetura narrativa do romance. Vale lembrar que, como Bachelard mesmo ressalva, o espaço vivido não o é apenas em sua positividade, mas em todas as parcialidades da imaginação. É a imaginação poética que move Lúcio Cardoso na escrita dos espaços que dizem a finitude. Em *Crônica da casa assassinada* não só as personagens, mas os espaços são também atravessados pela morte.

Bachelard diz que “a casa remodela o homem” (*Ibidem*, p. 63). Porém, em *Crônica da casa assassinada*, os Meneses remodelam a casa, criam a “alma” da residência. A casa toma a imagem daquele clã que se vai desagregando sob a pesada mão de Cronos e, assim, torna-se o centro de um ambiente em desintegração. O casarão vai-se transformando juntamente com seus moradores. Se antes a chácara possuía jardins bem cuidados, ricos móveis e pratarias a ostentar uma posição privilegiada, no agora da narrativa a decadência dos Meneses se faz notar de forma explícita no relaxamento com os cuidados e na ausência de manutenção física da casa, no abandono e desleixo em que se encontra o jardim, cujos ornamentos estão em ruínas.

No pensamento benjaminiano, as ruínas tornam-se a presentificação sensível do passado no presente, isto é, no presente o passado se atualiza por intermédio delas (BENJAMIM, 1984, p. 199-204). Na mansão dos Meneses, através dos vestígios – dos móveis e pratarias ainda restantes, dos retratos antigos – é possível reconstruir, de certa forma, a história dessa família já esfacelada. A figuração da decadência também se evidencia no nome da cidade, que é o palco onde se encena a história da família Meneses, Vila Velha.

Os Meneses, de cimento e cal, frios, cindidos, dão às paredes da casa a sua imagem de ruína. Padre Justino, que desde muito conhece a família, indaga a si mesmo o que poderia tornar aquela casa tão fria, tão sem alma, e descobre a terrível imutabilidade de suas paredes, a gelada tranquilidade dos que a habitam. Ana sempre ouve do marido Demétrio que “o sangue dos Meneses criara uma alma” para aquelas paredes. A casa adquire dos Meneses a frieza, a indiferença e o desinteresse pela renovação da vida. Torna-se, portanto, uma casa humanizada que, por isso mesmo, pode morrer. Exemplo dessa imagem é a que Lúcio Cardoso constrói da casa quando se aproxima a morte de Nina, uma imagem que intensifica a idéia da agonia e da ruína que se prenunciam. A chácara também se prepara para o momento final: “vi a casa acesa, de janelas abertas, [...] era curioso de se ver, e havia certo encanto nisto – um sopro novo parecia alimentá-la e ela se erguia atenta, como na previsão de acontecimentos importantes. Não me lembrava de tê-la visto assim tão preparada” (p. 410). Remetendo-nos ao famoso ensaio de Benjamin sobre a autoridade do moribundo que, à hora derradeira, adquire forte lucidez e transmite aos que ficam os seus conselhos, assim também a chácara, ao pressentir o fim próximo, abre os olhos, como se, à maneira de “certos doentes graves, ela só abrisse os olhos para celebrar o próprio fim” (p. 410).

Percebe-se, dessa forma, a idéia da casa como corpo vivo, que se sacrifica: “dentro da chuva cerrada quase sentia procurar-me da distância o olhar do velho prédio sacrificado, com estrias de sangue que escorressem ao longo de suas pedras mártires” (p. 245). As expressões “velho prédio sacrificado”, “estrias de sangue”, “pedras mártires” sugerem que a casa, humanizada, é testemunha e se imola pelos seus habitantes, numa imagem carregada também do imaginário religioso, tão caro ao autor.

A casa, ao se humanizar, adquire o direito à morte, idéia já contida no título do romance, uma casa que se deixa assassinar. Ao longo do texto, várias vezes o casarão é referido como um vivente, possuidor de “uma alma”: “desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se fosse uma entidade viva” (p. 103), afirma Ana; “a imagem da casa lacerada, como se fosse um corpo vivo, não me saía mais do pensamento” (p. 242), reitera Betty.

Durante a doença de Nina e principalmente em sua agonia, a chácara conhece uma grande metamorfose. As visitas que antes nunca aconteciam se tornam freqüentes. Por causa do mau cheiro que exala do corpo da doente, as janelas são abertas. Através das janelas, que são os olhos da casa, ela olha para fora; a casa faz-se humana através da luz que irradia: “a Chácara desnudava sua nova fisionomia: as janelas abertas como que vigiavam em plena escuridão, se bem que aquelas pupilas acesas não se movessem, e como que fixassem uma outra paisagem” (p. 450).

Por outro lado, é também através de suas janelas abertas que os curiosos vêm a casa, que o interior dela é devassado. Graças às janelas escancaradas, a mansão é invadida, torna-se totalmente entregue à curiosidade dos vizinhos; pelas janelas abertas se dá a conhecer, os curiosos podem saber o que se passa em seu interior. É a vida da casa dos Meneses que se torna pública, o que antes era especulação transforma-se em constatação.

As janelas abertas, também, possibilitam que saia o cheiro pestilento exalado do corpo de Nina, elas mostram aos de fora as mazelas da casa. Essa imagem das janelas abertas contrasta, por sua vez, com a da porta fechada, objeto de análise do próximo capítulo. A porta fechada, como veremos, é, ao contrário, a imagem da interdição, da limitação; da morte enquanto experiência sobre a qual não há conhecimento, apenas indagações.

Para os moradores dos arredores, em especial de Vila Velha, a mansão dos Meneses, que sempre despertara curiosidade, interesse e especulações, torna-se agora a imagem de um campo em que os urubus denunciam a rês que está para morrer. Segundo a lei do clã essa devastação significa o fim; essa violação sugere que “não há como reabilitar esse sistema”, tão forte a sensação de desabamento e a iminência de um desastre físico: “era possível que a Chácara ruísse, viesse ao chão, e (os) arrastasse no seu vórtice de pó” (p. 451). É, assim, na multiplicidade de imagens que dizem o abandono, a destruição e a morte que a narrativa coloca o leitor em contato com esse mundo em desintegração.

Das imagens da casa humanizada, merece destaque a da casa como “um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue” (p. 152) e que mais tarde, nos relatos do médico da família, será retomada diversas vezes em suas memórias. É a imagem do mal que ele pressente a devorar os alicerces da chácara, e mais uma referência à doença de Nina e à ruína dos Meneses. Nina e a casa permutam entre si o estado de esfacelamento: “acho que estou apodrecendo”, diz ela a Betty. O câncer a corroer o corpo de Nina e esta, por sua vez, com sua ação corrosiva e venenosa, a destruir o clã. Para o médico, aquele reduto que ele aprendera a respeitar e admirar como um monumento de tenacidade, surgia vulnerável aos seus olhos:

Gangrena, carne desfeita, arroxeadas e sem serventia, por onde o sangue já não circula e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloqüente miséria

da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escarlates de sua vitória mortal e purulenta (p. 152-153).

Percebida, ainda, enquanto espaço da clausura e da limitação, a casa é tomada como uma prisão, nela os moradores se sentem prisioneiros, ligados uns aos outros por uma rede insolúvel, tecida de sentimentos desencontrados. A casa se torna um refúgio, não de desfrute ou aconchego, mas um cárcere no qual as pessoas que nele vivem estão presas pelas transgressões, segredos e mentiras. Dessa forma, os habitantes da chácara acham-se intensamente vinculados à casa. Mesmo que ela seja uma prisão, ou um inferno, é aí que eles sabem viver, é nesse cenário que se desenrolam as principais cenas da história desses seres acorrentados uns aos outros pela desconfiança, pela inveja, pelo medo, pela dissimulação. Nina, sozinha e deslocada, sente-se prisioneira na chácara e revela à governanta o desprezo pelas paisagens, confessa que se sente bem melhor num quarto fechado. É que ela se sente confortada por se saber limitada, encerrada num espaço que domina.

André também se sente preso à casa, pois nela vive aquela que representa o que move a sua vida: Nina. Quando abandona tais espaços domésticos, à medida que se afasta, sente-se mais só e mais desesperado. Nada na paisagem o atrai; ao contrário, a própria amplidão o oprime e lhe furta o prazer de viver e de respirar. Essa cena nos remete ao que nos diz Bachelard (2003, p. 24) sobre a casa, a respeito das várias nuances do nosso apego a um lugar, “como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num ‘canto do mundo’”.

As pessoas se solidarizam com o espaço. Quanto mais disfarces, quanto mais segredos, tanto menos espaço se procura. É preciso se limitar, dominar um espaço para se

proteger, não se perder, não se expor. Nina e André sentem conforto e tranquilidade de se saberem em um espaço pequeno; a redução do espaço externo está na medida do seu íntimo. “Lá fora é espaço demais”, enquanto a casa dá razões ou ilusões de estabilidade. Somente após a morte de Nina, André, liberto do que o prendia à casa – o amor por sua mãe – consegue se desprender e ganhar o espaço que o espera lá fora. E será a partir desse “espaço demais” que o jovem poderá refletir, avaliar, reescrever e reelaborar o que vivera na casa dos Meneses.

Pode-se dizer que na *Crônica*, a casa é um mundo construído e formulado poeticamente. Às avessas, mas poeticamente, como se pode depreender da afirmação de Bachelard (2003, p. 14), destacada como epígrafe deste capítulo: “a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, independentemente do drama que ela seja levada a ilustrar”. Os termos relacionados à casa - *desabamento*, *queda*, *vácuo*, *desastre*, *desintegração* – pertencem ao campo semântico de ruína e destruição. Se nos detivermos nessas expressões, na carga de destruição e ruína que elas sugerem, poderemos nos transportar para esse mundo de desagregação e desmantelamento. Por seu turno, o leitor é colocado diante de imagens que ostentam uma grande riqueza poética, como se pode perceber no exemplo abaixo:

(Ali estava ela, tombando, como devorada por um mal que vinha de suas próprias entranhas. Em meio à paisagem luxuriante e sem peias, conservava um estranho recato, como se estivesse voltada sobre as ruínas que a constituíam, e assim, cega, ainda meditasse sobre o nada existente no seu bojo, e desfiasse, isolada e dura, a memória dos seus dias idos...) (p. 499).

Há, na *Crônica*, uma potencialização dos objetos, transformando-os em imagens de morte, como a mesa da sala de jantar da mansão, local que já servira para tantas refeições em comum, reuniões e concílios de família, agora convertida em uma essa provisória em

que é depositado o corpo morto de Nina. A sala é transfigurada pelo “hálito sobrenatural que percorre todo ambiente tocado pela presença de um cadáver”. Vê-se aqui um desdobramento semântico da imagem, uma vez que, nesse mesmo lugar, Nina fora tantas vezes “julgada e dissecada sobre aquelas tábuas” (p. 21), referindo-se às censuras dirigidas a ela especialmente pelo cunhado Demétrio.

No romance, os espaços acham-se atrelados a fatos e sentimentos. As confissões e os segredos são corredores escuros que as palavras denunciam e escondem; os cantos são refúgios escolhidos para se encolher. Na casa dos Meneses não há sótão, mas há porões e quartos de despejo, imagem do mundo tumultuado, cheio de zonas sombrias e inabitáveis. Junto ao corredor da casa grande, há um quartinho, desses que servem um pouco para tudo; próximo à cozinha, e do local onde se acomodam os empregados, há um porão; e no Pavilhão, construção situada no jardim, há ainda outro porão, descrito diversas vezes, para realçar o seu valor dentro da narrativa e o seu estado de deterioração: “uma dependência baixa, quadrada, com o teto dividido por grossas traves de madeira [...] a luz era tão escassa que, apesar de ser dia ainda, haviam acendido uma lamparina” (p. 147). Esses porões estão intimamente ligados a acontecimentos que envolvem segredos e mortes, como veremos.

Bachelard, ao polarizar sótão e porão, na abordagem da verticalidade da casa, relaciona o teto à racionalidade e o porão à irracionalidade. Este é considerado “o ser *obsuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (BACHELARD, 2003, p. 36-37). Ratifica esse contraponto o fato de que o sótão e o teto são construídos com esmero, submetidos à admiração, enquanto os porões são cavados mais profundamente, afundados, escondidos, sem portas ou janelas, com pouca ou quase nenhuma luminosidade. Convencionalmente, o porão é quase sempre um lugar úmido e escuro, de ar pesado,

entulhado de coisas sem valor, cheirando a mofo e habitado por insetos. Os porões da casa dos Meneses não fogem à regra.

