

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* – MESTRADO EM
LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

KELLY DOS SANTOS MOREIRA

**A DECADÊNCIA DA CASA, A SOMBRA DA MORTE E O CAIR DAS MÁSCARAS
MENESES**

CASCABEL – PR

2011

KELLY DOS SANTOS MOREIRA

**A DECADÊNCIA DA CASA, A SOMBRA DA MORTE E O CAIR DAS MÁSCARAS
MENESES**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para a obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Letras, área de concentração de “Linguagem e Sociedade”.

Linha de pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais – Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Rita das Graças Felix Fortes.

CASCADEL

2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca Central do Campus de Cascavel – Unioeste
Ficha catalográfica elaborada por Jeanine da Silva Barros CRB-9/1362

M837d Moreira, Kelly dos Santos
A decadência da casa, a sombra da morte e o cair das máscaras
Meneses. / Kelly dos Santos Moreira — Cascavel, PR: UNIOESTE, 2011.
128 f. ; 30 cm

Orientadora: Profa. Dra. Rita das Graças Felix Fortes
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do
Paraná.
Bibliografia.

1. Literatura Brasileira. 2. Significados. 3. Discurso literário. 4.
Produção de sentidos. I. Fortes, Rita das Graças Felix. II. Universidade
Estadual do Oeste do Paraná. III. Título.

CDD 21ed. 401.41

KELLY DOS SANTOS MOREIRA

**A DECADÊNCIA DA CASA, A SOMBRA DA MORTE E O CAIR DAS MÁSCARAS
MENESES**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra Regina da Costa da Silveira – UNIRITTER
Membro Efetivo (convidado)

Profa. Dra. Clarice Lottermann – UNIOESTE
Membro Efetivo (da Instituição)

Profa. Dra. Rita das Graças Félix Fortes – UNIOESTE
Orientadora

Cascavel, março/2011

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por ter me dado forças para que eu não desistisse no meio da jornada e por ter me mantido firme perante os obstáculos.

Aos meus pais, pelo amor incondicional, por serem as pessoas mais importantes da minha vida e pela paciência que têm comigo.

À minha tia Ester e minha prima Cristina, por sempre me auxiliarem quando preciso e por me mostrarem o significado da palavra família.

À professora Rita, pela orientação minuciosa, pela paciência e compreensão ao longo desses dois anos e por ser uma profissional exemplar e um ser humano admirável. Obrigada por ter sido parte fundamental no meu processo de amadurecimento intelectual e por ter me dado sábios conselhos, serei eternamente grata por ter sido sua orientanda.

À turma 2009-2011 do Mestrado em Letras da Unioeste, por terem feito parte desta conquista.

Aos membros da banca: Clarice Lottermann e Regina da Costa da Silveira, pela disponibilidade de ler este trabalho.

Aos professores José Carlos Aissa, Clarice Lottermann e Acir Dias, pelas contribuições e sugestões durante a banca de qualificação.

À professora Clarice, agradeço também por ter auxiliado no processo de orientação durante a licença da professora Rita, obrigada pela disponibilidade.

Às amigas Danieli Ishi, Karen Ovelar e Michele Jimenez, por acreditarem na minha capacidade. Muito obrigada!

À capes pelo financiamento da pesquisa, sem o qual seria, praticamente, impossível a qualidade desta dissertação.

MOREIRA, Kelly dos Santos. **A decadência da casa, a sombra da morte e o cair das máscaras Meneses**: 2011. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2011.

RESUMO

No presente estudo, intitulado: *A decadência da casa, a sombra da morte e o cair das máscaras Meneses*, objetiva-se analisar a relação entre a decadência financeira e a desagregação ética e moral da família Meneses, protagonista do romance *Crônica da casa assassinada* (1959), do escritor Lúcio Cardoso. Os principais aspectos abordados são: a importância do espaço como categoria na construção da narrativa; a trágica condição feminina; a doença e morte da personagem Nina e a relação entre o câncer que a destrói, a queda da casa e a ruína ética e moral da família. A tragédia da família Meneses decorre de sua incapacidade de se adaptar ao seu tempo histórico, o que implica sua decadência. Dentro desse contexto familiar decadente, encontram-se as personagens femininas, unidas por laços de inveja, ódio, compaixão, e morte. Para fundamentar esta análise serão utilizados os postulados de Gilberto Freyre (2000), Rita Félix Fortes (2010), Simone de Beauvoir (1980), Phillippe Áries (2003), José Carlos Rodrigues (1993), dentre vários outros.

PALAVRAS-CHAVE: *Crônica da casa assassinada*; relações familiares, decadência, condição feminina, morte,

MOREIRA, Kelly dos Santos. **The decline of the house, the shade of the death and the fall of the Meneses masks** 2011. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2011.

ABSTRACT

This work, entitled: The decline of the house, the shade of the death and the fall of the Meneses masks, aims to analyze the relation between the finance decline and the ethical and moral degradation of the Meneses family, the main characters of the novel: *Crônica da casa assassinada* (1959), written by Lúcio Cardoso. The main points analyzed are: the importance of space as a category in the narrative construction, the tragic female condition, the disease and death of the character Nina, the relation between the cancer, which destroys her, the fall of the house and the ethical and moral ruin of the family. The tragedy of the Meneses family is a result of their inability of adaptation to their historical time, wath implicates in their decline. Inside of this decadent familiar context we have the female characters, united by ties of envy, hatred, pity and death. Gilberto Freyre (2000), Rita Felix Fortes (2010), Simone de Beauvoir (1980), Phillipe Áries (2003), José Carlos Rodrigues (1993), and other's principles will be used to base this analysis.

KEY-WORDS: *Crônica da casa assassinada; familial relations; decadence; female condition; death.*

“Abordar o tema tabu da morte é um esforço que demanda uma atitude de compreensão íntima e de observação externa”. (Phillipe Ariés).

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 RELAÇÕES FAMILIARES E DECADÊNCIA	19
2.1 Considerações iniciais.....	19
2.2 <i>Crônica da casa assassinada</i> : a ruína da casa e a decomposição da família.....	22
2.3 Do quarto ao porão: os espaços revelam os segredos	33
2.3.1 Relação entre a construção do espaço em <i>Crônica da casa assassinada</i> e “A queda da casa de Usher”	42
2.4 A queda da casa Meneses	48
3 A CONDIÇÃO FEMININA EM A CRÔNICA DA CASA ASSASSINA	50
3.1 Considerações Iniciais.....	50
3.2 Ana e Nina: a velha e a nova ordem social	52
3.2.2 Nina e Ana: o espelho às avessas	60
3.3 Betty: outra mulher, outro olhar	73
3.4 Maria Sinhá: a representação do passado	77
3.5 Quatro mulheres e um destino	81
4. A INEXORÁVEL PRESENÇA DA MORTE E O CAIR DAS MÁSCARAS MENENES	82
4.1 Considerações Iniciais.....	83
4.2 Nina e a morte.....	87
4.3 O grotesco velório de Nina	97
4.4 Ana: um arquétipo da inveja.....	103
4.5 Betty: um arquétipo da piedade.....	107
4.6 Perspectiva masculina em relação à morte de Nina: Valdo, Demétrio e Timóteo	109
4.7 André: o último sopro de vida.....	115
4.8 Os últimos laços são rompidos.....	119
5 CONCLUSÃO	121

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	126
--	-----

1 INTRODUÇÃO

Crônica da casa assassinada, obra do escritor mineiro Lúcio Cardoso, foi publicada em 1959 e é um romance que aborda temas ontológicos, como: morte, “incesto”, decadência e relações familiares degradadas:

[...] numa atitude escandalosa, em 1959, Lúcio apresenta a *Crônica da casa assassinada* como um libelo contra a sociedade de Minas Gerais. Na realidade ele permanece visceralmente mineiro, não podendo por isso abandonar uma relação de amor-ódio pela região natal. (CARELLI, 1996, p. 637).

Lúcio Cardoso nasceu em 1912, em Curvelo (MG) e a Minas Gerais que ele ficcionaliza é, ainda, fechada em sua interioridade e em um sistema patriarcal decadente. Por abordar temas considerados incômodos, Lúcio Cardoso não recebeu apenas elogios da crítica, pois alguns críticos – dentre os quais Olívio Montenegro – consideraram *Crônica da casa assassinada* um livro imoral, porém, de outro lado, vários intelectuais da época defenderam a empreitada de Lúcio Cardoso.

Na recepção crítica de a *Crônica*, Bosi (*apud* CARELLI, 1996, p. 643) afirma ser Lúcio Cardoso “[...] um inventor de totalidades existenciais e considera que nessa obra-prima em que a prosa se faz poesia, o caso psicanalítico sai do beco da auto-análise e assume dimensões familiares e grupais”. Dada a temática da obra de Lúcio Cardoso como um todo, ele se encaixa no rol de escritores de formação espiritualista, centrados em uma narrativa de cunho intimista.

Crônica da casa assassinada se passa em um período incerto das primeiras décadas do século XX e tem como foco temático a família Meneses, personagens ataviadas ao seu passado de glória e à casa que, além de ser um espaço físico, é, também, uma representação simbólica tardia do lugar dos Meneses no mundo.

A família Meneses, protagonista do romance, representa a aristocracia rural mineira que, assim como a açucareira do Nordeste e a cafeeira do vale do Paraíba – entre Minas, Rio de Janeiro e São Paulo – compôs parte expressiva dos latifundiários até e no século XIX. Os vestígios de tal poder são representados ficcionalmente no romance pela fazenda da Serra do Baú, onde a família vivera em um período impreciso entre a metade do século XIX e o início do século XX.

Quando, porém, os Meneses saem da fazenda para irem morar em uma Chácara situada nos arrabaldes de Vila Velha¹, eles já não têm mais o prestígio de outrora, pois estão em franca decadência tanto econômica quanto social e moral.

Dois elementos importantes para que se compreenda o desajuste dos Meneses são o tempo e o espaço, visto que a família não sabe como lidar com esses elementos à medida que não consegue se descolar do passado de fausto e poder. Como postula Fortes (2010, p. 87), “[...] os Meneses [...] cristalizados em um mundo proscrito, arrogam a si e à sua casa um valor que fora autêntico na sociedade colonial rural”. Embora a história se passe nas primeiras décadas do século XX, por não conseguirem se situar no seu tempo histórico, os Meneses mais parecem uma família que ainda não fez a passagem da aristocracia rural para a burguesia urbana. Dessa incapacidade de viver de acordo com seu tempo histórico é que decorre a tragédia da família.

Essa relação entre tempo, espaço e a decadência familiar será discutida no primeiro capítulo desta dissertação, intitulado *Relações familiares e decadência*.

Iniciando o primeiro capítulo – no item *Crônica da casa assassinada: a ruína da casa e a decomposição da família* – discute-se sobre o conceito de família e decadência, tendo em vista que os Meneses são uma família em decadência, tanto financeira quanto moral. Em seguida – no item *Do quarto ao porão: os espaços revelam os segredos* – se analisa a importância do espaço, relacionando-o às personalidades das personagens. O porão é um dos elementos de análise, por representar metaforicamente o inconsciente: espaço no qual estão confinados os segredos que as personagens se esforçam para não revelar. A discussão sobre o porão enquanto metáfora do inconsciente sustenta-se na obra *A poética do espaço*² (1993), de Gastón Bachelard. O espaço no qual habitam os Meneses se encontra em ruínas e essa decadência é, também, uma metáfora da personalidade dessa família, que, além da decadência financeira, está em processo de desagregação moral. Há, em a *Crônica*, uma relação entre o câncer de Nina e a decadência da casa Meneses. É como se o tumor que corrói a personagem se espraiasse pelo

¹ No romance *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso faz referências a lugares reais, situados na zona da mata mineira, como as cidades de Ubá, Leopoldina e Mercedes, no entanto a vila de Vila Velha, na qual mora a família Meneses, é ficcional, o que faz com que ela possa representar qualquer arraial na decadente Minas Gerais, ficcionalizada pelo autor.

² Embora o presente estudo se atenha, prioritariamente, a uma abordagem das relações sociais e familiares, portanto, que remete aos estudos sociológicos, faz-se necessário, também, – dada a importância do espaço – ater-se à perspectiva fenomenológica proposta por Gastón Bachelard.

ambiente no qual vivem os Meneses, sendo assim, a relação entre espaço e personagens é fundamental para a compreensão da narrativa de Lúcio Cardoso.

No primeiro capítulo foi, também, realizada uma breve comparação entre *Crônica da casa assassinada* e o conto “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe. O foco dessa comparação centra-se na importância do espaço na construção das narrativas, pois tanto no romance de Cardoso quanto no conto de Poe o fim das personagens coincide com a queda dos espaços concretos nos quais estas vivem.

Para a análise do primeiro capítulo, os principais suportes teóricos foram: *A poética do espaço*, de Gastón Bachelard (1993); *Sobrados e Mucambos* (2000), de Gilberto Freyre; “The Brazilian Family” (1951), de Antônio Cândido; e o artigo “Repensando a Família Brasileira” (1994), de Marisa Corrêa. Em *A poética do espaço*, Gastón Bachelard discute fenomenologicamente a importância dos elementos espaciais e o porão é o local no qual se guardam os segredos, sendo assim, a análise se centrará nesse espaço como sendo o lugar no qual os mistérios não passíveis de revelação se escondem. Então, nessa perspectiva, o porão aparece na obra como a metáfora do inconsciente: lugar no qual se conservam os segredos. Em *Sobrados e Mucambos*, de Gilberto Freyre, obra em que uma incipiente urbanização já está presente, se discute a transformação da sociedade patriarcal rural de *Casa grande e senzala*. Embora Gilberto Freyre esteja falando da sociedade brasileira do século XIX, indiscutivelmente, o romance *Crônica da casa assassinada* – apesar de publicado em 1959 – é tributário daquela sociedade patriarcal rural. Foi também utilizado o artigo “The Brazilian Family”, de Antônio Cândido, no qual o autor se atém à análise do surgimento e da organização da família patriarcal tradicional, assim como ao processo de organização da família periférica, que, até o século XIX, era praticamente invisível na maioria dos estudos sobre a sociedade; no artigo “Repensando a Família Brasileira”, Marisa Corrêa apresenta uma visão oposta à de Cândido e Freyre. Sendo assim, o artigo de Corrêa foi também utilizado como contraponto em relação ao mesmo tema.

Além desses suportes teóricos, foram utilizados para análise: *Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude*, dissertação de mestrado de Maria Madalena Loredo (2007), apresentada no banco de teses e dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Nessa pesquisa ela aborda as imagens da decadência, estabelecendo uma relação entre tempo e espaço. A casa, o porão e outras metáforas relacionados ao espaço são ligados à

decadência da casa e à decadência moral das personagens. Foi também utilizado o artigo “Crônica da casa assassinada: uma sobrevivência de coisas idas” (1999), artigo de Marta Cavalcante de Barros, publicado na Revista *Múltipla*, no qual a autora trabalha com as categorias tempo, espaço e memória, reveladoras da “mineiridade” em *Crônica da casa assassinada; Tempo, espaço e decadência: uma leitura de O som e a fúria, Angústia, Fogo morto e Crônica da casa assassinada* (2010), de Rita Félix Fortes, também contribuiu para a análise das relações familiares e de como ocorre a completa decadência do clã Meneses.

As indagações para as quais se pretendeu buscar respostas no primeiro capítulo foram: por que os Meneses vivem sob as regras de um mundo proscrito, do qual não conseguem se libertar? Quais são os elementos que os aprisionam ao passado glorioso da família, sem deixar que eles se ajustem às inevitáveis mudanças ao longo do tempo?

A família Meneses, apesar de se mudar da Fazenda da Serra do Baú para uma Chácara nos arrabaldes de Vila Velha, não consegue se libertar das glórias do passado. Sendo assim, não realiza a passagem de uma família patriarcal tradicional para a moderna e urbanizada. Por não realizar essa passagem, os Meneses ficam encarcerados no tempo, vivendo sob as regras de um mundo proscrito: atitude que os impossibilita de se libertarem da decadência financeira e moral que há muito assola a família.

O segundo capítulo tem como título *A condição feminina na Crônica da casa assassinada*. No subitem *Ana e Nina: a velha e a nova ordem social*, a análise se atém ao choque que ocorre entre a estrutura patriarcal e uma nova mentalidade, mais urbana. Ana é a representação da mulher patriarcal, pois, embora o romance se passe em um período no qual o patriarcalismo já estava em franca decadência, ela, por ter sido moldada naquele sistema, aparentemente se mantém presa a esse estereótipo. Nina, diferentemente de Ana, representa a nova ordem, a burguesia mais urbanizada, pois ela, até casar-se com Valdo, vivera no Rio de Janeiro, que era, então, uma das cidades mais cosmopolitas do Brasil. No subitem *Nina e Ana: o espelho às avessas*, discute-se a relação entre as personagens Ana e Nina no que essas personagens apresentam de semelhante e quais são as características que as distinguem entre si. Em *Betty: outra mulher, outro olhar*, foi analisada a importância da narrativa da governanta Betty para a compreensão das características da personalidade de algumas personagens da obra, pois é somente

por meio dos textos do diário de Betty que se tem conhecimento de determinados atos e comportamentos da família Meneses, fundamentais à compreensão do enredo. O subitem *Maria Sinhá: a representação do passado* centra-se na análise de Maria Sinhá, antepassada dos Meneses, personagem apenas lembrada, mas que encarna vergonha e orgulho na memória familiar. Finalizando, em *Quatro mulheres, um destino* faz-se uma relação entre as quatro personagens analisadas.

Os principais suportes teóricos para a análise desse capítulo foram: *A mulher que eles chamavam fatal*, de Mireille Dottin-Orsini (1996); *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (1980); *Ao sul do corpo*, da historiadora Mary Del Priore (1995); e *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*, de Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994). No caso da obra de Mireille Dottin-Orsini, o autor analisa a representação da imagem feminina na literatura e nas artes no final do século XIX – imagem que, até então, relacionava-se às mulheres idealizadas. Essa imagem muda a partir da metade do século XIX e a literatura e outras artes mostram uma mulher fatal, perigosa e demoníaca. Não que essa mulher não tivesse sido, anteriormente, representada nos textos bíblicos e manuais de caça às bruxas, porém, no século XIX essa imagem maligna da mulher se intensificou. Dottin-Orsini mostra que, apesar de serem condenadas como seres malignos, as mulheres permaneciam sendo tema obsessivo da obra desses autores, que as denominavam como seres diabólicos. Na obra *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir discute sobre mulher, casamento e narcisismo feminino. Na obra *Ao sul do corpo*, a historiadora Mary Del Priore aborda o processo de “domesticação” pelo qual a mulher passou desde o período do Brasil Colônia. Enfim, na obra *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*, Maria Lúcia Rocha-Coutinho discute sobre relações familiares, mais especificamente sobre os meios de controle e estratégias utilizadas pelas mulheres para que, por “debaixo dos panos”, pudessem exercer o domínio familiar. Apesar de o homem exercer, na maioria das sociedades, autoridade sobre as mulheres, elas também tinham seus meios de exercê-la, meios muito diferentes dos masculinos e que poderiam passar despercebidos, mas que geraram mudanças significativas no que se relaciona à desigualdade entre homens e mulheres:

Em quase todas as sociedades os homens, sem dúvida, detiveram alguma autoridade sobre as mulheres [...] ao mesmo tempo [...] as mulheres

exerceram pressões importantes na vida social dos grupos a que pertenceram (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 19).