Esses porões são os espaços íntimos das ligações intrigantes e instigantes que movem a trama, como o adultério, o incesto, os ciúmes, os segredos, atitudes e sentimentos que precisam ficar resguardados, escondidos. O quartinho, local asfixiante, um cubículo que dá para o corredor da casa, com um divã cheio de buracos, coberto com um xale vermelho já descorado, é para onde Valdo é levado por seu irmão Demétrio, após ter-se ferido por um tiro e ser encontrado estirado sobre o tapete da sala. O ferimento de Valdo não é esclarecido: tentativa de suicídio? De assassinato?

Esse mesmo quartinho é também onde Valdo e Demétrio, anos mais tarde, travam uma luta corporal, durante o velório de Nina, quando este arranca dos armários todos os vestidos dela. Nesse ato desesperado, Demétrio tenta extirpar de dentro de si o amor que não pode sentir, mas ao mesmo tempo deixa vir à tona o eu que se esforçara tanto por esconder a vida inteira. É ainda fechada nesse cubículo que Ana encontra Nina, sentada no referido divã vermelho, com um papel amassado entre as mãos, provavelmente uma carta. Ao ser surpreendida por Ana que tenta lhe tomar o documento, Nina deixa escapar um grito, um único grito, um nome de homem: “GLAEL!” (p. 505-506). Ana, em sua narrativa, afirma sentir que Nina designara um ser sagrado, desconhecido e que poderia ser, talvez, seu verdadeiro filho. Mas, logo em seguida a essas especulações, Ana afirma: “não sei, porque naquela mulher tudo se contradizia, e havia nela um lado inteiramente mergulhado na sombra” (p. 506). Vislumbra-se, nessa passagem, a questão do enigma que envolve Nina, André, o incesto.

O divã, que diversas vezes é retomado no romance, é coberto por um xale vermelho. A cor vermelha remete a fogo, à paixão como sentimento ou emoção intensos, e também à

morte, sacrifício, laceramento da carne, sangue derramado. Todos esses sentidos estão expressos na imagem do divã vermelho presente tanto nos momentos de paixão dos encontros amorosos, como nos de transgressão, desastre e morte.

Ao porão, que se situa nos fundos da casa, chega-se descendo uma escada. A escada, em geral, é tomada como símbolo da verticalidade, da ascensão e da valorização. Porém, na casa dos Meneses, as escadas estão associadas a degradação, transgressão, decadência: “Aquele dia, Valdo, na escada cheia de folhas mortas, [...]” (p. 41), “continuo imaginando que logo após descerei as escadas da Chácara [...]” (p. 22), “sabia disto desde o primeiro instante, desde que pisei a beira daquela escada de pedra, e em que me envolveu, mortal, como um suspiro que se eleva da terra, o odor familiar das violetas” (p. 203). Não há alusão a uma escada que ascende a um sótão, mas somente é referida a que desce ao porão: “pensei que fôssemos subir a escada, mas ainda desta vez me enganava: Dona Ana contornou a frente e dirigiu-se para uma porta baixa, lateral, escassamente iluminada” (p. 176).

Bachelard (2003, p. 43) afirma que, a contrário do sótão, “a escada que conduz ao porão, *descemo-la* sempre. É a descida que fixamos em nossas lembranças, é a descida que caracteriza o seu onirismo”. Embora as escadas sejam para subir e descer, numa atitude que lembra dinamismo, as da mansão são referidas para denotar a decadência dos Meneses. O próprio movimento dos móveis e adornos, como o divã e outros móveis encaminhados ao porão, simboliza declínio. O Pavilhão, onde se localiza o porão destacado no romance, é referido pelos moradores como “lá”, “lá embaixo”, reforçando a idéia de lugar da transgressão, então proibido, interdito e que não se deseja nomear.

O porão próximo ao quarto dos empregados possui objetos amontoados pelos cantos, móveis velhos, armários grandes com portas despencadas, cômodas, tamboretas, um

genuflexório com o veludo rasgado, e um enorme espelho rachado de ponta a ponta. Há também, aí, um retrato de mais ou menos um metro e meio de altura, coberto por densa camada de pó, “um rosto de mulher, não havia dúvida, mas tão severo, tão fechado sobre suas próprias emoções, tão definitivamente ausente de cogitações imediatas e mesquinhas, que mais se assemelhava ao rosto de um homem [...] Nele, tudo era denso e maduro” (p. 139). Trata-se do retrato de Maria Sinhá, uma velha Meneses, em quem Timóteo se inspira em seu modo de vida. Ele se diz dominado pelo espírito da matriarca, a quem julga a mais nobre, a mais pura, a mais incompreendida de seus antepassados.

Maria Sinhá forma com Timóteo um par de opostos. Aquela se vestia de homem; este de mulher; incompreendidos ambos pelo grupo familiar. Cada um, ao seu tempo, se rebela contra a família conservadora; ambos, com seu modo de ser, desestabilizam a aparente postura moral e ética dos Meneses, colocam em questão o seu prestígio, sua tradição. Dessa forma, são atirados para o quarto, como Timóteo; ou para o porão, como o retrato de Maria Sinhá.

Ao porão são destinados os objetos que não têm serventia. Os trastes empoeirados, desgastados, como o divã esburacado, o xale desfiado, o espelho rachado negam, agora, o passado exuberante do clã. O caminho percorrido pelos objetos através dos espaços desenha o movimento de decadência da família. A trajetória do divã atesta essa afirmação, na medida em que de objeto usado para se recostar, descansar, relaxar, que antes ocupa o quarto do casal Nina e Valdo, passa, depois, para o quarto contíguo, espaço apertado e, daí, para o porão, como uma peça velha, sujo e esburacado.

O porão do Pavilhão é o local onde o jardineiro Alberto vive e morre, e anos depois, também Ana. Reiteradamente revisitado, esse porão é o local onde a imagem de ruína, abandono e morte se faz sentir com mais intensidade. Há total falta de conforto, é estreito,

entulhado de instrumentos de jardinagem, com apenas uma única abertura de forma circular, gradeada, a lembrar uma cela. Ana, ao encontrar aí Alberto ferido por um tiro – suicídio? -, na tentativa de erguê-lo, empurra-o de encontro à parede, depositando ali manchas de sangue, desenhos de seu corpo. O sangue de Alberto deixa nas paredes a inscrição da morte, como um índice, uma tatuagem que lembrará a sua convivência com os Meneses.

Após a visita do médico que declara a morte de Alberto, chega ainda Padre Justino, a quem Ana chamara e a quem, num ato de desespero e descontrole, pede que faça o milagre de ressuscitá-lo. A mulher insiste com o padre: é só dizer “levante-se desta cama, limpe este sangue e caminhe” (p. 182). Esse diálogo de Ana e Padre Justino lembra o episódio da ressurreição de Lázaro, narrado no Evangelho de João, capítulo XI. Segundo o texto bíblico, Jesus o ressuscita após quatro dias de sepultado, quando, após render graças ao Pai, ordena: “Lázaro, vem para fora!”. E o morto sai com os pés e as mãos atados e Jesus pede ainda: “Desatai-o e deixai-o andar”.

O tema da ressurreição de Lázaro é recorrente em Lúcio Cardoso, como fica explícito na escolha da epígrafe que abre o romance *Crônica da casa assassinada*, retirada desse mesmo Evangelho de João, XI, 39, 40: “Jesus disse: tirai a pedra. Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque está aí há quatro dias. Disse-lhe Jesus: Não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus?” Há uma tela do escritor, reconhecidamente ligado às artes plásticas, denominada “A ressurreição de Lázaro” e há também um poema seu intitulado “A voz de Lázaro” (CARDOSO, 1941, p. 68-70), em que o poeta dá a palavra a Lázaro, e não a Jesus, criando, assim, uma nova perspectiva de leitura, na qual a distância entre Deus e o homem é anulada. No poema delega-se voz ao morto, que questiona: “[...] – És tu, Senhor? És tu que sopras o meu nome de tão longe?

[...] Se és tu, bate com mais força à porta onde as sombras do sono me envolvem, bate, pois que estive tanto tempo sepultado no silêncio que os meus ouvidos já confundem os sons e os perfumes se turvam irrevelados”.

Ao deixar o porão, Padre Justino descreve a cena em que Ana está atirada aos pés da cama de Alberto morto. Ao ler esse trecho, é possível nos transportarmos para a famosa imagem da *Pietà*, de Michelangelo, que figura a idealização da dor de Maria ante o corpo morto de Jesus:

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

Em diversos momentos, como os acima recortados, pode-se perceber a recorrência dos temas religiosos na obra cardosiana. A esse respeito, a ensaísta Ruth Silviano Brandão (2006-b, p. 91) afirma: “é difícil encontrar um outro escritor brasileiro que seja marcado por uma dramaticidade tão radical, com inquietações filosóficas e religiosas tão constantes, como as que povoam a obra de Lúcio Cardoso”.

A partir da morte de Alberto, Ana fecha o porão na tentativa de que ninguém mais aí penetre. Porém, como se vê na narrativa, Nina viola esse altar edificado por Ana. É para lá que conduz André e é lá que ambos secretamente se encontram. O encontro de Nina e André, no recinto defeso do porão, evidencia o caminho de transgressão percorrido por essas personagens. O porão é o espaço da desordem, da sujeira, dos rejeitos, do que se quer manter sob censura, escondido dos olhares, longe da curiosidade.

Bachelard (2003, p. 25) confirma que “algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens”. Ana faz do porão seu lugar sagrado, o seu

altar, veda-o a olhares estranhos, ela o quer imune à curiosidade alheia: “aquelas paredes manchadas de sangue, que depois tantas vezes eu fui afagar com mãos trêmulas, eram os contornos do único espaço onde podia velar sua lembrança” (p. 309). Ana se refere ao local ora como altar, ora como túmulo: “naquele quarto, onde eu fizera o meu altar [...]” (p. 286). O altar é o local onde se renova o sacrifício da vida e da morte. Aí Ana voltará para recordar a morte de Alberto. Para ela, o jardineiro se converte em mito e, como tal, é incorruptível: “Alberto é imortal” (p. 308). Ali no porão ela chora e revive o passado e indaga se tudo não teria sido um sonho, se Alberto fora realmente um ser de carne e osso. Cria-se, pois, um ser mais de ficção do que de verdade; imaginá-lo alegre, sadio e moço compraz a sua fantasia e é dessa figura idealizada que tem necessidade a sua paixão.

Por outro lado, Ana também se refere ao porão como túmulo. Reforça-se, então, a díade aquém e além, imanência e transcendência, morte e tentativa de ressurreição na atualização do sacrifício. Após o momento de descontrole, no qual pede ao padre que ressuscite Alberto, compreende que apenas em sua memória ele poderá ser revivido. A mulher tenta, num trabalho de restauração, de esforço, manter a integridade desse espaço e procura recompor as paredes do porão, reajustar o reboco que insiste em despencar. É a tentativa de fazer reviver, de atualizar, na memória, a presença de Alberto; de não deixar que sua lembrança se esfacele no tempo:

(Algumas vezes, vencido pela umidade ou simplesmente pelo tempo, uma parte desse reboco desprendia-se, ameaçava cair – e eu, cuidadosamente, o recompunha, colando-o, reajustando-o ao seu primitivo lugar, tal como se recompusesse uma imagem pronta a se esfacelar, um corpo a que faltariam pedaços, e cuja integridade através do tempo só sobreviveria assim pelo meu esforço e minha paciência.) (p. 311).

Assim, ao porão do pavilhão estão fortemente ligadas Ana e Nina, que partilham um mesmo segredo, o segredo decisivo da trama narrativa. Não é por acaso que é para esse

porão que Ana se dirige nos últimos dias de vida. Padre Justino, vindo a seu pedido, realça que nenhum outro local lhe parecera tão triste e tão abandonado quanto aquele, confirmando a imagem destacada por Bachelard (2003, p. 38): “o porão é então a loucura enterrada, dramas murados”. Recordemos as palavras de Padre Justino:

[...] ali, naquele cubículo que mais se assemelhava a uma sufocante prisão, havia um ar suado e vivido até suas últimas conseqüências, 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 (p. 496).

No porão se escondem as coisas. Para este local reservado dirige-se Ana, que tem tantos segredos, tantos dramas que precisam estar bem cercados, bem protegidos do conhecimento dos outros. É nesse cenário que apenas ela ainda subsiste, na chácara completamente em ruínas, de que apenas restam enormes alicerces de pedra, “a calíça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subiam pelos degraus já carcomidos” (p. 495). Ruía a casa dos Meneses para ser reconstruída, rememorada em fragmentos, na ficção, através da escrita.

#### DO JARDIM COMO ESPAÇO DA TRANSGRESSÃO

Em *Crônica da casa assassinada* é dado um destaque especial para o jardim da chácara, no qual se localiza o pavilhão, uma construção de madeira há muito sem cor definida, estigmatizada pelo tempo, gasta pelas chuvas, com lances de mofo e estrias

criadas pela umidade. É aí que se situa, como já se falou, o porão. Essa é uma das partes menos freqüentadas do jardim, pela qual se chega a uma clareira que “antigamente fora limitada pelas estátuas das quatro estações” (p. 264).

O jardim, na maioria dos relatos míticos, está associado à idéia de paraíso; é também símbolo de fecundidade, de refúgio e sossego, local de sombras e perfumes. Em geral, nos jardins há sempre uma fonte ou um lago. A fonte, desde a literatura medieval, é o *topos* relacionado aos ritos que visam à fecundidade; está ligada ao erotismo e à sedução. A fonte se apresenta como um dos componentes do *locus amoenus* do lirismo (CUNHA, 2005, p. 51-67). Assim, não parece sem motivo que no centro do jardim da mansão dos Meneses haja um pequeno lago, uma fonte circular. Como ocorrera no passado em relação a Alberto, à borda dessa fonte se dá o rito de sedução de Nina para André. O jardim é, no romance, o cenário dos encontros amorosos entre Nina e Alberto e, mais tarde, entre ela e André.

É possível articular a imagem do jardim da chácara à imagem do Jardim do Éden, de que nos fala o livro do Gênesis, onde Javé coloca os protótipos humanos, Adão e Eva, macho e fêmea. Esse livro situa o Éden na divergência de quatro rios (Tigre, Eufrates, Giom e Pison), pois segundo o relato bíblico, do Éden sai um rio que se divide em quatro cabeceiras. A divisão de um jardim em quatro quadrantes leva à idéia cosmológica de um Universo dividido dessa forma. O jardim seria, então, um resumo do mundo, um microcosmo. O Éden é tomado como o local demarcado dentro do Universo, o centro escolhido como o lugar perfeito, pois segundo a perspectiva hebraica o lugar onde Javé põe a obra prima de sua criação – aqueles que são criados no último dia de seus trabalhos – seria um lugar sagrado e, portanto, centro do cosmos. Também na *Crônica*, o jardim dos Meneses é o centro dos acontecimentos do romance.

A chácara é rodeada por alamedas de plantas, que formam uma cerca viva que isola a mansão. O jardim é limitado por quatro estátuas que representam as estações do ano, a totalidade do tempo. Porém, note-se que das quatro estátuas que delimitam o jardim da chácara, apenas uma ainda está de pé, a do verão. As estátuas das quatro estações podem ser tomadas como imagens a lembrar o equilíbrio representado pelos quatro pontos cardeais, pontos de referência. Entretanto, na chácara esse equilíbrio já se desfez, e o jardim dos Meneses perde seus contornos, se deteriora; jardim e clã se esfacelam, agonizam simultaneamente.

Nesse sentido, trata-se de um paraíso contaminado, maculado pelos que nele penetraram. Na descrição da fonte, surge, ironicamente, a imagem de uma cegonha triste, postada ao centro, a que já falta uma das pernas. Muitas lendas populares ligam a cegonha à chegada dos recém-nascidos, que seriam trazidos por elas. Porém, a cegonha do jardim dos Meneses, um jardim em ruínas, é a imagem da decrepitude, a lembrar que não há mais, para o clã, esperança de renovação. Deles, como se depreende da narrativa, não ficam descendentes.

No Jardim do Éden, Eva, instigada e encorajada pela serpente, conduz Adão a comer do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Adão, assim como André, é um nome que, em sua língua original, significa “homem”. No grego, o nome André (*Ἀνδρῶς*) significa “homem feito”; já na forma *Ἀνδρῶν* significa “levar alguém a fazer-se homem; fazer-se homem, proceder como homem” (PEREIRA, 1976). Como no Éden, o jardim da chácara torna-se o espaço da transgressão, da desobediência às leis divinas e sociais; é para onde Nina conduz André e ao se consumar o encontro amoroso entre eles, o rapaz entende que pisa “a área de um mundo que jamais seria aceito, onde sozinho teria de

transitar” (p. 263), que se tornaria não o filho amado e bem-sucedido, mas o mais culpado e o mais consciente dos amantes. André tem, portanto, consciência de que afronta as leis humanas e divinas. Posteriormente, ao revisitar, via memória, os momentos de amor com a mãe, o moço questiona a noção de pecado e indaga a respeito da natureza da morte.

Se houve ou não incesto, se André era ou não filho de Nina, se a narrativa deixa em aberto a possibilidade de não ter havido incesto, isso não é o que importa. O que importa é a escrita desse incesto. Vejamos o que fala Ruth Silviano Brandão (2006-a, p. 195) sobre essa questão, no romance *Crônica da casa assassinada*: “se o romance não a resolve, em termos de certeza, entretanto, esse incesto é encenado e exibido, como tal, na superfície da escrita e no desejo do discurso. Negá-lo é apenas não querer lê-lo ou revivê-lo e assumir os efeitos de sua leitura, dada a violência de sua verdade”.

O incesto foi motivo de grande interesse de alguns estudiosos da Antropologia, Sociologia, Psicanálise, dentre os quais destacam-se Sigmund Freud, com seu estudo *Totem e tabu* (1996, p. 21-163), e Claude Lévi-Strauss em *As estruturas elementares do parentesco* (1976). Freud sustenta que o desejo do incesto está presente em todas as sociedades e se manifesta de tal forma nos agrupamentos sociais primitivos que estes são verdadeiramente regidos pelo medo do incesto. Entre os povos primitivos de diversas religiões, acredita-se que as relações sexuais entre parentes acarretam castigos e calamidades as mais diversas, tais como doenças graves, mortes, pestes. A proibição do incesto seria, portanto, mais que indispensável ao funcionamento da família, o elemento central em torno do qual se organiza a sociedade, ponto definidor da fronteira entre natureza e cultura.

Freud lembra, ainda, que é preciso uma instância interditora capaz de impedir a satisfação da pulsão imediata e permitir a ligação durável. Já que o homem mostra-se

sempre inclinado a transgredir as interdições, estas são sempre renovadas. Em razão disso, há o empenho de se evitar o incesto, proibindo-se o casamento entre grupos de parentes. Medidas de defesa contra os desejos incestuosos são aplicadas e, nesse sentido, a tradição judaico-cristã estendeu a antiga proibição contra o matrimônio entre irmãos e irmãs, pais e filhos aos que são meramente parentes espirituais, tais como padrinhos, madrinhas e afilhados.

Nas diversas perspectivas teóricas, a questão do incesto parece tocar sempre em um ponto coincidente, aquele da passagem da natureza para a cultura e o elemento de distinção entre homens e animais. Georges Bataille considera que haveria no horror ao incesto um elemento que nos distingue como homens, mas acentua que também há o problema que disso decorre: “o do próprio homem na medida em que ele acrescenta à animalidade o que ele tem de humano”, e como consequência, “tudo o que somos estaria em jogo na decisão que nos opõe à vaga liberdade dos contatos sexuais, à vida natural e não formalizada dos ‘animais’” (BATAILLE, 2004, p. 311). O teórico sugere que o objeto da interdição torna-se objeto de cobiça devido ao próprio fato da proibição que, sendo de natureza sexual, realça a conotação simbólica de seu objeto, conferindo-lhe um valor erótico. Bataille advoga que “é isso justamente que opõe o homem ao animal: o limite apostado à livre atividade conferiu um novo valor ao irresistível impulso animal” (*Ibidem*, p. 334).

No caso do incesto, a renúncia do parente próximo define a atitude *humana* oposta à voracidade *animal* e, reciprocamente, o valor de sedução de seu objeto. Essa renúncia seria o complemento do erotismo; “não haveria erotismo se, em contrapartida, não houvesse o respeito pelos valores proibidos”. Ao mesmo tempo, a interdição, a proibição “abre para o homem disciplinado uma porta que a animalidade não poderia transpor, a da transgressão

da regra” (BATAILLE, 2004, p. 346). Assim, para Bataille, o erotismo, em seu conjunto, é infração à regra das interdições; ele é uma atividade humana.

A relação de Nina com Alberto e posteriormente com André é marcada pela ambigüidade mãe/amante: “vejo-o perfeitamente bem, quase uma criança ainda, de pé diante de mim, tremendo [...]” diz Nina referindo-se a Alberto, “comecei a imaginá-lo não como um amante, mas como um filho, a quem eu ensinasse as coisas, e apontasse os perigos deste mundo, salvando-o de si mesmo e dos outros. Filho, amante, que importa [...]” (p. 85-86).

O envolvimento físico de André e Nina sustenta-se por via de uma paixão dual e avassaladora, numa mistura agônica e espasmódica de gozo e aniquilamento, atração e horror. Para André, Nina é mãe e mulher, desejo e proibição, fundindo-se em um único objeto: “Mulher e mãe, que outro ser híbrido poderia condensar melhor a força do nosso sentimento? Amá-la é reintegrar-me no que fui, sem susto e sem dificuldade. É a volta ao país de origem. Amando-a como homem, sinto que deixo de ser eu mesmo para completar esta criatura total que deveríamos ter sido antes do meu nascimento” (p. 331).

Nas palavras de Ruth Silviano Brandão (2006-a, p. 195), “representação primordial da mulher, a mãe, entretanto, é fálica, na sua primitiva relação com a criança narcísica, primeira e ilusória experiência da completude”. André vivera longe da mãe, só a reencontra quando já se torna um homem, aos dezesseis anos e, por isso, às vezes se justifica: “- que sabia eu das mães e dos seus costumes!”, e, quando tocado por ela, não podia fugir à embriaguez do seu perfume nem à força da sua presença feminina. A ligação com a mãe representa para ele um emaranhado de sentimentos e sensações dos quais não tem conhecimento; uma dualidade que não sabe nomear: “não posso designá-la como ‘aquela mulher’, e muito menos como ‘minha mãe’. Não é uma coisa e nem outra” (p. 331).

Para André, Nina é a mãe, mas também é a mulher. A consciência da prática do incesto provoca nele sentimentos conflitantes: a culpa e ao mesmo tempo a experiência da plenitude de sua masculinidade:

Ah, eu descobria várias coisas vendo-a tão pusilânime, e inebriava-me a satisfação do macho, sentindo que tudo o mais era nuvem e fantasia, diante da minha força e da minha vontade [...] era como se toda a sua vestimenta houvesse tombado de repente, e ela surgisse, nua e feminina [...] De um só golpe alucinante e mecânico, eu desvendava aquilo que constituía a diferença entre um corpo de homem e um corpo de mulher [...] (p. 259).

Na narrativa bíblica, depois que Adão e Eva comem do fruto da árvore que Javé lhes havia proibido, abrem-se os olhos dos dois e percebem que estão nus (Gn. 3,7), pois adquirem discernimento, o conhecimento do bem e do mal. No romance, também André, ao descobrir sua atração por Nina, torna-se consciente do que lhe ocorria, “nenhuma palavra mais precisava ser dita, todo o mistério estava para sempre esclarecido – uma alegria selvagem transbordou de meu peito, uma alegria de vitória e de maturidade” (p. 258).

Se no Éden a manifestação do novo estado de ser se opera nos dois, tanto em Adão quanto em Eva, no romance de Lúcio Cardoso é apenas André que passa por esse momento de descoberta. Jovem que até então conhece as mulheres somente através dos romances que lê, sente, naquele instante, surgirem-lhe, criados, o homem e a mulher. Ele vê a si próprio, então, viril: “eu compreendi que se achava definitivamente extinto o que em mim existia de infantil. Outro ser começava a se erguer no meu íntimo, agressivo, imperioso, cheio de fome e de sede de absoluto, como um animal que repontasse de selvas primitivas” (p. 260). Há, em André, esse movimento de refluir, de repontar para a animalidade e, nesses momentos, ele se vê desvinculado de seus deveres sociais, como um selvagem que não renuncia à satisfação de seus instintos. Mas sabe, ao mesmo tempo, que a interdição existe.

No derradeiro encontro de ambos, quando da agonia de Nina, o rapaz descreve em minúcias a cena do intercurso sexual entre eles, numa imagem que potencializa a transgressão, a supressão de todos os limites, em um entrelaçamento de erotismo e morte. Para Bataille (2004, p. 27), o campo do erotismo é campo da violência, da violação, uma violação limítrofe ao ato de matar. No instante em que Nina agoniza, André confessa que o que lhe interessa não é a fruição da vida, mas a da morte: “era um terror, uma ânsia de me completar em sua agonia. [...] Não era um interior, nem uma mulher, nem coisa alguma identificável – era uma monstruosa absorção a que me entregava, uma queda, um esfacelamento” (p. 403). Ao sair de perto do corpo desfalecido de Nina, André descreve, em seu diário, as sensações e emoções que o assaltam e compara-as ao rio, não a representar a vida, mas a morte que ocupa e invade os espaços:

De todos os lados, como um rio invisível que fosse crescendo, e esbatasse suas ondas de fúria contra os limites opostos que representávamos, o sentimento do fracasso se interpunha entre nós; passo a passo fui recuando, recuando, até o fundo da parede, como se deixasse espaço para que aquele mar fervesse, e subisse até nossos peitos impotentes, e nos atordoasse com seu cheiro de sal e de sacrifício (p. 404).