Outras referências utilizadas foram: *Tempo, espaço e decadência: uma leitura de O som e a fúria, Angústia, Fogo morto e Crônica da casa assassinada* (2010), livro de Rita Felix Fortes. Nessa obra, a autora centra-se na temática da decadência da aristocracia rural nas sociedades brasileira e norte-americana, partindo das concepções de tempo e espaço; o artigo “Algumas representações da imagem feminina na prosa brasileira”, também escrito por Rita Felix Fortes, publicado no periódico *Poética e Sociedade; interfaces literárias* (2008), no qual a autora aborda alguns estereótipos – a virgem, a prostituta, a crueldade feminina, dentre outros – temas comuns quando se trata da representação da imagem feminina na ficção brasileira; *O erotismo* (1897), no qual o etnólogo e filósofo Georges Bataille se detém sobre a abordagem e desnudamentos das três formas de erotismo: o erotismo dos corpos, dos corações e o sagrado. O autor se atém ao que há de mais íntimo no ser humano: o erotismo; *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, de Elisabeth Badinter (1985), livro no qual a autora postula que o amor materno, diferentemente do que apregoam atualmente os discursos políticos e religiosos, não é algo, apenas, inato, inerente à mulher, mas, sim, um mito que foi construído socialmente e que nasceu juntamente com a modernidade, época na qual a condição da mulher e da criança se modifica, surgindo a concepção de infância que modificará o conceito de maternidade.

O terceiro capítulo, intitulado *A inexorável presença da morte e o cair das máscaras Meneses*, apresenta como tema central a morte, pois esta permeia toda a narrativa. Por meio da doença e da morte de Nina, as personagens precisam lidar com todos os aspectos que a morte abarca, isto é, com toda a sua tragicidade, medo e negação. E é também por meio da doença da personagem que se percebe que, comumente, a primeira atitude dos indivíduos com relação à morte é o distanciamento. Entretanto, este distanciamento é impossível, pois a morte está circunscrita à trajetória de todo ser vivo.

A maioria das personagens desse romance caminha para um destino trágico, representado pelo suicídio, pela solidão ou pela morte dolorosa e lenta, como é o caso de Nina. O câncer maltrata seu corpo e ela apodrece ainda em vida, perdendo sua juventude e sensualidade. Ana morre melancolicamente, sozinha, assim como vivera, emparedada em sua condição de mulher moldada pelo e para o outro, sem

conseguir o perdão para seus pecados e para a sua baldada e tediosa existência. O jardineiro Alberto comete suicídio após a partida de Nina da Chácara e Timóteo sofre um derrame quando sai de seu refúgio para acompanhar o velório de Nina, porém não se tem notícia de sua morte, portanto não há como concluir se ele morreu ou não: “[...] e antes que eu pudesse saber do que se tratava, vi que ele rodava sobre os próprios calcanhares, e tombava por terra, evidentemente atingido por uma apoplexia” (CARDOSO, 1996, p. 546).

Quanto às outras personagens, como Demétrio, este é a única personagem cuja trajetória é descrita somente pela perspectiva das demais – pois ele é o único que não deixa textos escritos – e não se tem notícias de seu fim. Valdo e André vão embora da Chácara. André, logo após o velório de Nina, foge em busca de sua liberdade e de uma felicidade que seria impossível naquele ambiente dominado pelo tédio e pela angústia. Valdo também prefere abandonar a Chácara, pois permanecer ali só iria lhe trazer tristes recordações.

No primeiro subitem, denominado *Nina e a morte*, foi analisado como a personagem Nina reage em relação à doença e iminente morte. A morte de Nina é um dos pontos nodais da narrativa e a personagem precisa lidar com a decomposição do corpo, causada pela metástase. Nina é a única personagem que não precisa lidar com a morte do próximo, mas, sim, com algo mais amedrontador: sua lenta agonia face à irreversibilidade da doença. O câncer que a acomete, além da doença propriamente dita, é, também, uma representação simbólica do câncer moral e ético que se abate sob a família Meneses.

No subitem denominado *O grotesco velório de Nina* são analisadas as reações de Ana, Demétrio, Valdo, Timóteo e André durante o velório de Nina: para Ana a morte de Nina é um castigo divino; Valdo tem uma atitude mais distanciada; Demétrio capitaliza a morte para projetar a família; Timóteo faz da morte e do velório de Nina o instrumento de sua vingança contra a família. André, em consonância com sua juventude, dor e desespero, vê nessa morte a negação da existência de Deus. Betty é o oposto de Ana, como o subitem enuncia: *Betty: um arquétipo da piedade*, as atitudes de Betty são de carinho e piedade em relação à patroa. No subitem seguinte: *Perspectiva masculina em relação à morte de Nina: Valdo, Demétrio e Timóteo*, foram analisadas as atitudes dos três irmãos Meneses. Para Demétrio, a morte de Nina apresenta uma função prática, a de levar até a Chácara o Barão.

Assim como para Demétrio a morte da concunhada apresentava uma praticidade, para Timóteo essa morte também é de cunho prático, pois é no velório de Nina que ele coloca em prática sua vingança contra os irmãos. Essa vingança que fora planejada durante muito tempo. Timóteo sabia que sua aparição seria dolorosa para os irmãos e chocaria a todos, principalmente a Demétrio.

As reações de André foram analisadas no subitem intitulado: *André: o último sopro de vida*. A relação entre Nina e André fora intensa. Ela representara para o jovem a mãe e a amante, fusão de desejo, sexo e pecado. Assim, portanto, as atitudes de André são de desespero, pois ele estava perdendo a única pessoa com a qual se identificava naquela casa.

Sendo assim, o câncer de Nina faz eclodir os tumores de ódio que há muito minavam a família. Sua doença representa, também, o câncer moral e ético que se abate sobre os Meneses. A morte de Nina decreta o fim dos Meneses e a ruína da casa.

Os principais suportes teóricos desse capítulo foram: *História da Morte no Ocidente* (2003), de Philippe Áries; *A casa & a rua* (2000), do sociólogo Roberto Damatta; *A negação da morte* (1995), de Ernest Becker; *Tabu da morte* (1983), de José Carlos Rodrigues; *Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga* (2010), de Clarice Lottermann; e, por fim, foram utilizados os postulados de Edgar Morin. No caso da obra de Philippe Áries, no livro o autor traça um panorama da história da morte desde a Idade Média até a contemporaneidade, abordando as modificações ocorridas através dos tempos; Em *A casa & a rua* o sociólogo Roberto Damatta considera a casa e a rua como categorias sociológicas para a compreensão da sociedade brasileira, pois, por meio dessas categorias, ele trabalha com outras temáticas, que são: espaço, cidadania, mulher e morte na sociedade brasileira; *A negação da morte*, de Ernest Becker, é obra na qual há uma síntese dos pensamentos psicanalíticos e filosóficos sobre a morte; em *Tabu da morte*, José Carlos Rodrigues discute sobre uma sociologia da morte, abordando os processos históricos, sociais, antropológicos e políticos que definem a visão que a sociedade tem do tema morte; em *Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga*, de Clarice Lottermann, discutem-se os temas expressos já no título; foram, também, utilizados os postulados de Edgar Morin, em *O homem e a morte* (1997), cujo legado o autor denomina de antropológico genético e, com isso, pretende mostrar que a sociedade funciona pela e na morte, pois é ela que nos

distingue das máquinas; e, por fim, *Crônica da casa assassinada* (1996), edição crítica organizada por Mário Carelli, que foi utilizada durante toda a dissertação, pois fazem parte desta obra vários textos relevantes sobre a *Crônica*, dentre os quais se destacam “Lúcio Cardoso” de Otávio de Faria; “Espaço e transgressão”, de Consuelo Albergaria, dentre outros artigos de importante interesse para a análise da obra.

Esses foram os temas de análise da dissertação, para os quais, por meio de uma análise preponderantemente sociológica, se propôs buscar respostas para as indagações indicadas em cada capítulo, reiterando que o primeiro capítulo se intitula: *Relações familiares*; o segundo capítulo se intitula: *A condição feminina na Crônica da casa assassinada*; e o terceiro capítulo, centrado na temática morte, se intitula: *A inexorável presença da morte e o cair das máscaras Meneses*.

As personagens ficcionalizadas por Lúcio Cardoso estão inseridas em um ambiente envolto pela angústia e pelos laços de desejo, de ódio e de inveja recíprocos. Por tratar de temas ontológicos, esse romance não recebeu apenas críticas elogiosas. Como confirma Loredó (2007, p. 12), para alguns críticos não havia verossimilhança nas personagens ficcionalizadas pelo escritor, pois as personagens “[...] 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”. Ocorre que é justamente pela intensidade com que expressam seus sentimentos que ocorre a identificação entre o público leitor e as personagens, pois por meio desses sentimentos são reveladas muitas das angústias existenciais que todo ser humano carrega. Desse modo, pretende-se, neste trabalho, analisar as angústias expostas pelas personagens e de que forma essas aflições fazem com que essas personagens revelem suas neuroses e se deixem dominar por elas.

2 RELAÇÕES FAMILIARES E DECADÊNCIA

2.1 Considerações iniciais

Em *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso pauta-se na queda da aristocracia rural do interior de Minas Gerais e nas dificuldades da imaginária família Meneses de se ajustar ao novo modelo de sociedade, mais urbana e pautada no capital e não mais na terra, como havia imperado no interior do Brasil até o final do século XIX, quando ocorreram a abolição da escravatura e a queda da Monarquia. Essa aristocracia é representada pela família Meneses, que é tragada pela industrialização e pela urbanização que chega a Minas e que, de certa forma, destrói as famílias que não conseguem se adaptar. A tragédia do clã Meneses ocorre pelo fato de eles não tentarem realizar essa passagem de família aristocrática, moldada nos parâmetros patriarcais, para família moderna burguesa, pois, apesar de mudarem da Fazenda do Baú para uma Chácara, eles não mudam a concepção e a maneira de interagir com sua nova realidade socioeconômica.

Há uma mudança espacial e essa mudança é extremamente significativa para a construção da narrativa, pois mostra a decadência financeira sofrida pelos Meneses. Entretanto, apesar da decadência, eles continuam arrogando a si mesmos uma superioridade e um prestígio que há muito haviam perdido. Ao realizarem a passagem de fazendeiros para chacareiros é como se a família deixasse na fazenda o prestígio e o donaire de outrora, onde e quando, realmente, haviam sido – no contexto local – uma família ilustre. Ocorre, porém, que – em uma data imprecisa das primeiras décadas do século XX, na qual se passa a narrativa – eles estão reduzidos a uma família decadente, tanto financeira quanto ética e moralmente, que mora nos arrabaldes de Vila Velha – uma cidade imaginária, próxima de Ubá e Mercês – e que arroga a si uma superioridade e uma distinção que há muito se perderam. Tal senso – ou falta de senso – de distinção provoca nos demais moradores de Vila Velha uma espécie de curiosidade e antipatia em relação à família, o que faz com o que os Meneses sejam o alvo constante da maledicência da comunidade.

Os principais suportes teóricos que sustentarão a análise do presente capítulo serão: *Sobrados e Mucambos* (2000), de Gilberto Freyre; o artigo “The Brazilian Family” (1951), de Antônio Cândido; contrapondo ao olhar de Gilberto Freyre e Antônio Cândido, será utilizado o artigo “Repensando a família brasileira” (1999), de Mariza Corrêa. Também serão utilizados os postulados de Maria Madalena Loredó Neta, *Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude* (2007); *O que faz o Brasil, Brasil?*, do sociólogo Roberto Damatta; *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio* (1976), de Raymundo Faoro, *A poética do espaço* (1993), de Gastón Bachelard, e *Tempo, espaço e decadência: uma leitura de O som e a fúria, Angústia e Crônica da casa assassinada* (2010), de Rita Félix Fortes

Gilberto Freyre centra seus estudos em um modelo familiar que tinha a família patriarcal como o parâmetro ideal, que regeria os demais. A discussão no artigo de Antônio Cândido transita tanto pela formação da tradicional família patriarcal quanto pela formação dos pobres. Antônio Cândido define que a ênfase que foi dada à família patriarcal é justificada por esse modelo familiar ter sido a base para o desenvolvimento da família moderna: “The emphasis upon the patriarchal family of past centuries is justified by the fact that it was the base upon which developed the modern conjugal family³” (1951, p. 291). O autor esclarece, porém, que esse não foi o único modelo existente no Brasil entre os séculos XVI e XIX, pois dentro da própria família patriarcal havia uma dupla estrutura, composta pelos membros legítimos – filhos do casal branco, legítimo – e pelos membros ilegítimos – filhos dos senhores com suas escravas e concubinas. De forma lenta e gradativa, a massa anônima, composta pelos membros menos favorecidos da sociedade, que tentavam se inserir em um sistema organizado de família, tornara-se organizada e fora conquistando seus direitos. Isso justifica o fato de somente a família tradicional patriarcal aparecer, em alguns textos, como o único modelo familiar existente no Brasil Colonial. O preconceito social contra a massa anônima também auxiliou no processo de formação familiar no Brasil. Conforme cita Cândido (1951, p. 293), “This prejudice was more social than racial, and it functioned in defense of the legal and arrogant family nucleus⁴”.

³ A ênfase sob a família patriarcal nos séculos passados é justificada pelo fato de ela ter sido a base sob a qual se desenvolveu a família conjugal moderna (tradução nossa).

⁴ Esse preconceito foi mais social que racial e funcionou na defesa do legal e arrogante núcleo familiar. (tradução nossa).

Embora, indiscutivelmente, Lúcio Cardoso tenha se pautado no modelo familiar patriarcal, nos moldes postulados por Gilberto Freyre, visto que seu objetivo mais evidente foi a destruição do mito da família patriarcal, é importante destacar a coexistência de outros modelos familiares. Nesse sentido, define-se que a família Meneses fora concebida por Cardoso tendo como base os modelos representados por Freyre e Candido⁵, porém, em seu alicerce, a estrutura familiar dos Meneses difere da estrutura da tradicional família patriarcal.

Em seu intento iconoclasta, Lúcio Cardoso destrói todos os ícones idealizados desse modelo familiar, a começar pela escandalosa e mais famosa antepassada, Maria Sinhá, uma mulher cujo comportamento não se ajustava à das mulheres da época na qual ela é situada na obra. Maria Sinhá era uma virago e tinha o mando patriarcal, e isso ocorria em uma época dominada por homens. Por meio de Maria Sinhá, Lúcio Cardoso demonstra que, já em sua base, os Meneses não se ajustavam aos rígidos padrões patriarcais, o que evidencia a intenção corrosiva do autor em relação àquele modelo familiar idealizado. Cardoso, ao satirizar esse modelo familiar, demonstra que os Meneses, ao invés de tentarem se ajustar à sua época e à nova forma de produção, ficam presos ao passado e à “glória” que eles se atribuem e esse comportamento acentua ainda mais sua decadência. Segundo Albergaria:

A Chácara dos Meneses, como eles próprios, encontra-se em adiantado estágio de decomposição para o que contribuem a inépcia e um desmedido orgulho arraigado a um passado aparentemente não tão opulento quanto querem fazer crer. Uma casa, como tantas outras do interior de Minas, com seu quintal cheio de árvores frondosas, suas lembranças [...] A marca é o imobilismo. Tudo se conserva como nos tempos idos, imune ao progresso ou a qualquer tipo de modernização (ALBERGARIA, 1996, p. 686).

É nessa dificuldade de realizar a passagem de uma sociedade patriarcal rural para uma sociedade burguesa urbana, como foi citado por Albergaria, que se

⁵ Contrapondo-se à visão desses autores, Corrêa (1994, p. 19) afirma que, no texto de Freyre, há uma espécie de “homogeneização histórica”. O trabalho de Corrêa atua no sentido de mostrar que essa família patriarcal, que segundo Freyre dominara o Brasil entre os séculos XVI e XIX, não foi o único modelo familiar presente na construção do país. Como postula Corrêa (1994, p. 27): “A ‘família patriarcal’ pode ter existido, e seu papel deve ter sido extremamente importante, apenas não existiu sozinha, nem comandou do alto da varanda da casa grande o processo total de formação da sociedade brasileira”. Correa não apresenta uma visão dualista do processo de formação do país, contrapondo senhor e escravo ou a família patriarcal e a massa de anônimos sem normas e regras, mas postula que coexistiram vários modelos familiares ao longo da formação da sociedade brasileira.

centrará a análise do presente capítulo. Por estarem presos ao passado, os Meneses possuem uma relação vital com a casa e seus objetos. E a Chácara e eles estão de tal forma amalgamados que a ruína familiar é, também, a ruína da casa. Após analisar a decadência financeira dos Meneses, será trabalhada essa relação entre o espaço e as personagens: relação fundamental para que se compreenda o desenrolar das tramas que compõem a obra.

2.2 *Crônica da casa assassinada*: a ruína da casa e a decomposição da família

Em *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso reproduz os aspectos degradantes da decadente família patriarcal a partir do último quartel do século XIX e primeiras décadas do século XX. O paradigma sociológico desse modelo é a obra de Gilberto Freyre como um todo, mas com principal destaque para *Sobrados e Mucambos* (2000), livro no qual Freyre se atém à passagem da família patriarcal rural, que gravitava em torno dos engenhos, para a família urbana, reduzida em seu poder e circunscrita aos espaços dos sobrados. Embora decadente, na família do sobrado continuou a imperar o poder do patriarca, que geria os negócios e ainda tinha grande ascendência sobre a esposa, em geral submissa, sobre os filhos, normalmente também submissos às ordens do *pater familias* e sobre escravos e agregados. Essa é uma ideia generalizada do conceito patriarcal de família. Existiram, entretanto, muitos grupos familiares que destoaram dessa regra geral, inclusive houve muitas matriarcas que, por necessidade ou por questão de personalidade, trouxeram para si o comando dos negócios familiares, porém, via de regra, ao se falar de família patriarcal, é esse o modelo recorrente encontrado.

Antônio Cândido, no artigo “The Brazilian Family” (1951), também aborda esse modelo de família patriarcal, que, em muitos momentos, se encaixa na forma como Lúcio Cardoso constrói a família Meneses. Aparentemente, o que a família Meneses tenta fazer é manter estratificadas as posições dos seus membros, só que isso não é mais possível, pois o romance se passa em um tempo impreciso das primeiras décadas do século XX, época na qual a família patriarcal já estava em franco declínio em função da ascendência do processo, mesmo que incipiente, de

industrialização, processo que suplantará o poder econômico e de mando dos grandes latifundiários, cujo lastro estava centrado na posse da terra. Nessa perspectiva, Barros (1999) afirma que:

[...] a Chácara dos Meneses, apesar de não estar explicitamente enunciado, insere-se num tempo histórico bem definido: as primeiras décadas do século XX, quando se inicia um intenso processo de industrialização no Brasil e Minas sente novamente o problema da decadência. Todo o movimento econômico-social transfere-se do campo para a cidade. Inicia-se um grande êxodo que esvazia as regiões rurais, levando-as quase à extinção (BARROS, 1999, p. 80).

Ou seja, tentar manter as relações e posições familiares estratificadas é, de certa forma, cavar o fim da família, pois essa estratificação não se sustenta mais na primeira metade do século XX. Os Meneses sentem que essa estratificação não é mais possível, tanto que se mudam da tradicional Fazenda da Serra do Baú – símbolo da casa-grande – para uma Chácara que se situa em um entrelugar implausível entre a casa-grande e o sobrado. Essa mudança é o prenúncio mais evidente da decadência dos Meneses, deixar a Fazenda, com seu passado de glórias e prestígio, os transforma em meros chacareiros, conforme define Fortes:

A defasagem dos Meneses em relação às suas contingências sócio-históricas é evidenciada na forma inconsequente com que eles se transferem da fazenda para a Chácara. Esta transferência indica, dentre outras coisas, a incapacidade da família de zelar e garantir seu espaço (FORTES, 2010, p. 93).