O corpo de Nina, tal como o corpo da casa, é associado ao espaço de destruição, ruína, esfacelamento. A casa é um tumor latente, a corrosão toma conta de suas paredes, de seus móveis, de seus jardins; um câncer destrói o corpo, a casa de Nina, cuja carne se desfaz, putrefata. O discurso narrativo assemelha-se, assim, ao corpo de Nina e iguala-se à casa dos Meneses, destroçada, a exhibir a fragmentação, a descontinuidade, a não-completude.

## DA CASA COMO PALCO

A casa, na *Crônica*, pode ser pensada como o espaço da representação, palco no qual variadas cenas se desenrolam, local onde se encenam diversos papéis, permutam-se várias máscaras. Os Meneses formam não uma família, mas uma trupe teatral em que cada um vive seu papel, escondendo-se em seus segredos, suas mentiras, seus ciúmes, suas mágoas, seus pecados, como bem o resume Valdo: “[...] uns vigiando os outros, sentindo a tempestade acumular-se, sem que pudéssemos fazer coisa alguma, porque jamais poderíamos prever de que lado romperia o raio...” (p. 457).

Timóteo é um estróina, um bêbado que dilapida o dinheiro deixado pelo pai e zomba da usura dos irmãos. Posteriormente, preocupado com a ameaça do irmão Demétrio de deixá-lo sem herança e interná-lo em um manicômio, decide jamais abandonar o quarto. Esconde-se sob uma máscara feminina, usa roupas e jóias de sua mãe, torna-se deformado pelo excesso de gordura e reconhece: “Ah, Betty, não veja em mim, nas minhas roupas, senão uma alegoria: quero erguer para os outros uma imagem da coragem que não tive” (p. 56). Desde então Timóteo não planeja outra coisa senão vingar-se de seus irmãos. Ele se submete à vida isolada para não perder direito à herança. A esse respeito, Ana faz a seguinte observação: “[...] – talvez a herdade seja uma doença de sangue” (p. 105).

Demétrio procura, a todo custo, dissimular o amor que sente por Nina, a cunhada. As tentativas de afastá-la da chácara e de Alberto; a acusação de adultério; a autorização para que Ana tente fazê-la retornar, quando de sua partida, grávida, para o Rio de Janeiro; o ato desesperado de arrancar os pertences dela dos armários; a luta com o irmão Valdo são atitudes que acabam por revelar um Demétrio que a todo instante finge, que esconde e

sufoca as emoções. Todavia, essa dissimulação não passa despercebida a Ana, que a todos vigia e espreita e atentamente percebe as mudanças operadas no marido.

Ao lado de Nina, Ana forma, na ótica de Padre Justino, o alicerce sobre o qual se firmam os acontecimentos do romance, a viga mestra, o centro em torno do qual tudo gira. O religioso, dirigindo-se a um alguém, que não participa da história, a quem trata de “meu amigo”, observa: “está vendo, está assistindo plenamente ao levantamento das linhas essenciais deste romance? Duas mulheres – ambas grávidas – uma, rodeada de toda atenção [...] – a outra, reservada, fechada em seu segredo, e sentindo minuto a minuto aquela vida estuar e ramificar-se no fundo do seu ser” (p. 501).

À vida de Nina no lar dos Meneses se vinculam os papéis desempenhados pelos que compõem aquele elenco. Sempre há dúvida quanto à atuação de Nina: estaria ela representando ou verdadeiramente trafegava em um mundo ao qual jamais teriam acesso? Ela própria, em carta ao Coronel, um amigo que vive no Rio, que fora companheiro de seu pai, afirma de si mesma: “um ser fantástico e sem sentido, mas cujos gritos fingidos, às vezes, confundem-se com os gemidos de verdade” (p. 326). Em carta ao marido Valdo, ela assegura que o que teria havido entre ela e o jardineiro não passava, por parte dele, de simples admiração; porém para Ana ela descreve com riqueza de detalhes os seus encontros amorosos com Alberto.

Ana, com seu faro de animal, descobre os grandes segredos de Nina, com quem se identifica e a quem se une pela paixão por Alberto. A cunhada de Nina afirma que esta representa um papel e que pode enganar aos outros, mas não a ela que conhece cada detalhe seu, “como se fosse um terreno pessoal” e que não se engana quanto a sua extraordinária capacidade de mentir e dissimular. Assim, quando Nina mente sobre sua doença, dizendo

que não é nada sério, que está bem de saúde, Ana tem certeza, então, de que realmente é grave o que se passa com ela.

André, por sua vez, tem muitas dúvidas quanto aos sentimentos de Nina. Ele percebe nela um ardor real e admite que a mentira não deveria caber em um relacionamento como o deles. Porém, sempre que estão juntos, tem a sensação de que a mulher se dirige a um outro que ele desconhece totalmente. À hora da morte, ao ouvir dela a última palavra articulada, um nome de homem, não o seu, mas o de Alberto, ele descobre, enfim, que aquela que fala não é ela, “mas essa outra real e secreta, que (ele) jamais conhecera, mas que a morte afinal fazia vir à tona e que permanecera soterrada durante todo este tempo [...]” (p. 432). Nina pertence, assim, ao grupo das personagens femininas misteriosas e enigmáticas da literatura. É mais uma *Capitu*, oblíqua e dissimulada, como bem define Ruth Silviano Brandão (2006-b, p. 89): “o enigma de Nina permanece, com o enigma do feminino. Com o enigma da própria escrita”.

Segundo um “Pós-escrito numa carta de Padre Justino” seria dado a Ana o poder de desfazer o enigma do incesto, porém esta afirma que a verdade não lhe importa, que à vezes mente até para si mesma (p. 312). Recorde-se que mente para todos sobre sua gravidez, não sendo, portanto, digna de crédito.

Quando Nina, a protagonista desse drama que se desenrola no casarão dos Meneses, está à morte, o espetáculo parece chegar ao fim: caem muitas máscaras, segredos são revelados, algumas peças do jogo se encaixam, outras, porém, continuam como enigma. Agora, a casa da família transforma-se em palco de “uma cena de que houvesse desertado o ator principal” (p. 20). Ao presenciar o último ato, André percebe que a morte não é de brincadeira, “que o ser estabelecido originalmente, e toscamente modelado em barro pelas

mãos de Deus, ali irrompia de todos os disfarces, para se instalar onipotente em sua essência mais verídica” (p. 35).

No decorrer do velório de Nina, várias outras cenas têm lugar no palco da mansão. Segundo a visão de Valdo, tais cenas “representam a culminância de uma série de fatos que de há muito vinham sendo comentados em voz baixa, e que concorreram singularmente para que se desmantelasse naquela comarca o prestígio da família Meneses” (p. 469). O primeiro ato fica a cargo de Demétrio que, mesmo com a casa repleta de pessoas vindas para o velório, arranca os vestidos de Nina do armário e os atira ao chão do corredor. Para arremate dessa cena, a filha do Barão, grande proprietária de imóveis na cidade, pede a Valdo que lhe dê os vestidos de Nina, que seriam doados, num gesto de caridade, a moças necessitadas. Outra cena ridícula é a protagonizada pelo grotesco Barão, que carrega consigo um embornal do qual, em pleno velório, retira empadas que se esfarinham entre seus dedos.

O espetáculo se completa com a aparição de Timóteo, que “veio chegando do corredor – veio chegando, e já deflagrava contra as quatro paredes da sala a primeira baba de sua espuma, e de repente, sem qualquer espécie de aviso prévio, com a brutalidade das grandes surpresas, aquele espetáculo estatelou-se aos nossos olhos” (p. 473). Sua figura é caricatural: imenso, “mal conseguia mover o braço rotundo, um braço sem vida, mole e desvitalizado como um galho decepado recentemente de uma árvore [...] a enxúrdia subia-lhe ao longo das faces, modelando uma máscara tão exótica e tão terrível que mais se assemelhava à fisionomia de um bonzo morto [...]” (p. 474).

De acordo com o ponto de vista de Valdo, o irmão é a própria caricatura do mundo, um ser de comédia, terrível e sereno. Valdo acaba por apoiar a atitude de Timóteo, pois o que ocorre no decurso do velório era necessário para “compor a trama de coisas

despedaçadas” (p. 475) que fora a sua vida, a antiga, que acabara de deixar e a nova vida cujos passos ensaiava. Valdo confessa: “não tardou muito, e o sentimento que me tomou foi o de euforia, de uma estranha euforia” (p. 475). A aparição de Timóteo assemelha-se à de um espectro, porque ainda vivo e já morto, é capaz de “chocar e gelar aquelas pobres vaidades humanas” (p. 475) e fazer ressoar a miséria dos Meneses. A cena de Timóteo desabando, rodando “sobre os próprios calcanhares”, tombando por terra, é metáfora perfeita da ruína dos Meneses:

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

Pode-se então perceber que a caducidade das coisas e a consciência da finitude são componentes essenciais da construção romanesca de *Crônica da casa assassinada*.

CAPÍTULO III

DAS FIGURAÇÕES DA MORTE

## DAS TEORIAS SOBRE A MORTE

A morte não é um fato isolado, um mal que nos sucede, tudo morre em todos os instantes, tomba, seca, rui e desaparece sem que nada possa reter esse imenso movimento de extermínio, levado a termo pela mão invisível da sombra.  
Lúcio Cardoso

Destacamos, neste capítulo, a imagem da porta fechada para estabelecer a sua íntima relação com o desconhecido, com a proibição e com a morte.

A morte, desde sempre, tem sido objeto de contínuas reflexões, em especial no âmbito da Filosofia. Desde Platão, a Metafísica nos propõe, com a idéia de imortalidade da alma,<sup>11</sup> vencer a morte e almejar o conhecimento do supra-sensível e do não corruptível.<sup>12</sup> No *Fédon*, as provas da imortalidade, consagradas na tradição ocidental, receberam sua mais alta sanção intelectual e o selo de um irrefutável testemunho existencial. Mas, de acordo com o filósofo brasileiro Henrique Cláudio de Lima Vaz,

[...] a prova do *Fédon*, primeira e mais célebre da grande família das provas da imortalidade que se multiplica por toda a história da filosofia e que reconhece nela sua origem, tem em vista a imortalidade da *psyché* e não é, aos olhos do próprio Platão, que a completa em outras passagens da sua obra, uma prova inteiramente satisfatória (VAZ, 1992, p. 230).

Assim é que, ao longo dos tempos, não tem havido um consenso acerca das formulações teóricas e filosóficas que se propõem a pensar a morte. Se Platão nos apresenta a idéia de imortalidade da alma, Heidegger teoriza a respeito da temporalidade do ser. Para

---

<sup>11</sup> PLATÃO, 1978, p. 155-156.

<sup>12</sup> REALE, 1994, v. 2, p. 64.

este filósofo, o ser está destinado irrevogavelmente à morte; a morte é “um modo de ser que a pré-sença assume no momento em que é” (HEIDEGGER, 1989, § 48, 16). Heidegger considera que sentimentos de angústia ou de profundo medo são situações que nos oferecem a oportunidade de pensar a morte, de aprender sobre a finitude, de se reexaminarem e se revalorizarem as certezas e verdades. O homem sabe que vai morrer e essa necessidade de enfrentamento da morte é que o faz alcançar a consciência de si mesmo.

A morte parece não poder ser enfrentada senão relativamente, enquanto morte do outro; só é possível testemunhar a morte do outro, nunca a própria. Heidegger (1989, § 47, 1) assim formula essa teoria: “A transição para o não mais estar pré-sente retira a pré-sença da possibilidade de fazer a experiência dessa transição e de compreendê-la como tendo feito essa experiência. [...] A morte dos outros, porém, se torna tanto mais penetrante, pois o findar da pré-sença é ‘objetivamente’ acessível”. Assim, o saber sobre a morte é incomparável a outras espécies de saberes porque da própria morte não há experiência possível; “nós falamos sempre, falamos demais sobre a morte, mas a verdade é que dela sabemos muito pouco”, registra Lúcio Cardoso em seu *Diário* (1970, p. 271).