Apesar da percepção da modificação da sociedade e da impossibilidade de reter o tempo no qual foi uma família verdadeiramente ilustre, os Meneses não tentaram, no entanto, realizar a passagem da sociedade patriarcal para a burguesa urbana, pois eles mantiveram as regras rígidas e petrificantes propostas pela sociedade tradicional patriarcal. Tal passagem poderia representar uma frustração, mas seria a única alternativa de salvação financeira. Ao se agarrarem a uma ordem econômica e social prescrita, eles decretam sua irreversível decadência, cujo fim, como afirma Barros (1999, p. 80) representa “[...] um protótipo da Tradicional Família Mineira, tão bem conhecida do autor, profundamente arraigada às tradições, que fornecem a segurança e as certezas, mas atreladas a uma ordem social em ruínas”.

Nesse sentido, afirma-se que a tragédia dos Meneses ocorre pela incapacidade que apresentam de se adequarem ao seu tempo histórico, pois vivem

de um passado de glórias que há muito se extinguiu e esse apego que, principalmente Demétrio, o primogênito, tem pela tradição, é um apego ao tempo perdido, impossível de reter.

Demétrio, como “chefe” do clã Meneses, é a personagem mais apegada à tradição e ao passado da família. Nesse sentido, compreende-se o choque de personalidades entre ele e Nina, pois ele simboliza a mineiridade, o culto à família, às regras e aos costumes ultrapassados. Já Nina, carioca, de família pobre e sem qualquer lastro de tradição, representa o desapego aos laços familiares estreitos e à tradição. Nina e Demétrio são personagens antagônicas. Segundo Barros (1999, p. 84), “[...] enquanto ele representa o mundo rural e aristocrático, em completa agonia, Nina representa o novo, a possibilidade de mudança e renovação, mas que é violentamente repelida e destruída”. A relação entre dois seres tão diferentes só poderia ser de estranhamento e curiosidade, em que ambos se repelem, mas a beleza e a vivacidade de Nina despertam a paixão de Demétrio: sentimento que ele se esforça por sufocar em função do seu apego à casa, à família – não por amor, mas por dever – e à tradição.

Demétrio, em certa medida, se encaixa no conceito de figura patriarcal apresentada por Gilberto Freyre e por Antônio Cândido: um homem rude e com alto senso de dignidade. Cândido (1951, p. 292) define o patriarca como “[...] a man of rude customs and possessing a high sense of his own dignity”⁶. O patriarca é aquele que defende sua família e suas posses. Freyre (2000, p. 76) enfatiza a rudeza de caráter do senhor patriarcal: “[...] o senhor rural mais pervertido pelo isolamento, este desprezava tudo, pelo regalo de mandar sobre muitos escravos e de falar gritando com todo mundo”. O século XX não é mais o tempo desses senhores rurais, donos de terras, esposas, amantes, filhos e escravos, porém se sabe que traços desses homens arcaicos, descritos acima, ainda persistem em muitas partes do país.

Como patriarca, defensor da família e da casa, Demétrio precisa de uma esposa que também se encaixe nos seus moldes, tanto que, para casar-se com Demétrio, Ana sofre um processo de adestramento, para tornar-se uma exemplar esposa patriarcal, uma mulher submissa e sem vida. Ocorre, porém, que essas mulheres exerciam importante papel dentro de suas casas, conforme elucida

⁶ Um homem de costumes rudes e que possui um alto senso de sua própria dignidade (tradução nossa).

Cândido (1951, p. 295): “The wife directed the work of the slaves, in the kitchen as well as in spinning, weaving and sewing⁷”. Como se observa, o trabalho feminino era, no entanto, restrito aos afazeres domésticos, enquanto ao homem ficava a incumbência de prover a família. Por mais ultrapassado que esse sistema possa parecer, Ana e Demétrio ainda apresentam fortes resquícios daquela época: ela sendo a esposa submissa, ele sendo o patriarca rude e tradicional. Nesse sistema patriarcal há um padrão duplo de moralidade, conforme discute Freyre:

O padrão duplo de moralidade, característico do sistema patriarcal, dá também ao homem todas as oportunidades de iniciativa [...] limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os escravos. E, uma vez por outra, num tipo de sociedade Católica como a brasileira, ao contato com o confessor (FREYRE, 2000, p. 125).

Ana e Demétrio vivem sob a égide do patriarcalismo. Tanto é assim que as narrativas de Ana se concretizam por meio de confissões, ou seja, o contato que tem com as pessoas se restringe aos moradores da Chácara e ao confessor, confirmando o modelo de mulher patriarcal analisado por Freyre, modelo segundo o qual o homem seria o centro da estrutura familiar. Contrastando com a visão de Freyre, a pesquisadora Corrêa afirma que

Novas pesquisas indicam que a família patriarcal não pode mais ser vista como a única forma de organização familiar do Brasil colonial e sugerem que a colocação da figura do homem no centro de uma unidade doméstica [...] parece ser também uma ilusão (CORRÊA, 1994, p. 34).

Quando o texto se atém, neste estudo, a uma outra perspectiva sobre a formação da família patriarcal, não se está afirmando que em *Crônica da casa assassinada* se faz presente esse outro modelo, mas que Lúcio Cardoso se atém ao modelo mais tradicional para desvelar que seus alicerces estão ruindo e serão as personagens femininas aquelas que desencadearão a consumação final da família e da Chácara.

Os Meneses são um amálgama de família patriarcal, representada pelas figuras de Demétrio e Ana, com a moderna família conjugal, na qual o homem não é mais o centro, conforme se observa na relação entre Nina e Valdo. Corrêa cita que a

⁷ A mulher dirigia o trabalho dos escravos, na cozinha assim como na fiação, na tecelagem e na costura.

transformação dessas famílias patriarcais em modernas famílias conjugais se dá por decadência:

[...] a 'família patriarcal' – um tipo fixo onde os personagens, uma vez definidos, apenas se substituem no decorrer das gerações, nada ameaçando sua hegemonia, e um tronco de onde brotam todas as outras relações sociais. Ela se instala nas regiões onde foram implantadas as grandes unidades agrárias de produção [...] mantém através da incorporação de novos membros, de preferência parentes, legítimos e ilegítimos, a extensos clãs que asseguram a indivisibilidade de seu poder, e sua transformação dá-se por decadência, com o advento da industrialização e a ruína das grandes propriedades rurais (CORRÊA, 1994, p. 15).

O que ocorre com os Meneses está em conformidade com a citação de Corrêa. Com o advento da industrialização e a queda dos senhores rurais, a alternativa encontrada pela família é deixar a fazenda da Serra do Baú e instalar-se na Chácara, mais próxima da cidade, da modernidade e da “urbanização”. Ocorre, porém, que os Meneses deixam a fazenda, mas não abandonam o ar de superioridade que os caracteriza, nem tentam se ajustar à nova ordem econômica e social. Nina, por ser um elemento externo à família, tem uma visão muito mais ampla da decadência financeira na qual os Meneses se encontram: “Tivessem feito o que eu tanto apregoei, liquidado a casa, vendido os trastes, diminuído a criadagem, loteado as terras e entrado em acordo com o resto dos credores, não estaríamos agora na situação de...” (CARDOSO, 1996, p. 35). A atitude de Nina é, no entanto, uma afronta aos soberbos Meneses, pois, admitir que eles se encontravam à bancarrota seria tomar consciência da consumação final da família.

Os Meneses, além de não admitirem a derrocada financeira, primam pela estratificação dos membros da família, como citado anteriormente, sem se aperceberem que, além da falência econômica, há muito faliram moral e eticamente. Quando os filhos não são, de fato, de quem aparentam ser não há mais qualquer sustentação possível.

A família tradicional era formada, geralmente, pelo *pater familias*, esposa e filhos oficiais, bem como, em muitos casos, pelos filhos bastardos. Estes, na maioria das vezes, não eram reconhecidos pelos pais ou, então, recebiam algum apoio velado, mas não publicamente. Quanto aos filhos legítimos: sobre estes não poderiam pairar dúvidas quanto à paternidade. Os Meneses fogem a essa formação, pois, apesar de acharem que eram pai e filho, André não era filho de Valdo, mas sim de Alberto, um antigo jardineiro da Chácara. Assim, portanto, o sangue Meneses

não irá se perpetuar, pois os irmãos Valdo, Demétrio e Timóteo não tiveram descendentes. Nessa perspectiva, Fortes postula que:

Os últimos Meneses, embora todos varões, são incapazes de, no presente, perpetuar a sua descendência, o que projetaria para o futuro a herança familiar herdada do passado. Eles são, indiscutivelmente, o ponto final de uma história que, ao distender-se ao máximo ao longo do tempo, perdeu a vitalidade capaz de projetá-la em direção ao futuro, restando-lhes apenas rememorar, no presente, o passado perdido. Há que se destacar que André não é um Meneses de fato, portanto, não representa a continuidade Meneses ao longo do tempo (FORTES, 2010, p. 208).

Além do fato de não terem descendentes, a família Meneses é composta, também, por membros que não se encaixam no modelo tradicional patriarcal, como é o caso de Timóteo e de Nina. Da perspectiva da família, Timóteo – a despeito de descender de Maria Sinhá – é um ser inqualificável e isolado, como um “tumor moral”, dada sua homossexualidade e à sua necessidade de vestir-se como uma mulher. O que era inadmissível para um patriarca como Demétrio, que considerava Timóteo uma aberração. Há tal desacerto entre eles que Timóteo fica encerrado em seu quarto, sem ter contato com os irmãos.

A despeito – ou talvez por isso – do seu apego à tradição, essa família é, no entanto, formada por seres periféricos, que não se enquadram na estrutura patriarcal mais convencional. Essa dissonância tem, porém, amplo respaldo nas estórias das tradicionais famílias mineiras, prenes de estórias prosaicas e ou escabrosas. Lúcio Cardoso corrobora a afirmação de Guimarães Rosa, segundo a qual: “[...] de Minas tudo é possível. Viram como é de lá que mais se noticiam as coisas sensacionais ou esdrúxulas, os fenômenos?” (ROSA, 1994, v. II, p. 1162).

Ao casar-se com Nina, Valdo já começa a modificar a estrutura familiar, pois ela é um elemento estranho àquela estrutura rígida. Segundo Corrêa (1994), a finalidade do casamento no período patriarcal era a manutenção de uma propriedade comum, ou seja, não se casava por amor, mas para que os negócios familiares fossem mantidos e prosperassem. O casamento de Ana e Demétrio não deixa de se encaixar nessa estrutura, porém a união entre Nina e Valdo rompe com esse modelo.

Nina traz a rua para a casa, tem outros códigos de comportamento e são códigos que se chocam com os dos Meneses. Seu comportamento mais livre vai de encontro, principalmente, à postura de Demétrio. Enquanto ela representa o mundo

da rua, ele representa e resguarda a tradição familiar. Nesse sentido, define Damatta (1997, p. 14), “[...] a idéia de um destino em conjunto e de objetos, relações, valores [...] que todos do grupo sabem que importa resguardar e preservar. Disse que isso se chamava tradição”. Segundo o autor, o mundo da casa representa honra e tradição, enquanto na rua não há amor, proteção, nem respeito. Nina representa o mundo da rua, enquanto Demétrio o da casa, o que faz com que ocorra o choque entre as personagens, que apresentam valores e personalidades opostas. Como define Damatta (1997, p. 29), “O fluxo da vida, com suas contradições, durezas e surpresas, está certamente na rua”. Nina traz para a Chácara Meneses o fluxo da vida, fluxo que não está de acordo com a honra e a tradição que Demétrio se esforça por manter.

Por trazer esse fluxo distinto de vida para dentro da casa Meneses, Nina é a personagem que destoa e causa tanta estranheza nos demais moradores da Chácara. Como representante da “honra e da tradição”, Demétrio preocupa-se em salvaguardar a casa de possíveis “perigos” da rua e Nina seria um desses perigos, pois, na visão de Demétrio, ao entrar para a família, a cunhada faz com que eles rompam com a estratificação familiar, visto ser ela um elemento estrangeiro, que contrasta com os Meneses. Sendo assim, Demétrio e a casa formam um todo indissociável e, quando a decadência da família se consuma, essa consumação atinge, também, a casa. Nesse sentido, Fortes define que:

Lúcio Cardoso atribui ao espaço no qual estão inseridas as personagens o valor simbólico de elemento aglutinador do comportamento secular da família patriarcal. Este comportamento, pautado num rígido código de honra, com a decadência econômica que grassou essa sociedade entre o final do século XIX e o primeiro quartel do século XX, sofrerá, concomitantemente à derrocada econômica, um forte abalo ético e moral (FORTES, 2010, p. 88).

Os Meneses não sabem como lidar com sua derrocada financeira, visto que esta faz aflorar o que há de mais nefasto na personalidade de cada personagem, portanto à derrocada financeira somam-se a ética e a moral.

Nina não é a única a não se adaptar ao rígido código de conduta dos Meneses. Timóteo também não se encaixa na família, por isso é deixado de lado, como um ser maldito e alijado da família. Justamente por não se enquadrar nos parâmetros dessa família, por romper com a tradição, é que ele se identifica com Nina. Um fato relevante em relação a Timóteo é que, segundo ele, se fosse de sua

vontade, suas joias poderiam salvar a família da derrocada final para a qual caminhavam: “Sozinho, retiro-as do seu esconderijo e [...] brinco com elas sobre esta cama, e rolo em minhas mãos pedras que fariam a fortuna da família toda, mas que jamais abandonarão este quarto, pelo menos enquanto eu viver” (CARDOSO, 1996, p. 57). Essa atitude de Timóteo representa um importante passo para a sua completa vingança contra os irmãos, pois ele estava ciente da derrocada financeira da família e sabia que as joias que guardava com ele poderiam representar a salvação financeira dos Meneses.

Nina, por não ser uma Meneses e apresentar uma conduta diferente dos outros moradores da Chácara, auxilia no processo de queda das máscaras Meneses. Demétrio, o detentor da honra e da tradição, movido por sua paixão pela cunhada, induz Valdo à tentativa de suicídio. Essa atitude de Demétrio revela a mesquinhez de seu caráter e a inabilidade para lidar com o que sentia por Nina.

Outro momento importante, que revela que os Meneses não eram o que aparentavam ser, é a revelação de que André é filho de Ana e Alberto e não de Valdo e Nina. Durante toda a narrativa, Ana condenara a concunhada por cada um de seus atos, porém ela não era a esposa submissa e correta que aparentava ser, mas, sim, uma mulher adúltera, que não consegue conter seu desejo pelo jardineiro, desejo esse nascido do despeito que ela sente pela liberdade de Nina, que tornara-se amante de Alberto, pois antes disso ela jamais prestara atenção ao jovem jardineiro. Somente quando está morrendo, muitos anos após a morte de Nina, a “fuga” de André e a partida de Valdo da Chácara, é que Ana revela ao Padre Justino que ela era a verdadeira mãe de André. O segredo deixa o Padre estarrecido, pois justo ela, a esposa exemplar, moldada de acordo com as orientações do patriarca, fora capaz de guardar um segredo que, se revelado, teria abalado ainda mais os alicerces da família. Tal segredo é guardado por Ana como um trunfo e como uma vingança contra a família. O mais aterrorizante é que ela não se sente culpada por não ter revelado o segredo a André, deixando que seu filho acreditasse que havia praticado incesto ao ter um relacionamento com Nina. Dessa forma, antes de sua morte, Ana revela: “Padre, tudo isto eu fiz. André era meu filho, e não dela” (CARDOSO, 1996, p. 575).

E para Ana não há salvação, visto que ela não sente remorso por ter guardado esse segredo durante tanto tempo e nem gratidão por Nina não tê-lo revelado. A confissão de Ana demonstra que os pilares de sustentação da família

Meneses há muito estavam minados, pois já em sua base havia a maldição de Maria Sinhá, cujos desdobramentos se confirmam no tempo presente da narrativa.

Maria Sinhá é a famosa antepassada dos Meneses, antepassada que eles se esforçam por esconder e esquecer. Demétrio há muito ordenara que a pintura retratando Maria Sinhá fosse retirada da parede da sala e guardada no porão da casa. Ao retirar o retrato de Maria Sinhá da sala, Demétrio procura livrar-se de uma parte que ele considerava vergonhosa no passado de sua família, porém é uma tentativa frustrada, pois a maldição que cerca os Meneses já estava presente desde os tempos de Maria Sinhá, que fora uma virago, que se comportava como homem e seus mandos e desmandos foram notórios e povoam tanto a crônica familiar quando as estórias de Vila Velha. Maria Sinhá fora uma mulher que exercera o mando patriarcal em uma época dominada por homens, o que a tornara uma virago. É o fato de ter sido considerada uma mulher diferente para seu tempo que envergonha Demétrio e faz com que ele se livre do retrato da antepassada.

É com Maria Sinhá que se inicia a maldição que segue a família Meneses, portanto, ao afirmar que estava possuído pelo espírito desta ancestral, Timóteo reafirma a maldição que paira sobre a família. É para Betty que Timóteo confessa ser dominado pelo espírito da matriarca: “Sou dominado pelo espírito de Maria Sinhá. Você nunca ouviu falar de Maria Sinhá, Betty?” (CARDOSO, 1996, p. 54).

A tentativa dos Meneses de reter o tempo e de manter sua perdida distinção é totalmente inútil, pois o percurso tanto histórico quando individual, assim como as mudanças que ele acarreta, é irreversível e o modelo perseguido por eles é um modelo que há muito entrou em decadência. Por meio dos Meneses, Lúcio Cardoso radicaliza o que Machado de Assis renunciara no século XIX. Ao analisar a obra machadiana, no que se refere à nova classe social que surge e entra em ascensão, em contraposição à classe em declínio, Faoro (1976, p. 355) analisa que:

[...] a vida não seria impossível, no sentido geral de um grupo, sob as novas condições. Ela seria apenas diferente, menos cômoda, – o que gera tristeza, melancolia, ressentimento. Há uma geração que não se adapta às novas circunstâncias, com o ocaso de uma classe e seu sistema, de um estamento e seu estilo de vida.

Os Meneses, cujo arquétipo é Demétrio, pertencem àquela geração que não se adapta ao modelo urbano de sociedade. A inadaptação é o que causa o seu fim, pois são muito centrados em si mesmos e tal autocentramento fez com que eles não

vislumbrassem alternativas para sair da situação de decadência financeira e moral na qual se encontravam. Não é de se estranhar, porém, essa tentativa dos Meneses de reter o passado e permanecer na posição de prestígio outrora desfrutada. Holanda (1963, p. 143) define que, apesar de ainda subsistir esse modelo familiar, este “tenderia a desaparecer devido às novas exigências sociais”. A obra de Sérgio Buarque de Holanda foi publicada em 1936, portanto remete ao modelo de sociedade daquela época. Como o autor postula, o modelo familiar por ele indicado tenderia a desaparecer devido às exigências do novo modelo de sociedade. Essas famílias, centradas apenas em si mesmas, são um modelo que já não existe mais. O que ainda subsiste são famílias que apresentam alguns traços semelhantes aos dos Meneses, porém são apenas traços daquele modelo familiar tradicional.

Na época na qual o clã Meneses detinha certo poder, as relações interpessoais se davam de uma forma particular, o respeito e o poder eram a base das relações, porém, com as modificações sofridas pela sociedade, a base das relações passa a ser o aspecto monetário, o que não deixa de ser, também, um aspecto relacionado ao poder. Nesse percurso, o valor atribuído à posse das terras entra em declínio, a sociedade capitalista valoriza quem tem mais dinheiro e, independentemente do nome e da tradição, será este o principal lastro, inclusive social. Nesse sentido, Faoro (1976, p. 356) define que o “[...] prestígio substituíra o respeito: o respeito fora o reflexo do caráter sobre a opinião; o prestígio era o reflexo da situação que o homem de Estado ocupava ou podia ocupar”. Sem dinheiro, sem ocupar um cargo importante no Estado, os Meneses, gradativamente, estariam migrando para o grupo dos que não “merecem” o respeito dos demais.