Dastur (2002, p. 8), a respeito da dificuldade de se pensar a morte, explica que “é a grandeza da morte, o que nela se recusa de ser pensado, isto é, considerado segundo algum sistema de equivalência seja qual for, que faz da nossa finitude menos uma ausência de alguma coisa do que uma capacidade”. A perspectiva da morte modifica a relação de cada um com os outros e com o mundo, traz a experiência da singularidade do ser. O ser, sendo para a morte, atinge a sua possibilidade mais certa e insuperável. A consciência da mortalidade possibilita ao homem um olhar crítico sobre o mundo que o cerca, o enfrentamento da angústia e a tomada de iniciativa na construção de sua vida. A teoria

heideggeriana contrapõe-se, dessa forma, à sartriana, na qual a consciência da morte retira o significado da vida e afirma a sua nulidade.<sup>13</sup>

A morte pode ser pensada em outro tipo de discurso que não o científico, o religioso, o filosófico? Maurice Blanchot (1997, p. 293) assegura que a literatura é um tipo de saber que é capaz de abarcar a filosofia, a religião e a “vida do mundo”. Dessa forma, o discurso literário pode tornar-se o local privilegiado da manifestação dos diferentes saberes acerca do que seria o próprio do ser humano. Uma dessas manifestações é a morte, tema estruturante de um sem-número de formas literárias. Nessa perspectiva, o filósofo e crítico Maurice Blanchot explica, baseando-se em Hegel, que literatura e morte acham-se intimamente ligadas:

A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro, o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. [...] Deus havia criado os seres, mas o homem teve de aniquilá-los. Foi então que ganharam sentido para ele, e ele os criou, por sua vez, a partir dessa morte em que tinha desaparecido, só que, em vez de seres e, como dizemos, existentes, só houve o ser, e o homem foi condenado a só poder se aproximar e viver das coisas pelo sentido que lhes dava (BLANCHOT, 1997, p. 310-311).

No universo ficcional, a morte passa a ser encarada como possibilidade de ser pensada e, conforme tal ótica, expõe-se como presença constituinte na *Crônica da casa assassinada*. O romance se inicia com uma pergunta inquietante: “- (... meu Deus, que é a morte?)” (p. 19). Ao longo das quinhentas páginas da *Crônica*, o leitor é colocado não diante de teorizações acerca da morte, mas diante de imagens que lhe apresentam e o levam a pensar a finitude. Como escrever a morte? Lúcio Cardoso nos responde com seu romance,

---

<sup>13</sup> Dastur, ao falar da leitura que Jean-Paul Sartre faz de Heidegger, lembra que aquele afirma que “a morte não é *minha* possibilidade de não mais tornar concreta a presença no mundo, mas *uma anulação sempre possível de meus possíveis, a qual está fora de minhas possibilidades*” e que para Sartre a morte “jamais é o que dá sentido à vida; é, ao contrário, o que lhe rouba, por princípio, todo significado” (SARTRE, 1963, p. 624 *apud* DASTUR, 2002, p. 88).

repleto de imagens poéticas que tratam da efemeridade e da transitoriedade das coisas e sujeitos.

Uma dessas imagens é a da “bela morte”, de que fala Jean-Pierre Vernant (1979, p. 31-62), a morte heróica, durante o combate, do guerreiro na plenitude de sua natureza viril, corajoso, cuja glória será cantada pelos poetas. A bela morte “eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda a duração dos tempos vindouros”. Vernant cita Aquiles, que opta pela glória imorredoura, embora para isso lhe seja a vida breve. A esse respeito, o ensaísta argumenta que a verdadeira morte é o esquecimento, o silêncio, a ausência de fama. E, ao contrário, “existir é – esteja-se vivo ou morto – ser reconhecido, estimado, honrado; é sobretudo ser glorificado: ser objeto de uma palavra de louvor, de uma narrativa que conta, sob a forma de uma gesta, retomada e repetida sem cessar, um destino por todos admirado”. Nessa perspectiva, guardadas as devidas proporções, Alberto, jovem e belo, que se suicida para proteger Nina, a quem ama, mas cujo amor não pode assumir, transforma-se em objeto de lembrança, de rememoração daqueles que o amaram – Nina, Ana, Timóteo. Este, ao recordá-lo, indaga: “reconhece-o agora, consegue situá-lo nesta lonjura em que se encontra, pode revê-lo, Nina, tal como depois tivemos tantas vezes de reinventá-lo para a nossa sede, a nossa impaciência e a nossa saudade?” (p. 482). A vida breve de Alberto, a sua beleza, sua juventude acabam por se revestir de uma aura de encantamento:

Demorei-me um instante, admirando a paz que descera sobre seus traços – o poder, o silêncio, a magia das paisagens que os mortos subitamente levantam junto a nós... – e, sem poder deixar de constatar que eu também vibrava – ah, de simpatia por aquele morto tão jovem, tão eloqüente na sua simplicidade, tão acima de nós e de todas as miseráveis coisas terrenas (p. 149).

Após a morte, Alberto constitui-se, para Ana e Nina em elo que ao mesmo tempo une e separa. Se ambas estão unidas pelo sentimento e pelo segredo, estão separadas pelo ciúme, pela inveja. Quando Nina narra os detalhes de seus encontros com Alberto, Ana deseja ser Nina para reviver também aqueles momentos:

([...] através dela, por um milagre de transposição, eu ia revendo Alberto, um Alberto novo, que eu não conhecera, mas que palpitava como se ainda estivesse vivo, ao meu alcance quase, um Alberto de amor e de cumplicidade. Nina avançara um pouco, eu avançara com ela, e nestes dois passos estávamos reunidas, convertíamos-nos ao mesmo ser, e eu a sugava, eu a fazia minha, porque queria arrancar de seus lábios a presença daquele amante, eterno, formidável na sua eloquência.) (p. 300).

Para Ana, Alberto se transforma em invenção, “sua forma humana convertera-se em mito” (p. 309), pois a imagem dele criada por ela é “mais de ficção do que de verdade”. Ela podia, na imaginação, criar um Alberto que a vida com os Meneses lhe proibia.

Para pensar a forma como a morte se apresenta na arte literária, pode-se recorrer ao pensamento de Walter Benjamin em sua teorização sobre o barroco, a recuperação da alegoria por ele empreendida, e com ela a reabilitação da história, da temporalidade e da morte na superfície do auto fúnebre alemão. A história humana, violenta, passa a ser representada literalmente no palco, e as certezas religiosas e teológicas vacilam ante uma realidade naturalmente conflituosa.

Walter Benjamin (1984, p. 247) considera o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo como a fonte da inspiração alegórica: “a alegoria se instala mais duramente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente”. Daí o florescimento da alegoria na idade barroca, dilacerada entre os dogmas da fé cristã e a cruel imanência do real. Na modernidade, a alegoria retorna, com a pretensão de apresentar o homem dividido entre o desejo de uma vida anterior, harmoniosa, que ele sabe

para sempre perdida e a consciência aguda da atualidade caótica. A tensão entre o apego à tradição religiosa e a emancipação cada vez maior da história humana gera uma descrença, uma angústia pela sensação de incompletude e catástrofe; o homem não vê desígnio divino no caos do mundo e, assim, ele o interpreta alegoricamente: no excesso, no inchaço, na ostentação como busca incessante de significação. Gagnebin, em sua interpretação da obra benjaminiana, esclarece que a alegoria se dá no abismo entre expressão e significação:

[...] ela (a alegoria) ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias [...] a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último. A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do *luto* provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do jogo que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros (GAGNEBIN, 1999, p. 38).

A obra de arte moderna nasce impregnada de melancolia: a perda e o reconhecimento dessa perda. Não há um limite à meditação e à criação, uma vez que um sentido último não pode ser encontrado, “somente a morte põe um fim a este jogo” (GAGNEBIN, 1999, p. 39). Na multiplicidade semântica, na ausência de um sentido determinado, único e seguro, não há mais uma garantia da verdade do conhecimento, e isso aproxima alegoria e escrita. O sentido se faz na leitura, não há sentido dado. O sentido da totalidade se perdeu e, se sentido e história estão intimamente ligados, só há sentido na temporalidade e na caducidade. A temporalidade é, então, percebida como a dolorosa resignação ao transitório e ao fugidio.

Dessa forma, a arte moderna busca a beleza, mas pelo viés do novo e do efêmero. “A escrita descreve o trabalho do tempo e da morte, mas, ao dizê-lo, luta igualmente contra ele” (*Ibidem*, p. 52). Não se trata mais de se confrontar com o desaparecimento do sentido,

mas sim da tentativa subjetiva de se lembrar de um outro tempo, anterior, perdido e, no mesmo movimento, reconhecer as contradições desta busca e a impossibilidade de chegar a bom termo nessa procura. Vejamos um trecho do *Diário* de Lúcio Cardoso, em que esse paradoxo aparece formulado:

É verdade que recriamos tudo, que levantamos continuamente novas expressões de vida, que inauguramos sem descanso manifestações destinadas a perdurar, levados pelo nosso anseio de fazer permanente alguma coisa, um nome, uma coluna, um teto de igreja, como na infância traçamos nos troncos das árvores um coração com as iniciais do nosso amor – mas a morte vem em nosso encalço como uma nuvem cheia de invernos, e que avançasse de confins arrebatados [...] Tudo morre em todos os momentos, como um vasto rito no mundo [...] (CARDOSO, 1970, p. 81).

A morte é presença obsessiva na obra cardosiana, seja na prosa, poesia ou pintura. Em toda a produção de Lúcio Cardoso, em especial em *Crônica da casa assassinada*, não há apaziguamento, há, antes, uma inquietação, uma tragicidade revelada nas personagens e nos espaços por elas percorridos. Essa inquietação expressa-se através de um discurso tenso e entrecortado, ao mesmo tempo dilatado e abundante. Porém, não há na narrativa nenhuma conotação negativa em relação à temporalidade. Há a constatação da caducidade que se expõe nas imagens de ruína e decadência.

Não há, no romance, um tom de lamentação em relação ao passado, ao que se perdeu. Ao contrário, é esse sentimento de perda que move e produz a escrita. Apesar de a morte triunfar sobre tudo e todos, fica, porém, a força da palavra, em sua possibilidade, mesmo que limitada, de testemunho, de tentativa de resgate e sobrevivência. Dessa forma, esse romance, como de forma geral a obra de Lúcio Cardoso, constitui-se como instigante indagação sobre a literatura (a arte) enquanto manifestação que cria vida a partir da perda, da negação, da morte: “o que escrevo liberta-me da morte” (CARDOSO, 1970, p. 266).

Lélia Parreira Duarte (2006, p. 154), falando da concepção blanchotiana da obra literária, sintetiza que esta não seria “comunicação ou expressão de uma subjetividade, mas a forma que resta aos homens para falar do que não podem compreender, do que não pode ser expresso pela linguagem cotidiana”. Nessa perspectiva, a literatura falaria apenas do vazio da linguagem e da morte, desencadeado pela escrita, o qual, a despeito de poder ser tomado como algo negativo, contém em si, paradoxalmente, uma dimensão positiva: “a arte introduz um pouco de jogo onde não há mais recurso nem controle” (BLANCHOT, 1987, p. 88-89).

#### DAS IMAGENS DA FINITUDE

*Crônica da casa assassinada* se inicia com a conclusão do diário de André, no qual o leitor é colocado em contato direto com a morte de Nina. São dezessete páginas nas quais se alternam a escrita mais atual, isto é, as anotações acrescentadas em um tempo posterior, e o registro de acontecimentos ocorridos no passado. A escrita sugere que se trata do relato de fatos acontecidos no dia seguinte à morte de Nina, dia em que se passa o velório do corpo, envolto apenas por um lençol branco, improvisado sobre a mesa da sala de jantar e iluminado por quatro velas comuns, recendendo a comércio barato, certamente encontradas em um fundo de gaveta.

Nas seguintes passagens que se destacam, ficam evidentes as alternâncias temporais: “Ah, era inútil lembrar o que ela fora” (p. 20), pode-se perceber como essa fala denota distância entre a anotação dos acontecimentos e os fatos, o que permite constatar que se trata, portanto de rememoração. A seguir, as expressões sugerem

anotações efetuadas à época da morte, e expressam a desorientação de André, que se sente perdido entre os que vieram para o velório: “[...] divago, divago, e ela não se acha mais aqui [...] tornava a fechar a porta, sentindo que me era impossível imaginá-la morta”; “finalmente vejo-a morta, e a mágoa de tê-la perdido é tão grande que chega a interceptar-me a respiração” (p. 21); “o fato de ter vivido ainda ontem, de ter tocado meu braço com suas mãos ainda quentes...”; “mas regresso devagar ao mundo que me rodeia. [...] Tateando com cautela um mundo que de novo desconheço, atravesso o corredor e atinjo mais uma vez a sala onde o corpo se acha exposto” (p. 22).