Com o tempo, acentua-se a decadência da família e da casa, como observa Nina, ao retornar à Chácara Meneses, quase vinte anos após sua partida:

A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem mais visível: há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se por esforço da chuva e, no jardim, o mato misturou-se às flores (CARDOSO, 1996, p. 140).

Ou seja, a passagem do tempo degradara a casa na mesma proporção em que se acentuara a derrocada financeira dos Meneses, pois, com o passar do tempo, a família acabara por endividar-se mais. Endividados, a alternativa encontrada foi liquidar os bens, conforme narra Betty:

[...] pois logo hoje tinha ele necessidade de ir a Vila Velha, a fim de acertar contas com o Banco. (Ouvi dizer também que lá o esperava um fazendeiro de Mato Geral, disposto a comprar as terras da Benfica, que, por serem ruins e desaguadas, até agora não havia encontrado quem as quisesse (CARDOSO, 1996, p. 157).

Através da afirmação de Betty depreende-se que os Meneses estavam tentando vender até mesmo as terras inférteis e sem fonte de água, para as quais não haviam encontrado ainda comprador – situação que confirma a decadência da família. Pressionados pelo Banco – que, em certa medida, substitui impessoalmente o poder econômico que, até o século XIX, estava centrado nos senhores de terras – eles ainda tentam vender seu patrimônio, na tentativa de sobreviver.

Betty, por ser alguém de fora, mas que trabalha para a família, sabe da situação econômica dos Meneses e, apesar de muito discreta, não tem o pejo da família em falar das dificuldades financeiras. Como Betty vive há anos na Chácara, sendo a governanta de confiança da família, transita entre os Meneses e sabe de tudo que se passa com a família.

Aquele tom reavivava uma atmosfera em que eu me debatera durante toda a minha vida: investimentos fracassados, operações bancárias mal alicerçadas, empréstimos que jamais eram reembolsados, enfim toda uma série de desastres financeiros que fizera a família chegar à situação em que agora se encontrava (CARDOSO, 1996, p. 465).

Assim como a afirmação de Betty, a narrativa de Valdo evidencia que há tempos a família se debate entre fracassos, o que confirma sua bancarrota. No primeiro jantar, após a chegada de Nina, recém-casada com Valdo, Demétrio esclarece qual era a situação da família para a qual ela acabara de entrar:

Não vê? Pois olha, você sabe muito bem o que representamos: uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos [...] e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito (CARDOSO, 1996, p. 66).

O objetivo de Demétrio é atingir a cunhada, mostrar a ela que, se havia se casado com Valdo pelo dinheiro, se equivocara, mas, ao tentar atingir Nina e Valdo, Demétrio não deixa de retratar a realidade sobre a situação financeira na qual se encontrava a família. A partir das discussões que ocorrem ao longo do jantar, acirram-se os ânimos entre Nina e o casal Demétrio e Ana, determinando os laços de ódio entre eles.

Nina observa bem a derrocada da família e opina sobre a situação financeira dos Meneses, porém suas opiniões são uma afronta, principalmente para Demétrio, que prefere tentar ignorar a inevitável derrocada, mesmo sabendo que, dificilmente, os Meneses conseguiriam se reerguer. Ao tentar manter o prestígio e o *donaire*, Demétrio utiliza sua máscara de patriarca, sempre preocupado em manter a honra e a tradição. Ele, porém, não é o único a utilizar máscaras. Todos os moradores da Chácara se escondem atrás delas, pois, gradativamente, de acordo com quem narra, vão sendo reveladas as reais condições econômicas e morais da família.

O deslocado patriarca, no momento da morte da cunhada, mostra toda a loucura e soberba que o havia dominado, como será analisado no capítulo III, a propósito da morte de Nina, quando cairão publicamente as últimas máscaras da família. Reafirma-se, portanto, que as tentativas dos Meneses, principalmente as de Demétrio, de tentar reter o tempo e de manter estratificadas as posições dos membros de seu clã são tentativas frustradas, pois há, na estrutura familiar dos Meneses, uma desordem que destoa dessa estratificação, tornando-a impossível.

2.3 Do quarto ao porão: os espaços revelam os segredos

A constituição do espaço é um elemento que auxilia o leitor na compreensão das atitudes das personagens do romance *Crônica da casa assassinada*. A casa é um espaço recorrente na literatura, normalmente estudada com o sentido de refúgio, lar e aconchego, o sentido de ninho, como definido por Bachelard (1993, p. 109/110): “[...] a casa alegre é um ninho vigoroso [...] o ninho, como toda imagem de repouso, de tranquilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples”⁸. A casa é abrigo, é proteção. Bachelard (2003, p. 26) segue dizendo que “[...] se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”. A Chácara Meneses é o oposto dessa visão do fenomenologista, não é um local para se sonhar em paz, mas sintetiza o contrário do ninho, não apresenta o sentido de lar, no qual

⁸ A casa pode ser, também, o espaço do terror, onde coisas assustadoras podem vir à tona, como as casas fixadas pelo imaginário romântico, cujo maior representante foi o escritor romântico norte-americano Edgar Allan Poe.

seus moradores se refugiam buscando conforto. A Chácara é uma espécie de prisão criada pelos próprios moradores e da qual eles não conseguem escapar.

Há uma relação direta entre a decadência financeira e moral da família e o espaço no qual ela está inserida. Como dito anteriormente, eles se mudaram da tradicional Fazenda da Serra do Baú para uma Chácara nos arredores de Vila Velha e esta é uma questão relevante sobre a importância do espaço na concepção do romance – conforme prenuncia o título – e na trajetória dessa família, como afirma Fortes:

[...] na *Crônica da casa assassinada*, a casa é, indiscutivelmente, o ponto convergente da história. A Chácara, desde sua fundação, é erguida como um simulacro das velhas fazendas ou sobrados coloniais. Os Meneses, ao construírem-na, não têm mais lastro econômico, ético e moral para fundarem um espaço perene, respaldado na concepção vigente no Brasil colonial rural (FORTES, 2010, p. 87).

Ou seja, é por meio da casa que a família tenta manter o prestígio que tinha quando morava na Fazenda da Serra do Baú e a Chácara foi construída com o objetivo de ser um local perene, porém o modelo da fazenda, transmigrado para os arrabaldes da cidade, vinculava-se ao Brasil Colônia, modelo que não mais se justifica no final do século XIX e início do século XX.

A relação entre os Meneses e o espaço é fundamental para a compreensão do modelo familiar no qual eles estão inseridos. Logo no início do romance, há uma planta da Chácara Meneses, que foi delineada por Lúcio Cardoso, e que é muito semelhante à planta que Gilberto Freyre traçou de um modelo de uma casa-grande de engenho e que está inserida nas primeiras páginas de *Casa-grande & senzala*. Ao desenhar essa planta e ao inserir o nome da casa no título do romance, Lúcio Cardoso, *a priori*, indica a importância entre a relação espaço, família e decadência, relação que norteia toda a narrativa.

A descrição da construção evidencia as relações de poder existentes no Brasil patriarcal, pois, apesar de o romance se passar em um tempo impreciso nas primeiras décadas do século XX, os Meneses se esforçam por manter as regras patriarcais em suas relações. Sendo assim, a casa foi construída da mesma forma como eram construídas as residências no Brasil Colônia. Nessas residências, as partes mais elevadas da casa eram destinadas aos donos e a parte mais baixa, como a cozinha, as áreas de serviço, etc., eram destinadas aos escravos e ou

empregados. Conforme narra Betty: “Construída sobre um declive, a Chácara, muito alta do lado da varanda, ia baixando até o quarto do Sr. Timóteo, o último da escala, e que fazia parede-meia com a cozinha, naturalmente a parte menos elevada da construção” (CARDOSO, 1996, p.160). Ou seja, o quarto menos elevado da construção é, justamente, o quarto de Timóteo: o elemento mais dissonante da família Meneses, portanto, destina-se a ele o último quarto, aquele que está no limite com os espaços destinados aos empregados.

Os Meneses tentam atribuir à casa o mesmo sentido atribuído à casa-grande, isto é, um espaço de distinção, reiterado pela solidez da construção. Embora a Chácara se situe em um entrelugar social entre a casa-grande colonial e o sobrado urbano, ela está mais próxima deste do que daquele. Como postula Freyre (2000, p. 183), “[...] a casa-grande, sob a forma de ‘casa nobre’ de cidade ou de sobrado antes senhoril que burguês, em contato com a rua, com as outras casas [...] foi diminuindo aos poucos de volume e de complexidade social”. Essas edificações perdem lugar para outras menores, que já não apresentam esse aspecto de perenidade. Construções que não foram erguidas para durarem para além de seus donos e suas gerações. Segundo Freyre (2000, p. 183), “[...] a Chácara, como se diz da Bahia para o sul – marcou a transição do tipo rural de habitação nobre, para o urbano”. Ao transferirem-se da Fazenda para a Chácara, os Meneses realizam, portanto, essa transição, pois a Chácara representa uma construção relacionada a um outro tipo de sociedade, que não é mais a pautada nos valores patriarcais e rurais, da terra, da honra e da tradição, mas, sim, uma sociedade que, com o advento da industrialização, aos poucos, se urbaniza e, no espaço urbano, os senhores patriarcais perderam muito do seu poder de mando, pois tiveram que se ajustar às leis e às normas, mais aplicáveis e controláveis.

Os Meneses procuram manter na Chácara a distinção que eles se arrogavam na Fazenda, em uma tentativa frustrada de transposição. Segundo Bachelard (1993, p. 35), “[...] para além de todos os valores positivos de proteção, na casa natal se estabelecem valores de sonho, últimos valores que permanecem quando a casa não existe mais”. A Fazenda ainda existe, ainda é uma tapera, mas há muito se torna impossível para a família permanecer nela, mas, ao se transferirem para a Chácara, os Meneses não se dão conta de que a honra que eles se arrogam prescrevera no tempo, assim como a decaída fazenda. Entretanto, a despeito da irreversível bancarrota, os Meneses continuam a se atribuir e à Chácara – um arremedo

deslocado no tempo e no espaço de casa-grande – uma posição de superioridade em relação à comunidade de Vila Velha – excetuando-se o Barão, símbolo de nobreza no imaginário de Demétrio. O esdrúxulo comportamento da família faz com que paire sobre a Chácara um ar de mistério e fascínio, como narra o médico: “E de onde vinha esse prestígio, que poder garantia a essa mansão em decadência o seu fascínio, ainda intato como uma herança poética que não fora roída pelo tempo?” (CARDOSO, 1996, p. 285). Esse prestígio persiste, apenas, pelo fato de os Meneses arrogarem a si um valor de superioridade em relação aos moradores de toda a região.

Toda a estrutura narrativa dos vários tipos de textos – carta, depoimento, confissão, diário, narrativa, livro de memórias, pós-escrito, narração – que compõem *A crônica* é marcada pelos espaços nos quais se desenrolam os acontecimentos. O quarto – especialmente o de Nina e o de Timóteo – e um Pavilhão no jardim são, porém, os que mais se destacam, pois são nesses ambientes que as personagens se refugiam quando sentem a necessidade de ficarem sozinhas ou para viver suas fantasias e seus amores clandestinos, como é o caso do Pavilhão. É no Pavilhão que Nina dá vazão aos seus sentimentos e se encontra com o jardineiro Alberto. Também é aí que Ana – tomada pela inveja e aproveitando-se da dor do jovem jardineiro abandonado por Nina – praticamente o estupra e será deste único intercurso sexual que ela engravidará.

Betty observa essa particularidade da família Meneses, de encerrarem-se nos quartos: “Mas é um modo particular desta família, o de evidenciar quando alguma coisa não corre bem, refugiando-se nos quartos” (CARDOSO, 1996, p. 52).

Além de representar um refúgio para a personagem Timóteo, o quarto é seu lar, pois, desde que rompera com a família, ele confinara-se ao quarto como um refúgio, ou uma prisão voluntária, mas também como forma de agredir seus irmãos. O enclausuramento de Timóteo acaba por acentuar nele suas neuroses e aumentar sua excentricidade, pois, devido ao seu comportamento excêntrico e à sua condição sexual considerada escandalosa pela família, é que ele decide enclausurar-se, levando uma existência solitária. O quarto é, para Timóteo, a sua concha, na qual, ao saber da doença fatal de Nina, trama sua vingança contra a família, conforme análise no capítulo III. De acordo com Bachelard:

O ser que se esconde, o ser que ‘entra em sua concha’ prepara uma saída. Isso é verdadeiro em toda a escala das metáforas, desde a ressurreição de

um ser sepultado até a súbita manifestação do homem há muito tempo taciturno (BACHELARD, 1993, p.123).

A casa Meneses, embora apresente este sentido de concha, não é o ninho aconchegante, no qual as personagens realizam seus sonhos e vontades, mas, sim, a concha da qual brotam as mais terríveis perversidades, pois, de acordo com Bachelard (1993, p. 119), “[...] o habitante da concha espanta, a imaginação logo fará saírem da concha seres espantosos, seres mais espantosos que a realidade”. E assim são os Meneses, seres que, quando analisados de perto, se tornam espantosamente soberbos, como Demétrio; adúlteros, invejosos e cruéis como Ana; vaidosos, como Nina; vingativos, como Timóteo e omissos, como Valdo. Todos os pecados capitais podem ser encontrados quando se analisa a família Meneses, seres que, ao saírem de suas conchas, mostram ao leitor suas neuroses e seu comportamento desviante, tornando-se, algumas vezes, assombrosos.

Como concha, como refúgio para suas loucuras e limitações, a casa Meneses adquire um sentido de prisão, pois, mesmo quando tentam se libertar dela e uns dos outros, não conseguem essa libertação, a não ser Valdo e André, quanto partem depois da morte de Nina. Nina é um exemplo dessa impossibilidade de se libertar dos Meneses, pois ela, que não suportara o clima opressor da casa e da família, retorna à Chácara para morrer. Assim, portanto, além de não se libertar, ela contribuirá, de forma definitiva, para a ruína final da casa e dos Meneses, há muito prenunciada. Loredó define:

[...] 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 (LOREDO, 2007, p. 56).

Quando Nina adoece, acentua-se a decomposição da casa. É como se a metástase que acometeu seu corpo se espraiasse, também, pelo há muito “canceroso” ambiente. As visitas que, antes da doença de Nina, eram raras, passam a ser constantes e é como se a casa, assim como as personagens, passasse a ser vilipendiada. Ao se referirem à casa, as personagens a tratam como um ente vivo, humanizando-a. Segundo Loredó:

[...] 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' [...] é imagem do mal que ele [o médico] 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 (LOREDO, 2007, p. 57).

Nessa citação de Loredó há a referência à doença de Nina e esta é correlacionada à Chácara. Como se o tumor moral há muito latente na família, finalmente, com a doença de Nina, explodisse, acentuando o processo de degeneração há muito gestado: como uma longa doença. Conforme narra André: “[...] a Chácara, sempre mergulhada em sua calma, surgia diferente para quem conhecia seus hábitos [...] um sopro novo parecia alimentá-la e ela se erguia atenta, como na previsão de acontecimentos importantes” (CARDOSO, 1996, p. 470). Essa passagem narrada por André mostra a humanização da casa e como a doença de Nina a afetara, decretando seu fim depois de longa agonia.

A relação entre a morte de Nina e os objetos da casa é, também, importante nesse processo de fusão entre personagem e espaço. Nina morre no quarto, no qual permanecera confinada depois do agravamento da doença, é velada na mesa de jantar, aquela na qual ocorreu o jantar no qual Nina foi apresentada oficialmente à família e no qual tiveram início as desavenças e as diferenças entre Nina, Ana e Demétrio. Ou seja, a mesa, na qual eram servidos os tensos jantares de outrora, será a mesma na qual ela será velada e à volta da qual se passa o macabro e grotesco velório, conforme análise no capítulo III: “[...] o corpo, totalmente envolto num lençol, repousava sobre a mesa das refeições, e que fora colocada de encontro à parede. Uma única vela brilhava à cabeceira” (CARDOSO, 1996, p. 499). Nessa narração de Valdo, observa-se que ele define a mesa na qual o corpo se encontra como a mesa de refeições, ou seja, não é uma mesa qualquer, é a mesa na qual os Meneses compartilhavam o alimento e em torno da qual destilavam seus ódios e ressentimentos. Vale destacar que, antes de os velórios terem sido “terceirizados” – em sintonia com as modernizações capitalistas –, os corpos eram velados sobre as mesas, enquanto se confeccionavam as mortalhas e os caixões. Segundo Loredó:

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 mesa provisória em que é depositado o corpo morto de Nina (LOREDO, 2007, p. 59).

A cama e a mesa são objetos que mostram essa potencialização realizada em a *Crônica*. São objetos que adquirem um significado de morte e se relacionam ao fim de Nina.

Além da potencialização dos objetos e do quarto como refúgio, outro espaço importante na Chácara é o porão, o qual, de acordo com Bachelard (2003, p. 36), “[...] é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potencias subterrâneas”. É no porão que se guardam os segredos não passíveis de revelação, como o retrato de Maria Sinhá – que causa vergonha em Demétrio, pelo fato de a matriarca ter sido uma virago. O porão está relacionado, em a *Crônica*, aos segredos familiares, conforme cita Loredó:

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 [...] esses porões estão intimamente ligados a acontecimentos que envolvem segredos e mortes (LOREDO, 2007, p. 60).

O segredo referente à Maria Sinhá fora escondido no porão da casa, porém esse não é o único que se guarda nos porões da casa Meneses. Também será no Pavilhão, apêndice da Chácara, que tanto Nina quanto Ana dão vazão à sua paixão adúltera pelo jardineiro Alberto. Ele morava ali e ali abrigará o amor adúltero de Nina e o descontrole de Ana. Muitos anos mais tarde será também o local de encontro entre Nina e André. Foi no porão do Pavilhão, local lúgubre e sem condições de higiene, que o jardineiro morreu:

Entrei, e desde o primeiro segundo o ambiente daquele porão, sufocante, causou-me uma penosa impressão. Dirigindo-se à esquerda, Dona Ana conduziu-me a uma porta que se achava aberta, e de onde evidentemente vinha a luz que clareava todo o porão [...] abaixando os olhos, vi um corpo estendido sobre um catre mais do que modesto: era o de um homem jovem, achava-se coberto de sangue e, aproximando-me, constatei que se achava morto (CARDOSO, 1996, p. 205).

Como narra Padre Justino na citação acima, o ambiente do Pavilhão é um espaço fundamental na estrutura do romance, pois é nele que se passam o adultério de Nina e o surto de inveja de Ana, que faz com que ela agarre o jardineiro Alberto. Será aí que ele se matará e será também no Pavilhão se passará a última cena do romance, rememorada no pós-escrito de Padre Justino. É um ambiente sufocante, mas é nele que tanto Ana quanto Nina realizam suas fantasias amorosas.

Lúcio Cardoso alia a paixão ao ambiente do Pavilhão, mostrando que esse ambiente representa a personalidade dessas personagens. Para Ana, essa construção passa a ser um local sagrado, pois foi onde morreu o único homem que ela amou: embora esse amor advenha da inveja e não de uma atração genuína. É no Pavilhão que se realiza o maior embate entre Nina e Ana. Ao voltar à Chácara, Nina, em uma tentativa de resgatar o tempo, escolhe o quarto do Pavilhão para ser o local de seus encontros com André. Para Ana, essa escolha representa uma afronta à memória do defunto e a personagem se despe de seus pudores e medos para enfrentar a concunhada:

Porque prometi a mim mesma uma coisa... desde aquele tempo, lembra-se? [...] Você poderia voltar quando quisesse, poderia destruir tudo de novo como destrói ainda, mas a mim já tinha feito todo o mal que era possível. Assusta-se? Não. Decerto representa para mim, como representa para todos os outros. Mas eu conheço o seu segredo. A mim mesma, está ouvindo? – e eu avancei quase ameaçadora em direção a ela – a mim mesma jurei que fecharia este quarto – precisamente este quarto do qual acaba de sair – e que ninguém jamais voltaria a penetrar nele. Só eu, quando, em certos dias, a saudade fosse muito funda – e muita poderoso o desgosto do mundo (CARDOSO, 1996, p. 319).

Conforme cita Loredó (2007, p. 61): “[...] 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”. Por ser o local onde teriam se passado os segredos e as transgressões, onde os adultérios aconteceram, é que guardar o quarto no qual Alberto morara e morrera torna-se uma questão de honra para Ana, pois fora ali que ela concretizara sua paixão adúltera pelo jardineiro, mesmo local no qual Nina e Alberto consumaram seu desejo e seu amor. Por isso é que, somente quando Nina abre a porta desse quarto para realizar seus encontros com André, que Ana a enfrenta, demonstrando, dessa forma, toda sua dor pela morte de Alberto. Nas fantasias ressentidas de Ana, Nina, ao usar o Pavilhão para seus encontros com André, assim como o fizera com Alberto, estaria profanando aquele ambiente que Ana sacralizara para atribuir algum sentido à sua vida vazia, pois, de fato, aquele fora o local onde ela “violentara” o jardineiro, que estava desesperado por ter sido abandonado por Nina.

É nesse mesmo local que, muitos anos após a morte de Nina, morrerá Ana. Nessa época a Chácara dos Meneses estava em ruínas e havia sido saqueada pelo

bando de Chico Herrera. Como a casa estava em ruínas, Ana muda-se para o Pavilhão, e é nesse local insalubre, de ambiente irrespirável, que ela morre. Ao narrar a morte de Alberto, Padre Justino faz a ligação entre os dois fatos, entre a morte das duas personagens:

Mais tarde, muito mais tarde, as circunstâncias me trariam de novo àquele ambiente irrespirável – e o mais extraordinário é que, tendo decorrido tantos anos, o novo acontecimento se prenderia ao velho, ao que eu vivia agora, e formava com ele um só corpo, como uma árvore única, dividida em duas partes. E nessa época que eu ainda estava por viver, como então, não era um acontecimento de Deus, mas de sua ausência, o que eu, trêmulo, iria presenciar (CARDOSO, 1986, p. 205).

Nessa passagem, o Padre Justino relaciona a morte de Ana à de Alberto, pois ambos morreram no Pavilhão. Ao ver o jardineiro morto, Ana reage de maneira desesperada, pedindo ao Padre – em uma atitude herética – que o ressuscite. Anos após a morte de Alberto, é também no Pavilhão que ocorre a revelação do segredo que Ana guardara tanto tempo. Antes de sua morte, ela revela o fato de André ser seu filho e do jardineiro e não filho de Nina e Valdo. Os acontecimentos relacionados por Padre Justino – a morte de Alberto, a histeria de Ana e o segredo revelado antes de sua morte – são todos acontecimentos que demonstram o descontrole e a neurose que fazem parte da personalidade de Ana e, também, toda a sua maldade.

Padre Justino desvela que, dada a malignidade da família, a Chácara é um espaço desprovido da presença de Deus, portanto, tomada pela presença do mal: tema recorrente em a *Crônica*. A angústia existencial e a ausência de fé ligam todas as personagens desse romance e também se reflete na casa: “- Eu sei, interrompi com uma voz que já readquirira todo o domínio sobre si mesma – eu sei, e mais do que você pensa. Ao entrar aqui, trazia um grande segredo. Ei-lo: não é de hoje que o Diabo tomou conta desta Chácara” (CARDOSO, 1996, p. 336). As personagens são dominadas por essa força, que o Padre cita como sendo aquela advinda do Diabo. Embora tal perspectiva passe por sua visão eclesiástica e simples de um “padre de roça”, como ele mesmo afirma, é indiscutível o comportamento maléfico da maioria das personagens que, ao personificarem os sete pecados capitais, teriam amalgamado suas neuroses – ou malignidade? – ao espaço da casa. A personalidade das personagens atinge e é atingida pela casa, seus cantos, Pavilhão, porões, quartos e objetos em uma simbiose esdrúxula entre a casa e seus donos.

O tema do ambiente como elemento desencadeador daquilo que há de mais assustador nos recônditos da alma humana é recorrente desde o romantismo e teve na literatura gótica o seu período mais profícuo. É indiscutível que Lúcio Cardoso recorreu a essa tradição romântica, da qual o escritor norte-americano Edgard Allan Poe talvez seja o mais expressivo e impressionante representante. Em virtude dessa indiscutível inspiração – ou seria filiação? – que, a seguir, se estabelecerá uma breve leitura comparativa entre *Crônica da casa assassinada* e “A queda da casa de Usher”, de Edgard Allan Poe.

2.3.1 Relação entre a construção do espaço em a *Crônica da casa assassinada* e “A queda da casa de Usher”

Em *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso constrói uma atmosfera macabra e um miasma que envolve as personagens, a casa e todo o ambiente à sua volta. Essa atmosfera de horror está em consonância com a personalidade das personagens, que são absorvidas pela angústia que emana da casa dos Meneses, pois, como define Loredo (2007, p. 54): “Em *Crônica da casa assassinada* não só as personagens, mas os espaços são também atravessados pela morte”. Nesse sentido, objetiva-se discutir essa atmosfera que envolve a casa e as personagens no tempo da narrativa e também como o câncer de Nina é uma pulsão de morte e horror que, de fato, representa a eclosão do “câncer moral”, que há muito se instaurou na família Meneses.

Esse recurso de se valer da configuração espacial romanesca como elemento catalisador dos aspectos mais sombrios do humano tem uma vasta tradição na literatura e foi um tema recorrente da vertente do romantismo denominada “mal do século”. Um exemplo modelar desse recurso é o conto “A queda da casa de Usher”, do escritor romântico Edgar Allan Poe. Ao aproximar o romance de Lúcio Cardoso ao conto de Edgar Allan Poe observa-se que há, em ambos, uma estreita relação entre o tema da morte e o da casa como uma espécie de síntese material dos sentimentos e das neuroses das personagens. Destaca-se que, nessa breve

comparação, visa-se, apenas, estabelecer uma breve relação entre o tema da morte, tendo o espaço como a fonte emanadora de horror e de perplexidade.

Edgar Allan Poe e Lúcio Cardoso – a despeito das distâncias culturais e de época – são escritores que trabalham com temas ontológicos e apresentam personagens que, em sua maioria, estão envoltos em uma atmosfera de angústia e de mistério. Tais personagens se enquadram no que Goldmann (1990, p. 09) classifica como problemáticas: “[...] o herói demoníaco do romance é um louco ou um criminoso, em todo o caso [...] um personagem problemático”. O conto e o romance em análise se assemelham, ainda, no que se refere à caracterização do espaço. Este catalisa a personalidade das personagens, suas angústias, medos e neuroses, portanto o espaço tem grande peso na atmosfera do conto e do romance e contribui para o fim trágico das personagens.

Em *Crônica da casa assassinada* é nítida a metamorfose que tanto Nina quanto a casa sofrem quando a personagem adocece, como se o câncer moral há muito latente nos donos da casa finalmente eclodisse com a volta de Nina para morrer na Chácara. Dessa perspectiva, a casa não é, portanto, apenas, uma construção, haja vista que ela será “assassinada” pelos Meneses, conforme prenuncia o título do romance. Ou seja, ela não representa uma simples construção, mas uma das personagens principais do romance. Conforme Fortes (2010, p. 102): “[...] os Meneses são uma metonímia da Chácara [...] a Chácara é apenas um simulacro do que fora a imponente fazenda da Serra do Baú, assim como a família, que, no presente, está reduzida a uma mera sombra do que foram seus ancestrais”. Assim que Nina adocece, acentuam-se na casa os sinais de decadência há muito iniciada. Como afirma Loredó (2007, p. 54), “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”. Em conformidade com o que cita André em seu diário:

Na obscuridade, enquanto caminhava, vi a casa acesa, de janelas abertas, com uma ou outra sombra transitando em seus corredores; a Chácara, sempre mergulhada em sua calma, surgia diferente para quem conhecia seus hábitos. 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, e possivelmente me orgulharia de sua nova atitude, se não trouxesse o coração pesado e não pressentisse que, como certos doentes graves, ela só abrisse os olhos para celebrar o próprio fim (CARDOSO, 1996, p. 470).

André fala da casa como se ela representasse um ente vivo, um ente que pudesse pressentir os acontecimentos futuros, como se ela soubesse de todo o drama e de todo o horror que se desenrolaria devido à doença e, principalmente, durante o velório de Nina.

Assim como Nina sofre uma metamorfose devido ao câncer, perdendo sua beleza e apodrecendo em vida, a casa também é acometida por um processo similar de decomposição. É como se a casa soubesse do declínio e do fim da família Meneses, conforme descreve Valdo:

Avançando ao meu encontro, 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, acima e superposta àquela que constituía os velhos pastos em torno do lar onde eu nascera (CARDOSO, 1996, p. 514).

Assim como em “A queda da casa de Usher”, ao se referirem à Chácara, todas as personagens atribuem a ela características humanas. Ao sentir que a presença de Nina já não é mais verdadeiramente uma presença, é através dos móveis do quarto no qual a moribunda se encontra, que André sente esvaírem-se os últimos eflúvios de vida que emanam da morta: “Como sob o efeito de uma droga, eu olhava para todos os lados e via escorrer essa presença dos móveis, da cama, das janelas, dos cortinados, como fios baixos, ligeiros córregos de luto” (CARDOSO, 1996, p. 49).

Outro indicativo da relação entre a Chácara e as características das personagens é o Pavilhão. Este se localiza no jardim da Chácara Meneses, mas fica distante da casa. É uma construção insólita, escura, que servira de quarto para o jardineiro Alberto e, depois de sua morte, se torna um local abandonado. Era no Pavilhão que Alberto e Nina se encontravam para concretizar sua paixão e, posteriormente, será o local no qual ela se encontrará com André. Embora tenha uma estrutura e uma configuração espacial distintas, o Pavilhão se assemelha ao porão pela obscuridade e por ser o local que “guarda” os segredos mais sórdidos dos Meneses, pois foi nele que se consumaram as grandes paixões e as maiores transgressões que contribuirão para a consumação final da já delida família. Foi no Pavilhão que Nina e Ana concretizaram suas paixões adúlteras.

Referindo-se às partes de uma casa, Bachelard (1993, p. 27) diz que quando a casa “[...] tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados”. As lembranças que Nina e Ana guardam de Alberto – por quem Nina se apaixonara e aquele que faz com que, via inveja, ecloda toda a repressão de Ana – estão vinculadas ao Pavilhão, por isso esse lugar, infestado por ratos e baratas e desgastado pelo tempo, é, de certa forma, sagrado para as personagens.

Nina não é uma Meneses, mas é absorvida pela atmosfera sombria e macabra que paira na Chácara Meneses e o lugar no qual ela se sentia inteira é, justamente, o Pavilhão: local no qual pudera dar vazão aos seus desejos mais profundos. A forma como a construção é descrita por André remete os leitores a uma atmosfera sombria e misteriosa: “[...] o pavilhão, uma velha construção de madeira, achava-se condenado há muito tempo, e ao que eu soubesse ninguém mais ousava penetrar em seu interior, dominado pelos ratos e pelas baratas” (CARDOSO, 1996, p. 309).

Para André, a atmosfera do Pavilhão concentrava em si o mal, portanto, o mal também fazia parte de Nina, visto que era no Pavilhão que ela se sentia completa: “A atmosfera do mal. E a esta atmosfera, era impossível deixar de reconhecer, pertencia o ser que eu amava. Não por isto a que ela chamava de pecado, mas pelo próprio fato de existir, de respirar, de ser enfim ela mesma” (CARDOSO, 1996, p. 386). Voltar ao Pavilhão é, para Nina, uma tentativa de resgatar o passado, à época na qual viveu sua paixão com Alberto, provavelmente, única época na qual foi, ao menos um pouco, feliz.

Assim como a Chácara da família Meneses, a casa dos irmãos Roderick e Madeline Usher é uma das personagens do conto. Em relação ao conto, pode-se afirmar que a casa é a personagem principal. Usher, sua irmã e o narrador são absorvidos pelo horror que emana dela. O conto é narrado em terceira pessoa e, desde o início, a casa é caracterizada como sendo um imóvel escuro, melancólico e que apresenta uma atmosfera de mistério e medo: “Que era aquilo – detive-me a pensar – que era aquilo que tanto me enervava, ao contemplar a casa de Usher? Era um mistério de todo insolúvel” (POE, 1986, p. 08). Ao continuar a descrição da construção, assim como o fazem as personagens de *Crônica da casa assassinada*, o narrador faz com que o leitor sinta a sensação de que a casa está viva, emanando terror:

[...] me parecia haver realmente, em torno da mansão e suas adjacências, uma atmosfera peculiar [...] que emanava das árvores apodrecidas, das paredes cinzentas e do lago silencioso – um vapor pestilento e místico, opaco, pesado, mal discernível, cor de chumbo (POE, 1986, p. 9).

No romance de Lúcio Cardoso há uma relação entre a metamorfose sofrida pela personagem Nina, decorrente do câncer, e o miasma e as transformações que ocorrem com a Chácara. Como postula Besançon (1996, p. 691), “[...] dois sinais testemunham a queda irremediável da casa Meneses: a instalação da situação incestuosa e o câncer de Nina, seguido de morte por decomposição”. A relação incestuosa descobre-se – após Ana revelar que era ela a verdadeira mãe de André – que nunca existiu de fato, mas o câncer de Nina representa não apenas a decomposição da personagem, mas também, a da família e da casa.

Essa relação entre a doença da personagem e a decomposição do espaço também ocorre no conto de Edgar Allan Poe. Usher sofre de uma doença mental e é para tentar ajudá-lo que o narrador viera visitá-lo, porém, ao chegar à casa de Usher, este afirma para o narrador que está ficando louco e que morrerá desse mal: “[...] morrerei – disse-me, devo morrer desta deplorável loucura” (POE, 1989, p. 13). O narrador logo nota a relação entre a doença de Usher e a casa: “Também tomei conhecimento [...] de outra particularidade singular de sua condição mental. Estava acorrentado por certas impressões supersticiosas relativas à mansão em que vivia, de onde, durante muitos anos, não ousara sair” (POE, 1986, p. 13). Da mesma forma como ocorre no romance de Lúcio Cardoso, no conto do escritor romântico, o espaço representa o interior angustiado das personagens.

A doença de Usher é agravada pela sua preocupação em relação ao estado físico de sua irmã gêmea, Lady Madeline, que está definhando de uma enfermidade que desafia a ciência médica. Assim, uma noite, Lady Madeline falece e Usher manifesta a vontade de conservar o corpo da irmã em uma cripta durante quinze dias: “[...] a razão profana, porém, atribuída a esse singular procedimento, era uma dessas coisas que eu não tinha liberdade de discutir” (POE, 1986, p. 18). Usher é auxiliado pelo narrador nos preparativos do sepultamento de Lady Madeline.

A personagem moribunda em *Crônica da casa assassinada* e o narrador em “A queda da casa de Usher” não têm laços sanguíneos com a família, mas ambos são rapidamente contaminados pela atmosfera de angústia e ou loucura que paira tanto na Chácara dos Meneses quanto na casa de Usher. O narrador do conto de

Poe está tão absorvido pela atmosfera de horror emanada pela casa, que não apenas a casa, mas a própria fisionomia dos Usher o assusta: “[...] enquanto falava, Lady Madeline passou [...] olhei-a tomado de profundo assombro” (POE, 1986, p. 13). Cabe questionar, porém, como afirma Fisher (2002, p. 89): “[...] será que estas pessoas são tão sinistras quanto elas parecem para o narrador ou será que esse vocabulário expressivo gótico adicional é fruto de sua frágil condição mental⁹?”

O fim dos irmãos Usher representa, também, o fim da casa Usher, e esse fim é envolto pelo horror e pela angústia: em uma noite tempestuosa, o crime de Usher é revelado ao narrador, ambos ouvem os barulhos de Lady Madeline lutando para sair de sua cripta, dessa forma, todo o horror do que Usher havia cometido é revelado: ele havia enterrado a irmã ainda viva¹⁰ e, então, Madeline surge envolta em sangue e desaba sob seu irmão. Sendo esse o fim dos Usher, e, conseqüentemente, o fim de sua mansão:

[...] meu cérebro se transtornou quando vi as pesadas paredes se desmoronarem, partidas ao meio: ouviu-se longo e tumultuoso estrondo, como o reboar de mil cataratas – e o lago fétido e profundo, a meus pés, se fechou, tétrica e silenciosamente, sobre os restos da casa de Usher (POE, 1986, p. 25).

O desmoronamento da casa de Usher assemelha-se à decomposição da Chácara Meneses, ruína pressentida pelas personagens, que sentem a casa e a família ruírem juntamente com o câncer de Nina: “Vejo a casa se abalar, tremerem seus alicerces, ruírem os próprios Meneses” (CARDOSO, 1996, p. 475). Em um de seus depoimentos¹¹, Valdo descreve essa sensação de desabamento, que vai ao encontro do que acontece, também, com a casa dos irmãos Usher, pois, em ambas as obras, essa relação entre o fim da casa e das personagens é indubitavelmente forte:

⁹ Are these other persons so sinister as they appear to the narrator, or is this additional Gothic vocabulary expressive of his own fragile psyche.

¹⁰ No conto “Berenice”, também de Poe, aparece novamente o tema da catalepsia. A personagem Egeu enterra sua prima e esposa ainda viva, assim como Usher faz com Lady Madeline. Ao ver sua esposa morta, Egeu entra em um estado psicótico, e só percebe que a havia enterrado após passar sua psicose temporária. Completamente absorvido pela obsessão que Egeu tinha pelos dentes de Berenice, ele os arranca com um fórceps odontológico e, em seguida, a enterra viva.

¹¹ Em *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso utiliza-se de diversos gêneros textuais para a composição do romance. Cada personagem se expressa por meio de determinado gênero, assim as narrativas referentes a Valdo são expressas por meio do gênero depoimento.

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 em seu vórtice de pó (CARDOSO, 1996, p. 515).

A morte das personagens de ambas as obras analisadas implica o fim dos espaços concretos nos quais vivem. Embora a degradação da Chácara não se consume de forma tão dramaticamente macabra como no conto, a morte de Nina consome o fim da família e, conseqüentemente, da casa Meneses. A degradação dos Meneses ocorre em conformidade com a degradação da Chácara e o desmoronamento da mansão Usher ocorre no mesmo momento da morte de Roderick e Madeline Usher, reiterando a relação intrínseca entre os indivíduos e os espaços nos quais estão inseridos.

De acordo com Bachelard: “[...] a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso próprio universo. É um verdadeiro cosmos” (1993, p. 24). Ou seja, com a morte de Nina e dos irmãos Usher, ocorre a ruína dos espaços nos quais eles viviam e que estariam amalgamados aos seus estados emocionais e psíquicos.