Nessa última frase de André, percebe-se a simbiose entre Nina e a casa. André identifica-se com esta por meio daquela. Nina representa para ele a casa, o abrigo, somente a presença de Nina dá sentido àqueles espaços que agora, com sua morte se lhe tornam desconhecidos, esvaziados. A seguir, destacamos um trecho de grande densidade poética e dramática no qual André, ao se aproximar do caixão, divisa o rosto da morta:

Descubro o rosto adorado, e espanto-me de que conserve uma tal serenidade, que me imponha uma tão grande distância. A mim, que fui seu filho mais do que idolatrado, que tantas vezes cobri de beijos e de soluços aquelas têmporas que agora o calor já vai embranquecendo, que coleí meus lábios aos seus lábios duramente apertados, que aflorei com minhas mãos a curva cansada do seu seio, que lhe beijei o ventre, as pernas e os pés, que só vivi para a sua ternura – e morri também um pouco por todas as veias do meu corpo, pelos meus cabelos, pelo meu sangue, pelo meu paladar e pela minha voz – enfim por todas as minhas fontes de energia – quando ela consentiu em morrer, e morrer sem mim... (p. 22-23).

Em seu diário, novamente André retoma a noite anterior à morte de Nina: “... na penúltima noite, como aguardássemos o fim, ela pareceu melhorar de repente...” (p. 23). E no trecho que se segue, entre parêntesis no original, é possível constatar a escrita distanciada, em um tempo posterior, claramente inscrita como acréscimo, intercalada à daquela época. “... (Naquela noite passei interminavelmente pelo jardim, rondando a

janela acesa do quarto em que ela se achava...)” (p. 30). E há novamente o retorno aos derradeiros momentos de agonia, os diálogos desesperados que trocam então. Em dado momento do diário, há uma supressão, representada por uma linha pontilhada que tanto pode ser de André como do organizador da narrativa e, logo a seguir, a frase: “A última noite em que a vi...” (p. 34) seguida de outra linha pontilhada, uma nova supressão. E daí a narrativa recomeça com a cena do velório, com o corpo no caixão.

Nesse momento, André expressa a decepção e a desencanto diante do corpo sem vida: “tudo terminava ali. [...] e, diante daquela ruína, já tocada pela corrupção, eu custava a reconhecer aquela que fora o objeto do meu amor, e nenhuma lágrima, nem mesmo de piedade, subia-me aos olhos” (p. 35).

A morte de Nina abre o romance que se fecha, por sua vez, com a morte de Ana, a outra viga-mestra da estrutura narrativa. Entre essas mortes, a narrativa vai-se construindo em meio a muitas outras: a morte de Alberto, o esgarçamento das relações, a ruína dos espaços que se deterioram e desabam; a dissipação da escrita, que se fragmenta e, ao mesmo tempo, se constrói no interior de sua incompletude. A casa dos Meneses desaparece enquanto clã e enquanto edificação para se afirmar como ruína - na rememoração dessa ruína - e enquanto escrita.

A leitura da *Crônica* tira o conforto, incomoda, perturba. Se por um lado o leitor conhece Nina, a expressão das mais belas e fascinantes mulheres da literatura, por outro vê nela a figura central em que a narração de um pretense incesto se consuma num discurso forte, minucioso, desconcertante. Mas a literatura não tem nenhum compromisso com a estabilidade, pois “um leitor não chega ao texto para ver reiteradas as suas idéias anteriores. O texto que surpreende, que desinstala, que altera a nossa confortável expectativa, é esse que obseda, é a ele que voltamos, porque nunca ficamos inteiramente seguros de ter

chegado ao fim da viagem do conhecimento”, conclui Teresa Cristina Cerdeira (2006, p. 355). Comentando a ação de seu texto sobre os leitores, Lúcio assim se expressa:

Gostaria que meus leitores se transportassem a um estado de tão alta emoção passional, que isto lhes destruísse o equilíbrio e eles se sentissem fisicamente doentes. [...] gostaria que aqueles que me acompanham se sentissem dominados, violentados até a saturação, e me rejeitassem com violência, o que seria uma demonstração da minha força, ou me aceitassem como um mal irremediável, o que seria um sinal da minha profundeza (CARDOSO, 1997, p. 744).

Nessa viagem pelo romance *Crônica da casa assassinada*, nos deparamos, como vimos, com várias imagens que dizem a ruína, a transitoriedade, a morte. Dessas imagens, nos deteremos na da porta fechada, como ícone da finitude, noção central que perpassa todo o texto.

#### DA PORTA FECHADA

Como a proposta central deste estudo é destacar do romance *Crônica da casa assassinada* as imagens com que o romancista-poeta escreve a finitude, uma há que nos parece bastante representativa: a da porta fechada.

Gaston Bachelard (2003, p. 215), ao comentar a dialética exterior-interior, relaciona a porta à dialética do *sim* e do *não*, que tudo decide: “fazemos dela, sem o percebermos, uma base de imagens que comandam todos os pensamentos do positivo e do negativo”. O filósofo adverte que o interior e o exterior vividos pela imaginação não podem mais ser tomados em sua simples reciprocidade e que, concebida na sua dimensão fenomenológica, a dialética do exterior e do interior se multiplica e se diversifica em inúmeros matizes, já

que “o exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se” (*Ibidem*, p. 221).

Por meio da linguagem poética o ser se manifesta, em um duplo movimento que pressupõe, em última instância, a dialética do aberto e do fechado. Na ótica de Bachelard (2003, p. 225), é “[...] na superfície do ser, nessa região em que o ser *quer* se manifestar e *quer* se ocultar, os movimentos freqüentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto”. A partir dessa idéia, quantos devaneios são possíveis, quantas imagens podem ser criadas pela evocação da porta!

Para o filósofo francês, a porta pode ser considerada um cosmos entreaberto. Trata-se, na sua poética filosófica, de uma espécie de imagem-princeps “a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago” (BACHELARD, 2003, p. 225). Nota-se que a porta esquematiza duas possibilidades fortes, que expõem claramente duas possibilidades: às vezes ela está bem trancada, aferrolhada, fechada com cadeado; outras vezes está aberta, escancarada. Assim como a porta aglutina em si os movimentos do aberto e do fechado, também a vida, por seu turno, ostenta a dupla presença vida-morte.

De acordo com o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT *et al*, 2005), a porta representa a passagem entre o conhecido e o desconhecido, o sagrado e o profano; ela se abre sobre um mistério e possui um valor dinâmico, psicológico, pois não somente indica uma passagem, como convida a atravessá-la. Porém, ao mesmo tempo em que a porta é a comunicação e acesso, ela é o impedimento ao oculto, ao secreto. Se fechada, proíbe tanto a entrada de algo negativo, maléfico, quanto protege o acesso aos que dele são dignos. Na *Crônica*, Ana é a guardiã do ‘altar’ em que se sacrificara Alberto, ela

detém a chave do porão cuja porta se fecha à profanação e a ela se abre para aí reverenciar a memória de Alberto.

Ana, guardiã da chave do porão, bem como do enigma do romance, lembra a figura do deus latino Jano, que detém as chaves das portas solsticiais, isto é, das fases ascendente e descendente do ciclo anual, a porta dos deuses e a porta dos homens. *Jānus*, em latim, significa passagem, e o mês de janeiro é consagrado a Jano, pois marca o fim de um ano e o início de um outro. A figura desse deus, de duas faces opostas, contempla simultaneamente o dentro e o fora, o princípio e o fim. Ele representa o tempo presente e também as portas, no exato local onde ocorre o limite entre dentro e fora, entre o alfa e o ômega. “Paradoxalmente, as faces que possui não constituem a face do que ele é: ele é o encontro de duas instâncias que se tocam em um instante sem dimensão. Janus representa, também, a incerteza do ser” (FRÓIS, 2004).

Na tradição judaico-cristã, a importância da porta é imensa, ela dá acesso à revelação. Cristo é a porta pela qual se chega ao reino dos céus: “Eu sou a porta, quem entrar por Mim será salvo” (João, 10, 9). Contrariamente a essa tradição, em *Crônica da casa assassinada*, a porta estreita e lateral do porão dá, significativamente, acesso ao local do pecado, da desordem, da transgressão.

A porta que dá para o porão é estreita, baixa, lateral, escassamente iluminada. Nessa referência, a imagem da transgressão é revelada nos adjetivos que qualificam a porta. É através da porta baixa que se chega ao porão, o espaço por excelência dos acontecimentos trágicos do romance: o adultério, a morte de Alberto, o incesto. A porta é lateral, por onde se chega se esgueirando, é mal iluminada, a ocultar o que se tem além dela: um ambiente sufocante e degradante, testemunho de fatos que se quer escondidos.

A porta fechada também pode significar um certo conforto e segurança em relação ao que se quer protegido, resguardado. É justamente esse sentido que se evidencia na cena em que Ana tranca o porão, “- a mim mesma jurei que fecharia este quarto – precisamente este quarto do qual acaba de sair – e que ninguém jamais voltaria a penetrar nele. [...] não quero que seus risos e seus gemidos acordem o eco de um morto” (p. 274-275). Ao fazê-lo, a personagem declara, apontando para o peito, como se ali estivesse todo o motivo de sua força: “a chave está aqui dentro: de agora em diante esta porta não se abrirá mais aos seus passos” (p. 277).

A imagem da porta fechada do porão resume sentimentos diversos em relação a Ana. Por um lado, ela sente-se protegida em seu segredo quanto ao envolvimento com Alberto; por outro lado, em relação a Nina, a porta fechada defende o seu “altar” da profanação. Porém, como vimos, mesmo trancada – Ana trazia consigo a chave – a porta é arrombada por Nina: “a porta não tardou a ceder, e devagar, com um surdo gemido que longamente ecoou pelo jardim, girou nas dobradiças, desvendando o porão escuro que vedava” (p. 266). Aqui, mais uma vez o espaço compartilha o que vai na intimidade das personagens. A porta do porão se abre com um gemido longo, segredos e memórias são violados; há nessa cena uma fusão de dor, sofrimento e prazer.

Em *Crônica da casa assassinada*, ilumina-se o que Bachelard (2003, p. 225) afirma a respeito do modo de articulação entre “os dois espaços do interior e do exterior (que) permutam a sua vertigem”. Cena emblemática dessa proposição é aquela em que André, entediado, espera notícias de Nina que está doente, fechada em seu quarto. O rapaz vivencia a experiência de expor-se à natureza, tornando-se receptáculo das ondas de calor e de luz que fluem do mundo exterior e penetram em seu ser, nele produzindo não alegria e entusiasmo, mas irritação e desatino:

O verão ia alto, nenhuma brisa movia as folhas, só o sol ardia e crestava as folhas inanimadas. Como que toda aquela luz se transfundia no meu ser e, de súbito, tonto, eu me sentia atacado por uma quentura que nenhum remédio aplacava. Caminhava então pelo jardim, sem destino, a testa coberta de suor, o sangue latejando. Das umbelas formadas pelas laranjeiras baixas, chovia uma infinidade de flores amadurecidas pelo verão – e abelhas em ronda, atraídas pelo cheiro acidulado, enchiam a sombra de um zumbido persistente e monótono (p. 396).

Valdo vivencia também a experiência de sentir-se interiormente invadido pelo que se passa ao seu redor.

E também dentro de mim, como se obedecesse ao mesmo ritmo de destruição, alguma coisa se desfazia. Em vão escutava eu vozes que reabilitavam um sistema de vida irremediavelmente comprometido. [...] Era tão forte essa sensação de desabamento, em mim o vácuo se fazia com tal intensidade, que eu chegava mesmo a me acreditar ante a iminência de um desastre físico – era possível que realmente a Chácara ruísse, viesse ao chão, e nos arrastasse no seu vórtice de pó (p. 451).

No romance, a porta fechada assume uma significação gradativa que vai da imagem do desconhecido, do segredo, passa pela idéia de interdição e de transgressão e, por fim, torna-se ícone da morte. Quando Nina se recolhe em seu quarto, doente, ela se afasta de André. Como sempre foi em seu convívio com os Meneses, André se vê totalmente alheio ao que se passa. Isso se deu em relação a Timóteo, seu tio, a quem não conhecia e a quem era proibido visitar em seu quarto; também em relação a Nina, ele nunca soube nada a seu respeito, era assunto proibido até a sua volta, quinze anos depois. Mais tarde, o rapaz não terá noção da doença que atinge a mulher. Dessa forma, a porta fechada que a isola é para ele a imagem do desconhecido, do segredo, da privação. André se encontra, na maioria das vezes, no limiar, na fronteira entre o exterior e o interior, entre o conhecido e o desconhecido, o permitido e o proibido. Esse limiar simboliza a separação, mas também a possibilidade de uma união – se a porta se abre. Estar no limiar é manifestar um desejo de

aderir, de participar do que ocorre lá dentro, um desejo que ainda não é completo, definitivo – se a porta está fechada.