2.4 A queda da casa Meneses

Em *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso, através da criação da família Meneses – personagens arquetípicas do processo de decadência da família patriarcal – representa todas as dificuldades pelas quais as famílias patriarcais passaram no processo de transformação e passagem de família tradicional patriarcal rural para a família conjugal moderna. A família Meneses está presa a um passado de glórias, portanto não consegue se ajustar ao novo processo de produção e às mudanças que o processo de modernização e de produção impôs à tradicional família patriarcal rural. Os Meneses estão de tal forma presos ao passado e ao seu processo de entropia, que não conseguem se ajustar às novas formas de vida.

Ocorre entre os Meneses um choque de culturas e de personalidades, principalmente entre a carioca Nina e o mineiro Demétrio, que se antagonizam: Demétrio é o guardião da honra familiar e Nina, na contramão da tradição, traz, para

dentro da casa Meneses, a rua e seus códigos. Dessa forma, a oposição entre essas personagens está posta desde o primeiro jantar familiar, jantar no qual Demétrio, em uma tentativa de assustar a cunhada, relata a decadente situação financeira da família.

Essa decadência financeira alia-se à decadência ética e moral da casa Meneses. Conforme cita Fortes (2010, p. 101), “[...] as grandes fazendas, que deram estofo material e social à consolidação dos poderosos senhores de terra, tanto foram nomeadas por seus proprietários como passaram também a nomeá-los”. A Chácara da família é lembrada pelas demais personagens como a Chácara Meneses, ou seja, recebe o nome da família. Nesse sentido, personagens e espaço formam um todo indissociável.

A queda definitiva da família Meneses ocorre em conformidade com a ruína da casa. Por viverem sob as regras de um tempo proscrito, os Meneses não encontram seu lugar na sociedade e são tragados pela urbanização, pela modernidade e, principalmente, pelas suas neuroses, que os consomem, causando a decadência moral e ética de uma família que há muito se encontrava em franco declínio econômico.

O principal objetivo deste capítulo foi estabelecer uma relação entre espaço e decadência, principal foco da análise de Lúcio Cardoso. Ao analisar o espaço em a *Crônica*, observou-se que ele reflete as características e as personalidades das personagens. Cada espaço ficcionalizado por Lúcio Cardoso é importante para que se compreenda como ocorre a total decadência moral e financeira da família Meneses. A passagem de fazendeiros para chacareiros, o fato de não conseguirem se adaptar ao novo modelo de sociedade e a incapacidade de lidarem com a nova situação da família são elementos que o autor alia à análise dos espaços: quartos, Pavilhão, porão.

Portanto, ao compreender como ocorre a construção da casa Meneses e qual é a importância de cada espaço para as personagens, compreendem-se as características de cada uma delas. Sendo assim, a ligação entre as personagens e o espaço é essencial para a compreensão da narrativa.

3 A CONDIÇÃO FEMININA EM A *CRÔNICA DA CASA ASSASSINA*

3.1 Considerações Iniciais

As personagens femininas criadas por Lúcio Cardoso em *Crônica da casa assassinada* levam uma existência trágica, envoltas pela sombra dos Meneses, que as suga. O trágico universo criado por Lúcio Cardoso nesse romance tem, portanto, como ápice a destruição da família Meneses: “[...] seu mundo é um mundo de tragédia, ancorado em pleno centro da desgraça humana, condicionado pela existência de seres que trazem a tragédia em si e que, portanto, à tragédia não podem e até mesmo parecem não querer fugir” (FARIA, 1996, p. 668).

Para compreender essas personagens femininas – Ana, Nina, Betty e Maria Sinhá – é necessário um mergulho no universo feminino e em temas como: maternidade, amor e casamento, pois nesses temas se encontra a chave para um entendimento mais amplo das atitudes dessas personagens, tentando compreender o que as leva a cometer determinados atos. Nesse sentido, o trabalho tem um foco preponderantemente sociológico, pois pretende mostrar que as contingências sociais atuam e modificam a personalidade dessas personagens, ou, se não as modificam, no mínimo fazem aflorar sentimentos que, em muitos momentos, elas tentam dominar ou esconder. Pertencer à família Meneses ou, no caso de Betty, conviver em tempo integral com essa família, torna a existência dessas mulheres mais trágica e dolorosa.

Nesse capítulo será analisada a forte relação/contraposição entre Ana e Nina, personagens essenciais para a compreensão do universo da família Meneses. Essa relação se fortalece pelos laços de ódio, de inveja e de desejo que existe entre ambas, culminando com a morte. Segundo Carelli (1996, p. 627), “Lúcio desejou revelar as raízes da angústia, do desespero e da violência de seres miseráveis”. Esse desejo do escritor fica explícito por meio dessas personagens e a relação entre elas mostra todo o desespero e angústia de uma existência relegada à solidão, à traição, à transgressão, ao pecado e à culpa.

Betty e Maria Sinhá também fazem parte da crônica da família Meneses. Betty, em sintonia com sua função de governanta, é a personagem que tenta manter um certo equilíbrio na casa dos Meneses. Seus escritos, por sua vez, são uma estratégia narrativa através da qual o leitor percebe – de forma mais distanciada, uma vez que Betty não faz parte da família – a trágica alienação e a violenta degradação dessa família em relação à crise econômica que se abateu sobre ela. A própria função de governanta desvela que a família não conseguiu assimilar sua real condição econômica, nem que, socialmente, eles não são nem a sombra do que foram.

Maria Sinhá – tia avó dos Meneses – representa a memória familiar, da qual brotam o orgulho e a vergonha: orgulho porque ela representa o perdido poder de mando; vergonha por ela ser uma virago – mulher de hábitos e inclinações masculinas – e, muitas vezes, se portar e agir com a violência de um patriarca dos velhos tempos. Timóteo, o mais novo dos irmãos Meneses, se identifica com Maria Sinhá. Para ele, a ancestral seria o orgulho da família: “[...] tenho para mim que Maria Sinhá seria a honra da família, uma guerreira famosa, uma Anita Garibaldi, se não vivesse neste fundo poeirento de província mineira” (CARDOSO, 1996, p. 55). Timóteo identifica-se com Maria Sinhá por considerar que ela transgredia as regras sociais, assim como ele também o faz. Entretanto, ela enfrentara tanto a sociedade civil quanto a clerical, enquanto ele, obnubilado de ódio, limita-se a ficar confinado ao quarto, aguardando a ocasião propícia para vingar-se da família.

Timóteo travestia-se de mulher, com os restos das roupas de sua mãe e, dada a sua obesidade, isso fazia dele uma figura deveras extravagante, o que o coloca em oposição frontal com seus irmãos Demétrio e Valdo: “[...] apoderara-se de todo o guarda-roupa deixado por sua mãe, também em sua época famosa pela extravagância com que se vestia” (CARDOSO, 1996, p. 53). E, segundo Timóteo confia para Betty, Maria Sinhá travestia-se de homem, e também agia como um: “Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda” (CARDOSO, 1996, p. 55). Sendo assim, tanto Timóteo – no presente da narrativa – quanto Maria Sinhá – no passado há muito perdido – são vistos pela família como diferentes, possuem comportamentos que afrontariam as tradições familiares.

Maria Sinhá, como afirma Timóteo, “foi o assombro de sua época” (CARDOSO, 1996, p. 55) e ele, o assombro da sua. Essa forma extravagante de

viver é uma maneira de agredir os Meneses, sempre muito preocupados com as regras sociais e com os bons costumes. Timóteo não se encerra em seu quarto e se veste com roupas femininas apenas, para dar vazão às suas necessidades. Essa questão é muito mais profunda e todo o seu comportamento escandaloso visa, também, agredir sua família.

O destino de todas essas personagens, de certa forma, se relaciona, pois todas elas são ou estão ligadas por laços inquebrantáveis de amor e de ódio aos Meneses e são esses laços que causam tanta angústia e dor, culminando com seu dilaceramento e a sua destruição.

3.2 Ana e Nina: a velha e a nova ordem social

Em *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso apresenta, ao leitor, Ana e Nina: personagens aparentemente antagônicas, mas que, em muitos momentos, se aproximam. Por levarem uma vida atrelada ao tédio que é morar na Chácara e ao ódio que sentem pelos Meneses, ambas se tornam mulheres mesquinhas e más, principalmente Ana, que, em virtude da inveja e do despeito que sente por Nina, se transforma em uma mulher vil e amarga. É essa maldade que torna sua busca pela felicidade uma busca frustrada e vã. Da mesma forma, Nina também não consegue alcançar a felicidade, visto que sua preocupação centra-se, quase que exclusivamente, no amor que sente por si mesma, e esse narcisismo e egoísmo exagerados também a tornam uma mulher infeliz.

Objetiva-se, neste capítulo, analisar quais são as características que aproximam essas personagens e quais as que as distanciam. Ou seja, visa-se, demonstrar que os atos e os sentimentos dessas personagens podem ser analisados sob um viés preponderantemente sociológico e psicológico, pois, apesar de seres fictícios, por meio de suas atitudes é possível a análise de diversos aspectos relevantes à condição feminina, tais como: casamento, maternidade/negação da maternidade, sensualidade, invisibilidade, amor carnal, traição, adultério, vingança, dentre outros – temas esses permeados pela decadência e pela passagem da família patriarcal rural para a burguesa semiurbana.

As personagens criadas por Lúcio Cardoso estão ligadas pela tragicidade, encaixando-se no que Goldmann (1990), baseada nos pressupostos de Lukács, define como herói problemático: um ser degradado e incapaz de modificar o meio. Sendo assim, suas personagens são:

[...] personagens estranhos, personagens trágicos que, evidentemente, têm de ser compreendidos antes de serem julgados, sentidos antes de discutidos [...] personagens vivos, quentes, únicos, que é preciso compreender e amar, aceitar, seguir, surpreender nos seus grandes momentos de vida e de desespero, de amor e de morte (FARIA, 1996, p. 660).

Ana é uma mulher pertencente ao universo interiorano mineiro, moldada desde a juventude para casar-se com Demétrio, o primogênito dos irmãos Meneses: “Não era uma Meneses, pertencia a uma família que antigamente morara nos arredores de Vila Velha, e fora aos poucos triturada pela vida sem viço e sem claridade que os da Chácara levavam” (CARDOSO, 1996, p. 45). Ana era vista por todos como um ser amorfo e sem vida: “[...] lamentava-se muito a sua sorte, e alguns chegavam mesmo a dizer que não era de todo destituída de beleza, se bem que um tanto sem vida” (CARDOSO, 1996, p. 45).

Nina, diferentemente de Ana, não faz parte daquele universo do interior de Minas Gerais, pois, até casar-se com Valdo, sempre morara no Rio de Janeiro, e, após separar-se dele, volta a morar no Rio de Janeiro e só retorna à Chácara muitos anos mais tarde, para morrer. É no Rio que Valdo a conhece, portanto, é uma mulher bem diferente de Ana, pois vive em um universo mais cosmopolita. Nina é caracterizada como uma mulher belíssima, inquieta e cheia de vida: “[...] diziam-na perigosa, fascinante, cheia de fantasia e de autoridade” (CARDOSO, 1996, p. 72).

Ana é a representação da mulher opaca, não conseguindo despertar interesse nos homens, nem mesmo em seu marido. Nina, sua concunhada, ao contrário, é a representação da mulher sensual, desejada por todos, inclusive por Demétrio, o primogênito dos Meneses e marido de Ana, pois ela fascina a todos à sua volta, inclusive, Ana, por representar tudo o que ela, Ana, nunca conseguiria ser. Esse fascínio converte-se em inveja, uma espécie de desejo sublimado, uma vontade de ser quem Nina é e essa vontade acabará fazendo eclodir em Ana a tendência para a maldade e para a vilania.

Na *Crônica da casa assassinada* ocorre, também, o choque entre a estrutura patriarcal, representando a velha ordem, e uma nova ordem social, advinda do surgimento de uma mentalidade mais urbana e menos aristocraticamente rural. Apesar de o romance situar-se temporalmente em uma data incerta das primeiras décadas do século XX, período no qual o patriarcalismo estava em franca decadência, Ana conserva os traços da mulher patriarcal arcaica, o que faz dela um ser deslocado no tempo – assim como os demais membros da família Meneses, exceto Timóteo – enquanto Nina representa o elemento novo, a nova ordem. Embora ocorra entre elas uma complexa oposição, fica evidente que Nina não é tão moderna quanto parece ser e que há em Ana o lado sensual que, até a chegada de Nina à Chácara Meneses, fora totalmente sublimado. Esta oposição entre elas fica evidente na forma pela qual ambas entraram na família Meneses. Ana foi criada para pertencer àquela família por meio do casamento com Demétrio, o primogênito, portanto, o detentor das tradições familiares e passou por um processo de modelagem para poder se ajustar “perfeitamente” nos moldes de uma distinta senhora patriarcal, como afirma Fortes:

[...] a crueldade do destino de Ana se acentua pela sua descontextualização. Ou seja, durante a vigência do patriarcalismo essa condição de ser moldado para o outro já se configura desesperante, mas esse desespero se acentua quando deslocado no tempo (FORTES, 2010, p. 283).

Essa consciência da condição feminina no interior de Minas Gerais remete à história de Lúcio Cardoso, pois, como afirma Álvarez (2009, p. 55), a primeira e fundamental fase da vida de Lúcio Cardoso “[...] teve como cenário a Minas Gerais de inícios do século XX, uma Minas marcada pela decadência, pelo isolamento e pelo fechamento em si própria, em sua tradição, em sua interioridade”. Ana é a representação daquela época, visto que ela nasceu, cresceu e morreu no interior de Minas Gerais, confinada a um modo de viver já em vias de extinção e em uma família também deslocada historicamente em relação ao tempo presente. Ana é alguém que vive em um sistema extremamente fechado, preocupado com as regras sociais e os bons costumes e não consegue se libertar desse sistema, pois, desde menina fora moldada para permanecer nele e comportar-se como uma autêntica Meneses. É, portanto, coerente que, apesar de o patriarcalismo já ser uma estrutura

em decadência, Ana apresente todos os traços da mulher pertencente àquele sistema.

Em uma sociedade fechada e decadente, como a ficcionalizada no romance em análise, grande parte das mulheres ainda era “educada” primeiramente pelos pais e, depois de casadas, pelos maridos, para que fossem boas esposas e boas mães e bem vistas pela sociedade. É como se a mulher fosse uma espécie de marionete, um “belo” brinquedo que passasse das mãos do pai para as do marido. Nesse sentido, Dottin-Orsini (1996, p. 95) afirma que: “[...] o marido devia educar a esposa terra maleável esperando o polegar criador. Um formidável golpe de polegar”. Essa espécie de contrato que é o casamento entre Ana e Demétrio tem raízes muito profundas, embasadas sociológica e historicamente. Sobre o contexto do Brasil Colônia, Del Priore define que:

É importante destacar que parte do contingente feminino, a quem tanto o Estado quanto a Igreja ultramarina se dirigiram, recomendando que se casasse e constituísse famílias, chegava aos homens pelo caminho da exploração ou da escravização, acentuando, assim, nas suas desigualdades, as relações de gênero. Tais diferenças foram importantes na constituição dos papéis femininos e serviram para a fabricação de estereótipos bastante utilizados pela sociedade colonial e mais tarde incorporados pela historiografia (DEL PRIORE, 1995, p. 25).

Esse processo de “adestramento” pelo qual Ana passa para entrar para a família Meneses possui, portanto, raízes históricas e, apesar de a situação da mulher ter mudado consideravelmente, ainda subsistem na sociedade contemporânea traços das mulheres patriarcais ficcionalizadas por Lúcio Cardoso: seres submissos e amorfos como Ana, que, via casamento, passam a ser apêndices da família do marido. Como afirma Rocha-Coutinho:

A identidade feminina, portanto, que a sociedade patriarcal inventou para as mulheres, moldura estreita e artificial na qual trata de encaixá-las à força, é transmitida através de um discurso ideológico que permeia todos os aspectos de nossa cultura (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 52).

À mulher patriarcal não restavam muitas opções a não ser tornar-se boa esposa e boa dona de casa, como se isso fosse uma espécie de compensação para sua existência tão vazia de sentido:

[...] empregadas do marido, babás de seus filhos, sem salário e sem autonomia econômica [...] as mulheres foram muitas vezes levadas a buscar

sua identidade nos signos exteriores ligados aos atributos femininos: boa dona-de-casa, decoradora do lar, boa cozinheira, boa mãe e educadora, etc. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 56).

Ana é um retrato dessas mulheres. Seu casamento não acontece por amor, mas na forma de um contrato, forma usual dos casamentos até a metade do século XIX. Simone de Beauvoir (1980, p. 175), a propósito do contexto europeu, afirma que: “[...] não é geralmente por amor que se resolvem os casamentos”. Ana, ao ser “dada” em casamento, é, primeiramente, moldada pelos pais e, a seguir, uma vez firmado o compromisso, pelo futuro marido. Antes de a mulher se casar era o pai o detentor dos “direitos” sobre a filha, direitos esses que passam, após o casamento, para o marido. Ou seja, a mulher, até o surgimento da família mais urbana e menos patriarcal, dependendo do marido, poderia tornar-se um joguete nas mãos desse homem, que a modelava para ser boa esposa e boa dona de casa. Isso não significa que, com o advento da família burguesa urbana, a situação da mulher tenha se modificado completamente, mas é que nesse momento se introduz o conceito de privacidade nas famílias, em que a mulher pode, ao menos, sofrer sem ser incomodada. Com o surgimento da família mais urbana surge, também, uma nova mentalidade que influencia diretamente a vida das mulheres:

Durante o século XIX, a sociedade brasileira sofreu uma série de transformações: a consolidação do capitalismo; o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social; a ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade – burguesa – reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas; e, por que não, a sensibilidade e a forma de pensar o amor (D’INCÃO, 2001, p. 223).

É com a família burguesa que surge a ideia de intimidade nas relações familiares e a valorização da maternidade. O que muda na situação da mulher é, principalmente, a questão da intimidade nas relações. Quanto ao casamento, este ainda era uma questão a ser decidida muito mais entre os pais da mulher e o pretendente – ou os pais deste – do que, realmente, uma escolha feminina. Os postulados de Beauvoir, a propósito do contexto europeu, se encaixam perfeitamente no processo de modelagem pelo qual Ana passou:

Ofereciam-nas aos pretendentes eventuais em entrevistas combinadas de antemão [...] a jovem apresenta-se, pois, como absolutamente passiva; ela é casada, dada em casamento pelo pai [...] a mulher em se casando, recebe como feudo uma parcela do mundo; garantias legais protegem-na contra os

caprichos do homem; mas ela torna-se vassala dele [...] ela toma-lhe o nome, associa-se a seu culto, integra-se em sua classe, em seu meio, pertence à família dele, fica sendo sua metade (BEAUVOIR, 1980, p. 168/169).

Sendo assim, o casamento de Ana e Demétrio é uma espécie de contrato entre os pais da noiva e o pretendente, contrato no qual, segundo Demétrio, Ana é “premiada” por ter tido o privilégio de ser sua esposa, porém esse prêmio acaba por se tornar um pesado fardo para ela. Nesse sentido, exclui-se do casamento de Ana e Demétrio o desejo e o erotismo, pois, nesse tipo de contrato, esses elementos, fundamentais aos casamentos atuais, tinham um peso menos relevante. O amor romântico que, associado ao desejo, atualmente é fundamental na escolha de um parceiro, até o início do século XX não era, necessariamente, um elemento fundamental no contrato matrimonial. Portanto, excluir o erotismo e, principalmente, o amor romântico era uma prática comum desde o Brasil Colônia e ao longo do Império, e esse comportamento só se alterou definitivamente a partir do romantismo, quando as influências literárias, associadas às mudanças sociais e familiares, prevaleceram sobre os contratos matrimoniais ditados pelas famílias. De acordo com Del Priore:

[...] ao manter o amor fora da relação conjugal, tais esposas estariam sublinhando a superioridade do casamento de razão sobre o de coração, ecoando assim uma tradição portuguesa que interpretava o casamento como uma tarefa a ser suportada (DEL PRIORE, 1995, p. 97).

O casamento de Ana e Demétrio é descrito como um fardo a ser suportado por ambos. Eles transformam essa rotina sem erotismo em hábito. Por isso, após a chegada de Nina à Chácara, é que Ana percebe a sua falta de encanto e o tédio ao qual está condenada. Só então ela cogita sobre a possibilidade de ter sido uma mulher diferente, com uma outra postura, alguém que fosse buscar a satisfação de seus desejos, e não, apenas, uma mulher aprisionada a uma tediosa rotina. Como postula Bataille:

[...] o caráter erótico do casamento [...] escapa com frequência, porque a palavra casamento designa ao mesmo tempo a passagem e o estado [...] há muito tempo, aliás, o valor econômico da mulher deu maior importância ao estado: são os cálculos, a espera e o resultado que interessam no estado, não os momentos de intensidade, que só tem valor naquela hora (BATAILLE, 1985, p. 104).

Nesse sentido, Beauvoir (1980, p. 183) afirma que: “[...] o casamento tradicional está longe de criar as condições mais favoráveis ao despertar e ao desabrochar do erotismo feminino”. Diferentemente de Ana, Nina valoriza justamente os momentos de intensidade. Sua relação com Valdo, no início do casamento e, posteriormente, com o jardineiro Alberto – quando seu desejo por Valdo arrefece em função de sua desilusão em relação à família como um todo – e muitos anos mais tarde com André, é pautada pela paixão e por um intenso ardor sexual. Para ela o erotismo é, portanto, um elemento fundamental. Ana condena essa volúpia e essa intensidade amorosa de Nina, em sintonia com a mentalidade segundo a qual “[...] o gozo excessivo do licencioso responde ao horror do fiel. Para o fiel, a licenciosidade condenava o licencioso, demonstrava a sua corrupção” (BATAILLE, 1987, p. 118).

Destaca-se, porém, que Ana condena a concunhada muito mais pela inveja que sente por não conhecer essa intensidade amorosa do que por fidelidade aos valores cristãos e à tradicional família mineira, da qual ela fazia parte. É movida pelo despeito que ela justifica sua condenação em relação a Nina, que classifica como pecadora. Entretanto, a despeito desse moralismo aparente, Ana também transgredir essa regra social, mostrando que seus julgamentos em relação a Nina são contraditórios, uma vez que ela acaba por fazer aquilo que condena. Decorre, portanto, que toda a condenação que Ana faz respalda-se não em suas convicções, mas no sentimento de inveja que a domina desde o momento em que ela e Nina se encontram pela primeira vez. E, em contrapartida às paixões intensas vividas por Nina, o que Ana sente pelo marido está longe de ser paixão, amor ou qualquer tipo de carinho. Ao contrário, ela tem em relação a Demétrio uma espécie de repulsa por aquele ser que, de certa forma, moldou-a para ser aquela mulher sem vida e sem viço, tão diferente de Nina, que a todos seduz, assusta, enreda e encanta.

Não o amava, repito, nunca o amei, algumas vezes cheguei a detestá-lo, esta é a triste verdade. Mas como viera para esta casa fruto colhido verde, verde ficara, um tanto enrijecido, com podridões e laceramentos aqui e ali (CARDOSO, 1996, p. 124).

Esse ser sem vida no qual Ana se tornou foi, portanto, moldado socialmente. Por isso que, até a chegada de Nina à Chácara, ela não tem total conhecimento do

ser amorfo em que se havia tornado e é, também por isso, que a presença da concunhada a perturba tanto.

Diferentemente de Ana, Nina não foi moldada para se ajustar ao modelo imposto pelo marido. Valdo a conhece em uma viagem que faz para o Rio de Janeiro e fica encantando com sua beleza e, imediatamente, se apaixona por ela, sem levar em conta sua formação, nem sua condição familiar, nem se ela estaria “à altura” da família Meneses. Ao contrário, *a priori*, as contingências nas quais ele a conhece evidenciam que Nina jamais aceitaria passar pelo mesmo processo que Ana e também porque, quando conhece Valdo Meneses, ela já é uma adulta, ao contrário de Ana, que desde menina fora modelada para ser uma autêntica Meneses.

Nina antevê em Valdo a possibilidade de ter uma vida confortável, muito diferente da condição na qual ela se encontrava. Nesse sentido, Nina é mais emancipada que Ana, mas ainda se enquadra no modelo segundo o qual a mulher precisava apoiar-se financeiramente em um homem, diferentemente da mentalidade atual, segundo a qual a mulher, na maioria dos casos, está tão apta quando o homem a prover o próprio sustento. Nina, portanto, é mais moderna do que Ana e vem de um outro contexto social, mas ainda se enquadra no arquétipo da mulher bonita que, por meio de sua beleza e sedução, busca o casamento como forma de sobrevivência. Ou seja, “[...] ela procurará um marido de situação financeira superior à sua própria, esperando que ele vença mais depressa” (BEAUVOIR, 1980, p. 170).

Nesse sentido, postula Fortes (2010, p. 280), “[...] comparar a forma com que Nina e Ana entraram para a família ajuda a esclarecer a diferença entre a antiga e a nova ordem social”. Apesar de ambas terem entrado para a família por meio da instituição do casamento, a forma como este ocorreu foi bastante diferente. De acordo com Beauvoir (1980, p. 165): “[...] o destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento”. Ou seja, apesar de o casamento de Nina ter sido diferente do de Ana, o destino de ambas estava fadado ao casamento.

3.2.2 Nina e Ana: o espelho às avessas

Conforme se afirmou acima, Nina é uma espécie de espelho às avessas de Ana, e é somente com a chegada de Nina à Chácara Meneses que Ana toma consciência de sua condição de adendo da família, de mulher opaca. Sendo assim, é por meio da sensualidade de Nina que Ana descobre sua opacidade. Dessa forma, Fortes (2010, p. 286) define que: “[...] a beleza e o comportamento voluptuoso e sensual da concunhada fazem com que Ana, pela primeira vez, se avalie e reflita sobre sua feminilidade. Nina passa a ser uma espécie de espelho do seu avesso”. A descoberta de sua invisibilidade faz desabrochar em Ana a inveja, o ciúme e a tendência para a vilania, dessa forma Ana faz a passagem para o mal e é tomada pelo ódio: “[...] tal é a força do ódio nos heróis de Lúcio Cardoso – desse ódio que é uma verdadeira paixão a que eles se entregam cegamente, muitas vezes sem saber por que, ou somente por necessidade de odiar” (FARIA, 1996, p. 670).

Ana atribui a Nina todas as dificuldades pelas quais estão passando os Meneses, como se esta tivesse trazido com ela o mal e a destruição, porém, segundo Fortes:

[...] tributar enfaticamente à cunhada as faltas mais graves cometidas por ela, fazendo questão de contrapor-se a outra [...] e, principalmente, não nutrir qualquer afeto pelo filho, é transformar em prazer a transgressão das regras do comportamento humano (FORTES, 2010, p. 297).

A inveja e o ressentimento fazem com que Ana se torne um arquétipo da maldade feminina. Sob muitos aspectos ela é ainda mais cruel que Nina, mas ambas são mulheres egoístas, cuja síntese da crueldade está no fato de que nenhuma das duas esclarece para André que Nina – sua amante – não era sua mãe.

Entretanto, apesar de sua futilidade, será Nina a mais generosa das duas, visto que ela manteve o segredo de que André era, de fato, filho de Ana com o jardineiro Alberto e não seu filho com Valdo. As duas guardaram esse segredo e deixaram André pensar que estava violando uma das mais pesadas interdições: o tabu do incesto. Ao leitor esse segredo é revelado apenas no final da obra, quando Ana, antes de sua morte, conta ao Padre Justino que ela é a verdadeira mãe de André. A confissão de Ana deixa Padre Justino estarecido. Ela, que sempre

aparentou ser uma boa esposa, a representação da figura ideal patriarcal de mulher, obediente e submissa, que frequentava as missas, confessava-se, justo ela que sempre tributou a Nina todas as maldades existentes, estava ali, diante do padre, como a representação do mal. Ana foi capaz de deixar André acreditar que havia cometido incesto, deixar que ele continuasse achando que era filho de Nina, que havia cometido a transgressão máxima das regras da moralidade e faz isso sem demonstrar culpa ou arrependimento. Assim sendo, postula Fortes (2008, p. 225): “[...] não há nenhum indício de comoção de Ana para com a dor e a culpa do filho. Ela o deixa ir embora acreditando ter sido amante da mãe”. O amor materno não faz parte da natureza dessas personagens¹².

Com o advento da família burguesa, ser mãe, de acordo com Del Priore (1995, p. 125), “[...] passou a significar ser casada, ser boa esposa, humilde, obediente, devotada”. De certa forma, as mulheres eram “adestradas” para serem mães, no entanto essas personagens não são exemplos de figuras maternas. Ana e Nina possuem um segredo que, se revelado, poderia abalar ainda mais a já arruinada estrutura da família Meneses, portanto, apesar do ódio, ou talvez em função dele, Ana e Nina estão ligadas por esse segredo e Ana age como se esse segredo maligno fosse o seu grande trunfo, demonstrando, dessa forma, que havia feito a passagem sem volta para o mal. Tal malignidade e egocentrismo tornam a busca de Ana pela felicidade uma busca impossível e frustrada.

Outra característica que as aproxima é que tanto Nina quanto Ana são mulheres narcisistas. Essa característica é mais nítida em Nina, mas está presente também em Ana. Embora sejam formas distintas de narcisismo, ele é determinante no caráter de ambas. Beauvoir define narcisismo como: “[...] um processo de

¹² Segundo os pressupostos de Badinter (1985), o amor materno é um mito que nasceu juntamente com a modernidade, partindo da modernidade como o Renascimento, principalmente com foco na Revolução Industrial. Portanto, o amor materno não é algo que – como ainda hoje postulam os discursos políticos e religiosos – nasce com a mulher, não é inerente à sua natureza. Segundo Badinter (1985, p. 53), “[...] a partir do início do século XVIII, os adultos modificam sua concepção da infância e lhe concedem uma atenção nova”. O que havia até então era um certo “medo da infância”. As crianças atrapalhavam, pois os pais precisavam trabalhar e não podiam cuidar delas. Assim sendo, muitas crianças morriam, em condições deploráveis, na casa de amas e, para muitas mães, era mais fácil não se apegar aos filhos, já que poderiam perdê-los. Badinter (1985, p. 87) ressalta, no entanto, que: “[...] não é porque as crianças morriam como moscas que as mães se interessavam pouco por elas. Mas é em grande parte porque elas não se interessavam que as crianças morriam em tão grande número”. É, porém, indiscutível que sempre existiram boas mães, mães displicentes e mães cruéis. O que o conceito de amor materno faz é quebrar a ideologia vinda do começo da Idade Média da criança como um ser maligno, trazendo-a para o centro da família.

alienação bem definido: o eu é posto como um fim absoluto e o sujeito nele foge de si” (1980, p. 395). Nina é a mulher sensual, desejada, que ama a si mesma acima de todas as coisas e usa sua beleza e sensualidade para enredar os homens e todos se apaixonam, caindo nas teias da mulher aranha: “[...] a narcisista não pode admitir que outros não se interessem por ela apaixonadamente [...] atribui todas as críticas ao ciúme e ao despeito” (BEAUVOIR, 1980, p. 407).

Nina tem tanta certeza de sua sensualidade fatal que, realmente, consegue fazer com que todos se interessem por ela apaixonadamente, no entanto, como afirma Fortes (2010, p. 288): “[...] esta sensualidade se configura no instrumento de destruição do homem, da ordem estabelecida e de si mesma”. A personagem é tão centrada em si mesma que a felicidade para ela se torna algo inatingível, ama tão exageradamente a si que se torna incapaz de amar verdadeiramente o próximo:

Muitas mulheres são incapazes de um amor verdadeiro, precisamente porque não se esquecem nunca [...] precisam de olhos para olharem-na, de ouvidos para ouvirem-na; à sua personagem é indispensável o mais amplo público possível (BEAUVOIR, 1980, p. 403).

É em sua sensualidade e egocentrismo que se encontra a maldade de Nina, pois a maior preocupação da personagem é enredar todos em sua teia, homens e mulheres, e seu prazer encontra-se em seduzir, tornando-se, dessa forma, uma mulher extremamente fútil. Por vezes, Nina chega a ser maldosa com Ana, pois sabe o quanto sua presença é perturbadora para a concunhada e se aproveita desse poder para despertar ainda mais a inveja, o desejo e para humilhar a outra. A beleza de Nina é intrigante:

Um dia em que, sentada ao sol, penteava os cabelos, aproximei-me dela e, levada por irresistível atração, passei a mão pela sua cabeça. Ela estremeceu àquele contato e voltou-se [...] está achando bonito? Indagou. Respondi que sim, confusamente, sem ter coragem para me aproximar mais [...] cuido deles – continuou ela com displicência quase voluptuosa. – Os homens adoram os cabelos bonitos (CARDOSO, 1996, p. 125).

Nina pode ser classificada no que Dottin-Orsini (1996) denomina de a “eterna boneca”: mulher fútil, preocupada com sua beleza, seus truques e seus adornos, por trás dos quais se escondem a carniça e a podridão. É interessante observar que Ana e Nina se distinguem, inclusive, na forma de se vestirem: elemento importante para definir a personalidade feminina. Ana veste-se, apenas, de preto, com roupas sem

brilho, como se estivesse em um eterno luto: “[...] vestia-se com um vestido de preto desbotado, sem enfeites, e inteiramente fora de moda” (CARDOSO, 1996, p. 69). Nina estava sempre muito bem vestida, repleta de adereços que realçavam sua beleza e, quando adoece, uma das primeiras coisas que ela faz é queimar todos os seus vestidos e renovar a toailete, ação extremamente significativa que representa o fim da Nina bela e cheia de vida e o nascimento da moribunda, da carniça.

De acordo com Dottin-Orsini (1996, p. 73), a mulher “[...] bela, deveria embelezar-se mais. Quanto à feia, deveria continuar feia. Mas ao mesmo tempo a beleza era considerada uma obrigação da mulher, a própria condição de sua existência e de seu reconhecimento”. Nesse sentido é como se Nina fosse vítima de sua própria beleza, sendo bela, necessitava embelezar-se cada vez mais, utilizar-se de sua sensualidade para conseguir tudo o que quer e, também, para humilhar Ana. Nina sabe o quanto ela a inveja e que é muito mais bonita que sua concunhada. Sendo assim, torna-se cruel com Ana, porém essa crueldade é, de certa forma, uma espécie de vingança pelo tratamento nada agradável que recebeu desde sua chegada à Chácara, quando estava recém-casada.

Nina utiliza-se de sensualidade não apenas para humilhar Ana, mas, também, para conseguir enredar os homens. Isso ela faz com todos os homens que passam pela sua vida, utilizando-os, somente, quando lhe convém. O Coronel e Valdo, eternos apaixonados por ela, são a quem ela recorre quando necessita de dinheiro. Valdo amará Nina até o fim. Já o Coronel, encantado por sua beleza, perde por Nina o desejo quando esta adoece e começa a perder o que a definia essencialmente, a beleza. Com André, Nina possui uma relação mesquinha e destruidora. Aproxima-se do jovem e o seduz por este ser belo, jovem e filho de Alberto e se assemelhar ao jardineiro suicida. De outro lado, André representa, também, sua última possibilidade de amar, só que é um amor desesperado, sob o qual paira a iminência da decomposição advinda do câncer e a morte inevitável. Ela usa André na tentativa de recuperar um amor perdido com o suicídio de Alberto, pai de André, mas, em nenhum momento ela se preocupa com o fato de André pensar que ela era sua mãe. Sua preocupação é consigo mesma, com suas vontades, com seus desejos, com suas saudades e com suas perdas.

Nina se utiliza de seu corpo como um objeto, pois sabe que, por meio de seus jogos sensuais, ela sempre consegue o que deseja: “[...] o corpo da mulher é um objeto que se compra; para ela, representa um capital que ela se acha

autorizada a explorar” (BEAUVOIR, 1980, p. 170). A relação mais sincera que a personagem consegue ter é com Alberto, o jardineiro da Chácara, pelo qual ela, realmente, se apaixona, mantendo uma relação extraconjugal. Mesmo apaixonada por Alberto, Nina não demonstra real sofrimento pela morte do amante. O que se percebe é a saudade que sente de uma época na qual foi, pelo menos um pouco, feliz.

Outro recurso utilizado por Nina é a dissimulação. Ela tenta, sempre, chamar a atenção para conseguir atingir seus objetivos, como exemplifica uma carta sua endereçada ao Coronel. Nessa carta Nina tenta explicar para o Coronel o que a fez abandonar repentinamente o Rio de Janeiro e voltar para a Chácara. Ela, então, apela para o sentimentalismo, para que o Coronel entenda suas justificativas e o compara a um anjo tutelar: “Ah, Coronel, como o senhor foi incansável durante este período! Jamais pessoa alguma teve melhor anjo tutelar” (CARDOSO, 1996, p. 229). Nina sabia que o Coronel sempre fora apaixonado por ela e utilizar-se de sentimentalismo na carta é uma tática para despertar a compaixão desse homem que a amou por quase toda a vida e que, sempre que ela precisou de auxílio, ele a socorreu com dinheiro e presentes: “[...] talvez, ao ler estas linhas, o senhor me acuse de duplicidade, considerando-me um ser manhoso e traidor. Pensar em partir, em abandoná-lo talvez para sempre, quando diariamente aceitava seus presentes e suas flores” (CARDOSO, 1996, p. 230).

Outro momento no qual se observa essa eterna tentativa de chamar a atenção é quando Nina tenta o “suicídio”. Na verdade, ela sabia que não morreria, mas precisa chamar a atenção para o seu sofrimento:

Um dia desses, farta de pensar e de sofrer, saí e comprei numa farmácia do bairro um soporífero qualquer [...] Depois coloquei o copo defronte de mim, derramei nele o conteúdo do tubo, e fiquei esperando que a coragem viesse [...] Voltei-me, o chão estava cheio de papel espalhado. Um único pensamento se apossou de mim e quis defender o copo, mas não tive tempo, e o Coronel lançou tudo dentro da pia (CARDOSO, 1996, p. 40).

Ana também é uma mulher narcisista, pois escolhe para si o papel de vítima. Não tem forças para modificar o sistema no qual se moldou e, dessa forma, prefere se enquadrar nesse papel de mulher trágica. De acordo com Beauvoir (1980, p. 401): “[...] na falta de beleza, de brilho, de felicidade, a mulher escolherá uma personagem de vítima para si; obstinar-se-á em encarnar a *mater dolorosa*, a

esposa incompreendida, será a seus próprios olhos a mulher mais desgraçada do mundo”.

Ao se afirmar que Ana se coloca na condição de vítima não quer dizer que seu sofrimento não seja real. Ela, de fato, sofria pela solidão, pela falta de amor, pela falta de compreensão e por ter sido desde jovem moldada para pertencer àquele sistema fechado e excludente. Ela, porém, não tem forças para modificar o sistema Meneses de viver, pois este já estava tão intrínseco a ela que havia se tornado uma deles, um ser fechado, mesquinho, monótono, mas, indiscutivelmente, sofrido.