Por meio da observação das alterações sofridas na rotina da casa e graças à sua intuição, André deduz que algo de muito ruim acontece, mas ao mesmo tempo, teme conhecer a verdade, pois era suficiente “auscultar a (si) mesmo – e teria certeza de tudo, através do próprio terror de saber a verdade, [...] pressentia que finalmente ia (se) achar diante de um muro intransponível” (p. 395). A morte é, então, pressentida na sua condição de inexorabilidade. Diante do desconhecido, a princípio André se queda paralisado, “mas, ao certo, de que sabia eu? De nada, exceto que havia diante de mim uma porta fechada” (p. 396).

Ainda que lentamente, André tenta se aproximar do quarto, diante da porta fechada “passava várias vezes ao dia, e quando adquiria certeza de que não havia ninguém no corredor, ousava tocá-la, e até mesmo alisá-la com dedos tardos de febre e desejo” (p. 396). No entanto, seu tormento não passa, André anda pelo jardim, olha a janela do quarto em que Nina está, volta ao corredor e verifica mais uma vez que nada sucedera, que tudo está em seu marasmo habitual. Apenas a porta mantém-se “inexoravelmente fechada” (p. 397). O limiar da porta fechada é a fronteira do desconhecido, mas que de certa forma já permite a André intuir e participar da atmosfera de morte que envolve a casa, totalmente modificada nos últimos dias.

André continua separado de Nina, sem notícias, sem acesso a ela. Por fim, dispõe-se a enfrentar os limites que até agora havia respeitado, “ah, que me importavam os obstáculos e as possíveis proibições? Uma última vez fui até à janela, olhei para fora, examinei o corredor, escutei – e afinal, contendo a emoção tanto quanto me era possível, encaminhei-me em direção à porta fechada” (p. 398). Aberta a porta, André encontra Nina já em estado

quase terminal e tem-se, então, a narrativa do último encontro, dramático. O local em que estão, visto não apenas enquanto espaço físico, mas no que contém de simbolismo no que respeita ao laço de amor e união entre ambos, torna-se “um miserável quarto, uma prisão, como todos os quartos do homem” (p. 402). E ele pede aos leitores que lhe “perdoem a exuberância de minúcias” com que irá relatar esse momento de entrega e desfalecimento:

Sob o lençol, sua mão me procurou, ansiosa, fria, até que me atingiu, primeiro o flanco, e foi deslizando ao longo do meu talhe, até o ventre – e pousou no local exato para onde afluía toda a força existente no meu corpo. Mais do que um toque, foi a pressão o que ela exerceu – e esta pressão, não havia dúvida, significava um convite. Inclinei-me e, cego, coleí meus lábios àqueles lábios já isentos de qualquer vibração. No princípio, quando eles tocaram a membrana dos seus, ainda senti aquele afago, aquele morno de fruta madura que são o íntimo de todos os beijos; mas à medida que lhe forçava a boca, e com a língua atingia-lhe o paladar, não era mais essa descoberta do húmus alheio o que me transportava, mas um odor rançoso, indefinível, que sobrevinha do seu âmago como um excesso de óleo que fizesse andar as escuras profundezas daquele engenho humano. Dirão aqueles em cujas mãos tombar um dia este caderno: delírio, mocidade. Delírio ou mocidade, que importa, era o meu único encontro com a morte, com o seu subterrâneo trabalho de desagregar e confundir a harmonia interna de que se compõe cada ser vivo. *A imagem da porta fechada não me abandonava o pensamento* (p. 403, grifos nossos).

Nesse trecho da narrativa de André, a imagem da porta fechada se confunde tanto com a interdição, com o pecado que o atormenta quanto com a morte já iminente e inevitável. Lúcido, André exprime todo o horror daquele momento e entrevê que carregará consigo o peso dessa experiência incomum:

Sobre minha cabeça sentia girar a própria força do escuro e, como se estivesse no vórtice de uma vertiginosa água, meu ser ameaçava fender-se no embate contra um poder que me fazia rodar sem descanso [...] desfalecida em meus braços, ela arquejava. E pelos meus punhos, pelos meus dedos, escorria um líquido que não era sangue nem pus, mas uma matéria espessa, ardente, que descia até meus cotovelos e exalava insuportável mau cheiro [...] Morta? Viva? A questão era inútil. Vivo era eu, ante as sobras da minha louca experiência (p. 403-404).

A imagem da porta fechada, por fim, anuncia a presença da morte. Ana, quando se refere ao tempo em que Nina, doente, acha-se confinada no quarto, observa: “de qualquer lado para que nos voltássemos, lá estava o quarto em torno de cuja porta fechada a morte rondava” (p. 411).

A imagem da porta fechada insiste, se intensifica, e se torna representação de algo intransponível, de limite entre o bem e o mal: “enquanto existisse proclamaria de pé que o gênero humano é desgraçado, e que a única coisa que se concede a ele, em qualquer terreno que seja, é a porta fechada” (p. 404). André, cercado por ondas daquele mar de morte declara para si: “a ponte não existe, jamais existiu [...] E sendo assim, desgraçada também a potência que nos inventou, pois inventou também ao mesmo tempo a ânsia inútil, o furor do escravo, e a perpétua vigília por trás desse cárcere de que só escapamos pelo esforço da demência, do mistério ou da confusão” (p. 404). A porta fechada – a morte - simboliza, assim, o abismo do qual não se pode sair.

Nas anotações do diário, na rememoração do último encontro com Nina, André reitera a descrença na continuidade da vida após a morte, ao recordar o seguinte diálogo: “- Você acredita que haja milagre, André? Acredita que haja ressurreição?” Ao que ele lhe responde: “- Não – o milagre não existe. E não há ressurreição para ninguém, Nina” (p. 32).

Também Ana, referindo-se à morte de Alberto, não professa nenhuma esperança de vida além-túmulo: “- Foi-se, foi-se para sempre”. Padre Justino observa nessa afirmativa que “aquela morte não significava para ela nem um ato da vontade de Deus, nem o começo de uma outra existência, nem a possibilidade de vida futura – era única e simplesmente a morte, como uma parede nua contra a qual era inútil se atirar” (p. 178-179). Na visão do religioso, a falta de esperança e a contínua visão da precariedade das coisas deste mundo era o sentimento que há muito alimentava o espírito de Ana. Não só quando da morte de

Alberto, mas também em outras ocasiões Ana representa para o padre o desespero de qualquer socorro divino, a consciência exata e miserável deste mundo, sem nenhuma possibilidade de resgate ou de socorro. Sem salvação, portanto.

Da análise desses trechos destacados, a porta fechada inscreve-se como figuração da morte enquanto experiência sobre a qual o homem não tem conhecimento, contra a qual não tem armas nem defesas. A “Indesejada das gentes” como disse Bandeira (1973, p. 221), é “iniludível”. Porém, a consciência da finitude dá ao homem o desejo de perenização através da arte.

No capítulo II tratamos do tema da ressurreição de Lázaro e destacamos a epígrafe da *Crônica* retirada do evangelho que narra essa cena. No romance, apesar do apelo desesperado de Ana para que Padre Justino ressuscite Alberto, ela reconhece a impossibilidade desse resgate e que somente pela rememoração Alberto lhe será de certa forma restituído.

No texto bíblico, ao falar de Lázaro, sua irmã Marta diz a Jesus: “ele já cheira mal”. Apesar disso, de acordo com o relato, operou-se o milagre da ressurreição. Em *Crônica da casa assassinada*, Nina também cheira mal, porém, pelo que se pode inferir do diálogo final travado entre André e a mulher que agoniza, nota-se a descrença total de ambos em qualquer possibilidade de milagre. A ponte não existe, Nina não pode vencer a morte. Ao contrário do que sugere a imagem bíblica, a porta fechada em Lúcio Cardoso aponta para a ausência de salvação, de redenção. Resta a escrita como possibilidade.

## CONCLUSÃO

A obra de criação é a maneira mais perfeita de nos trazer  
voluntariamente aos domínios da loucura.

Lúcio Cardoso.

Nesta dissertação procuramos ler criticamente *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, e a partir dessa leitura intentamos refletir sobre as imagens poéticas que expõem, no corpo da narrativa, uma poética da finitude. Para alcançar tal objetivo, destacamos do romance as formulações poéticas que tratam do tempo como índice da transitoriedade e sinalizam a decorrente ação corrosiva nos espaços e sujeitos.

*Crônica da casa assassinada* centra-se na passagem de Nina, uma bela jovem da cidade grande, pela vida dos Meneses, família decadente do interior de Minas, que vive do que restou de um tempo de prestígio e riqueza. A chácara em que vivem apresenta sinais de ruína e abandono que se intensificam com o passar dos anos. Com a chegada de Nina, casada com Valdo, a família é retirada de seu marasmo. Desde então, sentimentos e atitudes confrontantes vão girar em torno da figura da forasteira.

Quanto à estrutura narrativa, na *Crônica* há uma ausência do narrador onisciente e uma multiplicação de perspectivas em que cada personagem formula a sua visão do evento central, que é a tentativa de deciframento da personalidade enigmática de Nina. Isso contribui decisivamente para o desencontro e a inverossimilhança construída pelos vários depoimentos. Essa técnica – constituída por vários pontos de vista – introduz, assim, uma variedade de interpretações, uma gradação de interesse que conserva vivo o mistério até as últimas páginas do romance.

Adonias Filho (1997, p. 769) comenta, a respeito da estrutura da *Crônica*, que esta se constrói como verdadeira teia, articulada em tamanho equilíbrio que “a tragédia surge aos pedaços para adquirir finalmente a projeção inteira”. O romancista pondera que, como consequência dessa arquitetura, liberta da construção tradicional, foi possível veicular a tragédia no romance. Uma tragédia que rasga carne e nervos para tingir a consciência humana, mas construída com um lirismo que flui através de todo o texto e lhe confere uma base claramente poética.

A leitura do romance nos revela uma prosa permeada por uma poesia que se constrói através de imagens de desabamento, fissuras, hiatos, apodrecimento, ruínas. A imagem do corpo dilacerado, o corpo de Nina, é outro índice que se inscreve no campo semântico da destruição e da finitude.

Viu-se como o tempo é abordado como categoria que, de modo implacável, deixa nas coisas e sujeitos a marca da efemeridade. E é a partir da consciência dessa transitoriedade que o sujeito reflete sobre sua condição, sobre a fragilidade de sua existência.

A percepção da passagem do tempo gera uma atitude melancólica que se reflete no fazer artístico. A melancolia, traço presente em parte significativa das produções de arte moderna, decorre dessa constatação da caducidade, da proximidade da morte e, ao mesmo tempo, é a expressão desse sentimento. A obra de arte, ao falar da morte, revela-se, paradoxalmente, como forma de convivência com ela. Para Lúcio, o romance “é um grito do homem contra tudo o que o aniquila. É um gemido da criatura que não ignora a extensão exata do pecado, que mede toda a profundidade de sua queda” (CARDOSO, 1997, p. 760). O autor afirma em seu *Diário* (1970, p. 244) que o fim extremo da sua obra: “é o Homem, ou

melhor, a reintegração na sua forma decisiva e total, sem amputações, com seus lados de sombra, de conflito e de pecado”.

O tempo, decisivo para a ação da memória e do esquecimento, surge como modelador da estrutura narrativa de *Crônica da casa assassinada*, construída a partir da reunião de vários fragmentos – cartas, diários, depoimentos, confissões – nos quais a rememoração de fatos acontecidos no passado tece, numa complexa estrutura temporal, a história dos Meneses.

A *Crônica* é o recolhimento e reunião de partes de uma história que se pretende reconstituir, uma espécie de luta contra a perda e o esquecimento, mas que, por isso mesmo, já se evidencia como perda, uma vez que é impossível recuperar totalmente o passado, pois a rememoração é apenas parte de um todo vivido.

No romance, o tempo é a figuração da ruína, que se apresenta sob a forma de estátuas das quatro estações que delimitam o jardim, já destruídas; a fonte emperrada; o divã descorado coberto por um xale esburacado; os objetos empoeirados e amontoados nos porões; a falência das relações da família, a doença que decompõe o corpo de Nina, o tempo a fazer ruir a Chácara.

Focalizaram-se, ainda, os espaços que se tornam a imagem dessa ação destruidora do tempo. A análise comparativa das imagens da finitude, tendo-se como ponto de partida a casa, contrapõe-se, na *Crônica*, às imagens da casa pensada por Bachelard (2003), um local de abrigo, proteção e refúgio, e mostra que Lúcio Cardoso desconstrói essa casa e cria uma na qual as pessoas se isolam “dentro dos muros de um quarto”, uma casa de “objetos frios”, de “salas e corredores tão tristes”, muitas vezes designada como prisão.

A casa com suas escadas, pelas quais apenas se desce; porões escuros, estreitos e imundos, a simbolizar a condição transgressora dos que aí penetram; o jardim em ruínas, as

violetas, os frutos apodrecidos, símbolos de cor, cheiro, decomposição, prazer e sofrimento são imagens utilizadas para estabelecer uma estreita ligação com a finitude e a morte. Neste estudo pudemos perceber a aproximação entre a imagem do corpo doente de Nina, devastado pelo câncer, e o corpo da casa, que traz em si um “tumor latente”. A casa é humanizada e, como tal, adquire a condição humana de poder morrer. A casa herda dos Meneses as suas feições, a sua frieza, e morre juntamente com eles.

Das imagens dos espaços em ruína, grande destaque é dado no romance para o porão do pavilhão que se situa no jardim da chácara, espaço sem conforto, mal iluminado, habitado por insetos, com cheiro a mofo e sepultura. Este será o local intimamente ligado a acontecimentos cercados de tragicidade, como a morte de Alberto, ainda muito jovem, a ligação adúltera de Nina com o jardineiro e, mais tarde, o envolvimento incestuoso entre Nina e André.

Selecionamos, por fim, a imagem da porta fechada no intuito de verificar, nela, a imagem do desconhecido, do interdito e da morte. Em *Crônica da casa assassinada*, a morte se apresenta como uma porta fechada, um muro intransponível, o desconhecido contra o qual toda luta é vã. Para os personagens da *Crônica* não há ressurreição. Parecem acreditar, contudo, numa espécie de ressurreição ou imortalidade no plano da imanência, o que se confirma pela importância dada, no plano da narrativa, à escrita.

São justamente as narrativas de quem conviveu com a família Meneses que compõem o romance e conservam a “herança poética que não fora corroída pelo tempo”. O próprio Lúcio afirma que a escrita o liberta da morte. A escrita é, assim, uma espécie de ressurreição, uma fuga da morte.

Por sua vez, a linguagem pode manter-se, assim, no jogo entre a certeza de não se ter nunca um sentido último, totalizante, e a possibilidade de brincar, de inventar, de criar, a

cada instante, novos sentidos. Não há sentido dado, não há limites para a criação, somente a morte, para quem morre, põe fim a esse jogo. Nesse sentido, a *Crônica* é exemplo desse jogo infinito da linguagem.

O enigma do incesto, que atravessa todo o texto, não é desfeito. Se Ana sabia de tudo, se ela possuía a chave do mistério que envolvia André, Nina e ela própria, por que agiu, até o último instante de vida, como se o ignorasse? Conclui-se o romance sem que se definam, se firmem ou se harmonizem as várias narrativas que o compõem. Ao contrário, restam ao leitor a ambigüidade, a incompletude, próprias da escrita e, portanto, da arte literária de mais alta estirpe.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Do autor - Livros**

- CARDOSO, Lúcio. *Histórias da lagoa grande*. Porto Alegre: Globo, 1939.
- \_\_\_\_\_. *Poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.
- \_\_\_\_\_. *Novas poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- \_\_\_\_\_. *O escravo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Diário: I*. Rio de Janeiro: Elos, [1960].
- \_\_\_\_\_. *Três histórias de província*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969 (Reunião de *Mãos vazias*, *O desconhecido* e *A professora Hilda*).
- \_\_\_\_\_. *Três histórias da cidade*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. (Reunião de *Inácio*, *O anfiteatro* e *O enfeitado*).
- \_\_\_\_\_. *Diário Completo*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.
- \_\_\_\_\_. *A luz no subsolo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura/INL, 1971.
- \_\_\_\_\_. *O viajante* (romance póstumo). Organização e introdução de Octavio de Faria. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Maleita*. 3. ed. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Dias perdidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Poemas inéditos*. Apresentação e seleção de Octavio de Faria, prefácio de João Etienne Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (Coleção Poiesis).
- \_\_\_\_\_. *Salgueiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18).
- \_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*. Edição comemorativa de 40 anos da primeira publicação, prefácio de André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Prefácio e organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

## Outros

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.

ADONIAS FILHO. Os romances de Lúcio Cardoso. *Cadernos da Hora Presente*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 57-86, set. 1939.

\_\_\_\_\_. Crônica da casa assassinada. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18) p. 769-770.

ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 681-688.

ALMEIDA, Teresa de. Marcas do texto: Julien Green e outros. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 697-710.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Lúcio Cardoso, na casa de saúde* (poema). In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. XVII.

ATHAYDE, Tristão de. Meio século de presença literária. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 771-776.

AYALA, Walmir. Diário: Lúcio Cardoso – a véspera do livro. *Jornal do Brasil. Suplemento dominical*, Rio de Janeiro, 10 set. 1960.

\_\_\_\_\_. Então eu vi de perto o príncipe da noite. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 798-800.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973.

\_\_\_\_\_. Lúcio Cardoso. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 768.

BARRENTO, João. Receituário da dor para uso pós-moderno. In: *A espiral vertiginosa*. Lisboa: Cotovia, 2001. p 69-82.

BARROS, José Américo de Miranda. *A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso*. 1987. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

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

\_\_\_\_\_. *Espaço e decadência na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso*. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx: 2004.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276 pp.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed.; São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant: essais et conférences*. 22. ed., Paris: Presses Universitaires de France, 1946, p. 1-23.

BÍBLIA de Jerusalém. Tradução em língua portuguesa diretamente dos originais. Nova ed. rev. São Paulo: Paulinas, 1992. 2.366 p.

BLANCHOT, Maurice. A morte possível. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 73-105.

\_\_\_\_\_. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 289-330.

\_\_\_\_\_. Olhares de além-túmulo. In: *A parte do fogo*. Trad. Ama Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 236-246.

BONAPACE, Adolphina Portella. *O Belo posto em questão: Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1980, 296 p.

BOSI, Alfredo. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. XXI-XXIII.

BRAYNER, Sônia. A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 717-722.

CARDOSO, Lúcio. Crônica da casa assassinada – a véspera do livro. *Jornal do Brasil. Suplemento Dominical*. Rio de Janeiro, 27 abr, 1958. Entrevista concedida a Walmir Ayala.

\_\_\_\_\_. Diário do terror. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 743-749.

\_\_\_\_\_. Diário proibido. *Revista Senhor*. Rio de Janeiro, nov. 1961.

\_\_\_\_\_. Pontuação e prece. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 751-753.

\_\_\_\_\_. A propósito de um inquérito. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 759-760.

\_\_\_\_\_. Quase um manifesto. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 760-762.

\_\_\_\_\_. Carta de Lúcio Cardoso a Daniel Pereira. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 755-756.

\_\_\_\_\_. Confissões de um homem fora do tempo. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 762-763.

\_\_\_\_\_. Depoimento de Lúcio Cardoso a Fausto Cunha. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 764.

CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. 2. ed. rev. Capa de Lúcio Cardoso, pref. de Octávio de Faria, notas da editora e de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

\_\_\_\_\_. *Vida-vida* (memória). Nota de Clarice Lispector. Rio de Janeiro, José Olympio/MEC, 1973.

CARELLI, Mário. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Trad. Júlio Castañon Guimarães, orelhas Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

\_\_\_\_\_. O resgate de um escritor maldito. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. XXV-XXVI.

\_\_\_\_\_. A música do sangue. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 723-729.

\_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*: a consumação romanesca. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 625-640.

\_\_\_\_\_. A recepção crítica. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 641-644.

CERDEIRA, Teresa Cristina. “Teorema”, de Herberto Helder: máscara de Perséfone como morte e germinação. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.) *As máscaras de Perséfone*: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro: Bruxedo: Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006, p. 351-362.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain et al. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 19. ed. rev., aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. 996p.

CUNHA, Viviane. A representação da fonte no lirismo galego-português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 25, n. 34 jan.-dez. 2005, p. 51-67.

COELHO, Nelly Novaes. Lúcio Cardoso e a inquietude existencial. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 776-783.

DASTUR, Françoise. *A morte*. Ensaio sobre a finitude. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama*: reflexões sobre o tempo e a história. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 256p.

DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *As máscaras de Perséfone*: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro: Bruxedo: Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006.

FARIA, Octávio de. Nota editorial In: CARDOSO, Lúcio. *Poemas inéditos*. Apresentação e seleção de Octavio de Faria, prefácio de João Etienne Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (Coleção Poiesis).

\_\_\_\_\_. Lúcio Cardoso. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 659-680.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969, p. 275-291.

\_\_\_\_\_. Totem e tabu. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V. XIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, p. 21-163.

FRÓIS, Katja Plotz. *Uma breve história do fim das certezas ou o paradoxo de Janus*. Florianópolis, 2004. Disponível em <http://www.cfh.ufsc.br/~dich/TextoCaderno63.pdf>. Acesso em 22.10.2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Nota filológica: procedimentos de edição. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. XXVII-XXXVII.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Parte II. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1989.

HOBBS, Thomas. De corpore. In: MOLESWORTH, W. *The collected english Works of Thomas Hobbes*. London: Routledge/Thoemmes, 1997, v. 4.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. 257pp.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira. São Paulo: Unicamp, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Trad. Mariano Ferreira. 2. ed., Petrópolis: Vozes, 1976.

LISPECTOR, Clarice. Saudades de você, Lúcio. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 789-790.

LOPES, Denílson. *Nós os mortos: melancolia e neobarroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. 185p.

MARTINS, Wilson. Um romance brasileiro. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 793-797.

MONTELLO, Josué. A presença de Lúcio Cardoso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 maio 1988.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. A tragédia espiritual de Lúcio Cardoso. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 711-716.

PELLEGRINO, Hélio. Um indomável coração de poeta. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 785-788.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. 5ª ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1976.

PLATÃO. Fédon. In: *Diálogos*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978.

\_\_\_\_\_. Fedro. In: *Diálogos*. Trad. Jorge Paleikat. São Paulo: Editora Globo, 1954.

PORTELLA, Eduardo. A linguagem prometida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18).

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto. Em busca do tempo perdido*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Globo, 1970.

REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*. V. 1. Trad. Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1994 (Série História da Filosofia).

\_\_\_\_\_. *História da filosofia antiga*. V. II. Trad. Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1994 (Série História da Filosofia).

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia: do Romantismo até nossos dias*. V. 2. Trad. Álvaro Cunha. São Paulo: Paulus, 1991. (Coleção filosofia).

\_\_\_\_\_. *História da Filosofia: do Romantismo até nossos dias*. V. 3. Trad. Álvaro Cunha. São Paulo: Paulus, 1991. (Coleção filosofia).

RIBEIRO, Ésio Macedo. A angústia em A casa de solteiro: Leitura de um poema de Lúcio Cardoso. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*. Universidade Federal de Juiz de Fora. V. 7, n. 2 jul/dez. 2003. Juiz de Fora-MG: Editora UFJF, p. 113-126.

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

\_\_\_\_\_. *Edição crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*. 2007. Tese. (Doutorado em Literatura) - USP, 2007.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *A alegoria da ruína; uma análise da Crônica da casa assassinada*. Maceió: HD Livros, 1995.

\_\_\_\_\_. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: EDUFAL, 2004.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução do original latino J. Oliveira Santos, sj e A. Ambrosio de Pina, sj, 3. ed.. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1948.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado de Letras/FAPESP, 2001.

\_\_\_\_\_. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. 2005. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – UNICAMP, Campinas.

SANTOS, Hamilton dos. *Lúcio Cardoso: nem leviano nem grave*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Texto e linguagem)

SARRACENI, Paulo César. Uma casa assassinada. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 783-784.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o nada*. Gallimard, 1963 *apud* DASTUR, Françoise. *A morte*. Ensaio sobre a finitude. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

SEFFRIN, André do Carmo. Câncer e violetas. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, 18), p. 790-793.

SILVIANO BRANDÃO, Ruth. O corpo dilacerado da memória em Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Abralic, 1991. V. 1, p. 614-620.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_. Uma poesia iluminada de sombras. In: 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, p. 13.

\_\_\_\_\_. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006(a).

\_\_\_\_\_. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006(b).

SÓFOCLES. Antígona. Trad. Mário da Gama Kury. In: *A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Antropologia filosófica II*. São Paulo: Loyola, 1992. (Coleção filosofia; 22).

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. In: *Discurso 9*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979, p. 31-62.

VILELA, Andréa de Paula Xavier. *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*. 2007. 204f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.