Entretanto, cansada de sofrer, ela segue o caminho, provavelmente, mais fácil: o da maldade, pois tentar se libertar das correntes nas quais se encontra talvez fosse ainda mais complicado, ou simplesmente ela nem soubesse como se libertar: “Padre, ao julgar minhas palavras, lembre-se com a indulgência que lhe for possível usar, que eu sofria muito, mais do que isto ainda, que eu me achava cansada daquela espécie de sofrimento” (CARDOSO, 1996, p. 184). A personagem pensa que, para estancar seu sofrimento, seria necessária a morte de Nina, no entanto nem a morte da concunhada a liberta de sua amargura e angústia, pois sua libertação só seria possível de dentro para fora e ela só daria fim à sua aflição existencial se modificasse a si mesma, o que não ocorre. Em nenhum momento Ana percebe que, de vítima, havia passado ao papel de vilã e que sua obsessão transformara-se em neurose. Apesar de não perceber toda a maldade que a dominara – pois achava que Nina merecia ser castigada – Ana sabe, porém, que algo estranho a domina, mas não consegue explicar o que é. Chega até a dizer que um monstro vive dentro dela, e esse monstro acabará por engoli-la:

Repito, ignoro o que esteja se passando comigo – surda, causticada, vagueio entre as pessoas sem coragem para expor o que se passa no meu íntimo, mas suficientemente lúcida para ter certeza de que um monstro existe dentro de mim, um ser fremente, apressado, que acabará por me engolir um dia (CARDOSO, 1996, p. 180).

Antes de a mulher entrar para o mercado de trabalho era comum encontrar mulheres à beira da loucura, pois, apesar dos papéis de esposa, mãe, dona de casa, uma grande maioria não passava de adendo do marido e não era reconhecida em sua individualidade. É exatamente o que acontece com Ana. Dessa forma, nem em seus momentos finais ela consegue perdoar Nina e se perdoar. Sua morte é triste e

solitária. Morre infeliz e sem ao menos conseguir o beneplácito da absolvição de seus pecados:

Voltei-me para ela, disposto enfim a perdoá-la, mas precisamente desse mal que era uma oposição às suas noções morais, desse mal que eu lhe concedia como a suprema indulgência que se concebe a um moribundo [...] mas, de pé no quarto já quase totalmente escuro, verifiquei que Ana Meneses não existia mais. Inclinei-me para cerrar-lhe as pálpebras e, não sei, julguei perceber que no seu semblante não havia nenhum sinal dessa paz que é peculiar aos mortos (CARDOSO, 1996, p. 579).

Por seu narcisismo e egocentrismo, essas personagens representam o mito da maldade feminina, constante na literatura. Durante muito tempo, a mulher foi considerada um ser maligno, o mal na terra, e ainda hoje se tem resquícios desse pensamento. A mulher foi “[...] acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte” (DELUMEAU, 2001, p. 314). Por ser considerada um ser maligno, foi tida como bruxa, feiticeira, queimada em fogueira, pois, desta perspectiva, a mulher seria fatal ao homem, como cita Delumeau (2001, p. 313): “[...] a mulher lhe é fatal. Impede-o de ser ele mesmo, de realizar sua espiritualidade, de encontrar o caminho de sua salvação. Esposa ou amante é carcereira do homem”. Nina tipifica essa visão, pois todos os homens que passam por sua vida – exceto seu pai e, em parte, o coronel – são seduzidos e enredados. Já a maldade de Ana tem suas raízes na inveja e no ressentimento em relação à sua vida frustrada, que ela canaliza para a concunhada, pois acredita que esta seria tudo que ela passa a desejar e nunca foi, nem será. Sua maldade, portanto, resultaria das contingências sociais e familiares às quais ela foi confinada desde a infância. São, portanto, as contingências sociais que tornam essas duas personagens mesquinhas e narcisistas, envoltas em uma rede de jogos de sedução, ressentimento e mágoas, capaz de obnubilar seus sentimentos positivos.

Ambas, além de serem egoístas e, assim, representarem o mito da maldade feminina, culpam os Meneses pelos seus destinos trágicos, conforme carta de Nina endereçada a Valdo:

[...] mas não se assuste, meu caro, que meu objetivo desta vez é bem simples, e obtido o que desejo regressarei mais uma vez ao silêncio e à distância a que os Meneses me relegaram. Não pretendo retornar à Chácara [...] e nem voltar a usar esse nome de que tanto se orgulham vocês, e que para mim foi apenas sinal de uma série de erros e enganos. Não, o que eu pretendo é apenas reclamar aquilo que julgo do meu direito (CARDOSO, 1996, p. 33).

A história dessas personagens na Chácara Meneses se resumia ao tédio, por estarem atreladas à esfera doméstica e porque a Chácara se situava afastada da cidade. É recorrente nas cartas de Nina a referência ao tédio que era morar naquele lugar. Ela se ressentia disso mais que Ana, pois viera do Rio de Janeiro, cidade grande, movimentada, mais cosmopolita: “Mas a certa altura, com um suspiro, queixou-se de que não levava ali uma vida fácil. E acrescentou em voz baixa: É esta quietude, esta monotonia” (CARDOSO, 1996, p. 163). Até mesmo Betty, a governanta da casa, questiona-se sobre o que toda aquela monotonia não poderia fazer com alguém de espírito tão instável quanto Nina:

Confesso que aquilo me inquietou: que não poderia acontecer a uma mulher bela, moça, sozinha com seus próprios pensamentos, e seguindo apenas os impulsos da sua própria imaginação? Lembrei-me de mim mesma, assim que chegara, sufocada pelo excesso de folhagem que havia em torno – e os dias que passei, procurando adaptar-me àquele sistema de vida tão diferente do meu. E eu não tinha a instabilidade de Dona Nina, sua febre, seus motivos particulares (CARDOSO, 1996, p. 1630).

Além do tédio e da quietude, pois Nina não era dada aos serviços domésticos, nem aos trabalhos manuais, atividades comuns às mulheres mais abastadas, ela precisa se adaptar a um sistema de vida completamente diferente do seu. Os Meneses vivem em um sistema fechado e obsoleto, no qual eles mesmos se sentem sufocados, como é o caso de Timóteo, o irmão mais novo, que, por travestir-se de mulher, é considerado um estranho aos olhares dos outros Meneses, que se envergonham por ele ser escandalosamente diferente e fazer dessa diferença uma arma para, constantemente, afrontar e se contrapor à família e a toda a tradição que ela representa.

Por não conseguir se adaptar a esse sistema, Nina sofre ainda mais e os únicos aliados com os quais ela consegue estabelecer um certo vínculo, pelo menos para não se sentir tão solitária, são Betty, a governanta, que não a julga pela sua sensualidade e certa dissimulação, e Timóteo, que leva um sistema de vida diferente de seus irmãos e, sendo assim, é considerado por eles um estranho. Travestir-se de mulher não é uma mania de Timóteo, não é algo que ele faz apenas para satisfazer-se, mas todo o seu comportamento, inclusive o fato de travestir-se de mulher, de encerrar-se no quarto é, também, para agredir a família Meneses. Dessa forma, ele

pensa em se vingar por meio de Nina, que também é considerada um elemento estranho naquela casa. Ele vê nela o anjo exterminador dos Meneses.

E a verdade é que encarnava para mim, de modo completo, o ser que desde há muito eu esperava [...] logo à primeira vista, com esse faro especial de que são dotadas certas vítimas, os Meneses souberam que se achavam diante de um anjo exterminador (CARDOSO, 1996, p. 529).

Apesar de sua futilidade e dissimulação, deve-se tentar compreender a dificuldade que era para Nina tentar se adequar ao arcaico e decadente sistema de vida dos Meneses, pois, desde sua primeira estadia na Chácara, quando recém-casada, ela se sentiu só e discriminada pela família do marido.

A vida de Ana também é marcada pela solidão, apesar de ter sido moldada desde jovem para se encaixar no sistema de vida dos Meneses. Ela também leva uma existência tediosa, que, de certa forma, é rompida pela chegada de Nina à Chácara, o que não significa, de maneira nenhuma, que a vida de Ana melhora depois disso, mas ela descobre um novo passatempo:

[...] vigiar tudo o que Nina faz, e sua vida se reduz à análise da vida de sua cunhada: pois continuava a vigiar Nina, e só me interessava o que ela poderia estar fazendo. Ah, nestes lugares fechados, nestas residências de província onde se constituem pequenos centros de vida, somos muito poucos, e os acontecimentos muito raros, para que deixemos escapar assim qualquer frêmito de existência que surja diante de nós (CARDOSO, 1996, p. 183).

Diferentemente de Ana, Nina exala vivacidade e com a sua chegada à Chácara é que ela percebe toda a solidão de sua existência, sendo, então, dominada pela inveja e pelo ódio que sente não apenas de Nina, mas de si mesma, por não conseguir ser a mulher que deseja ser, por não conseguir se libertar dos moldes aos quais ela fora moldada pelo marido e pela família.

Assim sendo, a existência dessas duas personagens está envolta pela monotonia e pela solidão que significa pertencer à família Meneses. Além desse ponto em comum, outra questão importante é que o ódio e o desejo entre elas são recíprocos. É o desejo de ser quem Nina é que causa em Ana tanta revolta e tanto ódio e faz com que ela, até então uma figura invisível e insignificante até para si mesma, exploda em raiva e ressentimento em relação à vacuidade de sua vida. Como Nina é o elemento que aciona sua consciência, será também, para ela, que Ana endereçará suas maiores maldades.

Quando Nina abandona o marido e volta para o Rio de Janeiro, Ana se sente metade de si, pois já não mais tem próxima de si aquela que, pelo avesso, dava sentido à sua existência. Desde a chegada de Nina à Chácara, logo após o casamento, que Ana, enciumada, passa a observá-la. Quando o interesse de Nina por seu marido Valdo arrefece e ela se torna amante do jovem jardineiro Alberto, Ana – que até então ignorara a existência do jovem – passa a desejá-lo ardentemente. Neste processo neurótico, Ana canaliza para Nina toda a raiva por seu frustrado viver:

Não podia mais tolerar aquela mulher, vê-la absorver dia a dia o que existia de vivo em torno de nós, apoderar-se sem nenhum respeito, sem nenhum pudor, das raças que me eram negadas. Sim, eu pensava com satisfação que Alberto, arrastado pelo desespero, terminara por abatê-la com dois tiros. Podia dizer francamente que tremia sob o oitizeiro, e os cabelos de Nina, empastados de sangue, giravam ante meus olhos como uma correnteza sem descanso (CARDOSO, 1996, p. 184).

Da mesma forma, Nina sente um imenso prazer em provocar e irritar Ana, pois ela sabe o quanto sua presença é perturbadora e se utiliza disso para espicaçar ainda mais a fúria e a inveja da outra. A relação entre essas personagens é um dos pontos nodais da obra:

A questão da identidade passa principalmente pela relação que se instaura entre as duas mulheres, sedutoras dos mesmos homens: Valdo, Demétrio, o jardineiro e André, seu filho e seu duplo. Na verdade o problema repousa no desejo homossexual de ambas, que aparece mais nítido em Ana (BESANÇON, 1996, p. 694).

Outro ponto em comum é que ambas se apaixonam pelo mesmo homem: o jardineiro Alberto, e só então Ana descobre o que é o desejo e o sentido carnal do amor. Essa volúpia que ela jamais sentira por seu marido Demétrio tem algo de perverso e pecador, pois, como afirma Figueiredo (2001, p. 176), “[...] a presença do ardor no ato significava incorrer no mortal pecado da luxúria”.

Antes de Nina chegar à Chácara, Alberto já trabalhava lá há muito tempo, chegara à casa dos Meneses ainda criança: “Não sei se o senhor se lembra dele, o jardineiro, que a mãe de meu marido trouxera criança para a Chácara” (CARDOSO, 1996, p. 183). Ana, no entanto, nunca havia reparado nele, tão sublimados estavam seus desejos, e tão condicionada ela estava por seu papel de esposa do primogênito dos Meneses e pela condição subalterna do jardineiro.

Nina se interessa pelo jovem trabalhador que, embora não pertença à classe social de seu marido, será sua grande paixão e ela fará com que o jovem também se apaixone. Somente quando Ana descobre o abrasado amor dos dois é que ela passa a se interessar por Alberto e acaba se apaixonando por ele, mas, além da paixão, Alberto representa o despertar do seu desejo carnal até então desconhecido para ela: “[...] sempre me dera bem com meu marido, apesar de não amá-lo [...] não o amava, repito, nunca o amei, algumas vezes cheguei a detestá-lo” (CARDOSO, 1996, p. 124). O jovem jardineiro faz com que Ana sinta sentimentos que, até o momento, estavam sublimados e escondidos dentro dela:

Jamais havia visto assim um corpo de homem, e o do meu marido, que em certas noites se encostava ao meu para uma carícia amarga e passageira, eu o imaginava disforme e sem vitalidade sob a roupa. Aquele não, era o corpo de um adolescente, com esse rosado seco da carnadura humana quando é pura, pronto para o grande salto no pecado (CARDOSO, 1996, p. 196).

Estar a sós com o marido não era uma situação agradável. Assim sendo, Ana era frustrada em todos os sentidos, tanto afetivos quanto sexuais. Entretanto a frieza não parece incomodar Demétrio. Aliás, tradicionalmente, o desejo feminino não era elemento relevante nos contratos matrimoniais. Usualmente, esperava-se que a mulher se comportasse com certo pudor sexual. Já em relação aos homens, sempre havia as prostitutas ou, então, as teúdas e manteúdas, o que tendia a implicar a frustração sexual feminina em relação ao casamento¹³. Simone de Beauvoir, ao se ater a este tema, afirma que:

Essa frustração sexual da mulher foi deliberadamente aceita pelos homens; vimos que eles se apoiavam num naturalismo otimista para resignar-se aos sofrimentos dela: é seu quinhão, a maldição bíblica confirma-os nessa opinião cômoda (BEAUVOIR, 1980, p. 177).

A presença de Nina modifica a percepção que Ana possui de si mesma, e só então ela passa a observar Alberto: “Só então reparei o quanto aquele homem havia

¹³ Vale destacar que, como não há nenhum escrito de Demétrio, o marido de Ana não se sabe nada sobre sua perspectiva em relação a qualquer questão que não a explicitada pelos outros narradores. Não se está, tampouco, afirmando que a vida sexual de todas as mulheres casadas era, obrigatoriamente, frustrante, nem que Demétrio tivesse amantes ou encontros com prostitutas. É, porém, indiscutível que a questão do erotismo e do prazer sexual de sua mulher não faz parte de suas preocupações, visto ser ela uma espécie de barro ao qual ele inoculava o mínimo de vida possível.

se modificado [...] eis que agora, pelo simples manejo da existência de Nina, eu o descobria como havia descoberto a mim mesma” (CARDOSO, 1996, p. 128). O que se observa nesse trecho é que, apesar da inveja, do ciúme e do ódio existente, Nina é o espelho às avessas de Ana, pois é por meio dela que Ana descobre a si mesma, como uma mulher sensual e cheia de desejos e vontades reprimidas. De acordo com Mezan (1987, p. 121), “[...] aquilo que é invejado é invariavelmente algo que já pertence a outrem e cuja falta em mim percebo súbita e dolorosamente”. Sua inveja da concunhada advém da sua incapacidade para modificar o mundo no qual está inserida e, portanto, de se modificar. Por isso, ela passa a ter como meta a destruição de Nina como uma compensação para o seu frustrado viver.

Assim, portanto, apesar de serem mulheres muito diferentes, em muitos momentos Ana e Nina se assemelham. Nina é a representação da mulher fatal, que consegue o que deseja por meio de sua sensualidade, pois ela sabe todos os truques para se tornar apaixonante, para “segurar um homem”, enquanto este lhe interessar:

[...] toda uma tradição ensina à mulher a arte de saber segurar um homem, é preciso descobrir e lisonjear-lhe as fraquezas, dosar habilmente a adulação e o desdém, a docilidade e a resistência, a vigilância e a indulgência (BEAUVOIR, 1980, p. 229).

Contrariamente, Ana é a representação da mulher insípida, sem truques, que não consegue despertar paixão em ninguém, o que desencadeia sua inveja e a revolta, levando-a a tornar-se cada vez mais vingativa e maléfica. Acontece, contudo, que, ao se analisar mais profundamente as personagens, percebe-se que Nina não é apenas a representação da mulher moderna, sensual e dona de si mesma, e que Ana não é de todo destituída de sensualidade, pois há nela, também, um lado sensual, que é despertado ao longo da narrativa e que se observa por meio de suas confissões. Como afirma Freyre (2000, p. 126), “[...] confessando-se, elas desintoxicavam-se”. A confissão é para Ana uma espécie de válvula de escape e, para o leitor, ela demonstra que a personagem não é o ser sem vida que aparenta, mas: “[...] uma personagem emblemática [...] através de suas confissões, revela nuances de sua personalidade que destoam totalmente de sua aparência de ser amorfo e sem vida” (FORTES, 2010, p. 282).

Em síntese, objetivou-se discutir neste item que a oposição entre essas duas personagens não é simplista, como pode parecer em uma primeira leitura. Não é, apenas, a oposição entre a mulher arcaica, representante do sistema patriarcal, ligada às tradições do passado, e a mulher que representa o elemento novo, a nova mentalidade burguesa mais urbana, pois a tradicional e amorfa senhora semipatriarcal pode ter um comportamento totalmente dissonante do destino que lhe fora traçado. Já a moderna e bela cosmopolita ainda mantém fortes traços conservadores ao delegar aos homens o papel de mantenedores de sua existência. O que liga essas mulheres é muito mais profundo que isso, pois o que as envolve são laços de ódio e de desejo e um segredo que, se revelado, pode destruir ainda mais essa família já tão decadente moralmente. Esses laços que as unem despertam neuroses e tendências à vilania.

O destino de ambas está traçado e caminha, desde a primeira carta que abre o romance, para a tragicidade, a solidão e a morte. Nina apodrece ainda em vida e, ao fenecer, perde o seu principal elemento de identidade: a erótica e sedutora beleza. De bela passa a carniça, como postula Dottin-Orsini (1996, p. 46): “A mulher aparece, então, como a Rainha das Carniças: ela é a causa, domina-as, satisfaz-se – e antes de se confundir com estas, aparentemente punida por seus crimes com tal ignóbil metamorfose”. Ao adoecer, Nina passa por essa metamorfose. À medida que o câncer avança, seu corpo vai apodrecendo e o cheiro nauseabundo que ela exala se espraia por toda a casa dos Meneses e o mais trágico é que ela, sempre tão vaidosa, tem consciência do seu estado de putrefação. Nina comenta com Betty, a governanta, que está apodrecendo: “Como eu estivesse mudando a roupa da cama, falou: Acho que estou apodrecendo, Betty. Disse a ela que não, que o cheiro era por causa do calor, que andava muito forte. Abanou a cabeça: Não é não” (CARDOSO, 1996, p. 473).

A propósito desse tema, Dottin-Orsini (1996), ao analisar a mentalidade *fin-de-siècle* no contexto europeu, afirma que o fim da mulher fatal é a carniça, pois, apesar de bela por fora, a mulher fatal seria podre por dentro:

Como a prostituta, a mulher em geral é bela por fora, mas suja por dentro; tal como o Sepulcro Caiado, a estátua medieval ou a Boneca decadente: podridão, lixo, ou sujeira relacionados sempre com o interior, ou seja, a alma (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 54).

Se Nina se decompõe em vida, como será analisado no terceiro capítulo, Ana morre sozinha, sem a absolvição de seus pecados e sem conseguir perdoar Nina nem a si mesma. Essas mulheres representam a trágica condição feminina em um mundo totalmente fechado em sua interioridade. Dessa forma, as contingências sociais levam-nas ao egoísmo, ao tédio e ao sofrimento por viverem isoladas fisicamente e aprisionadas à impossibilidade de se realizarem, seja no amor, na maternidade, seja na quimérica inalcançável felicidade romanticamente idealizada.

Por suas atitudes sempre densas, não é de se estranhar a identificação do público leitor com as personagens construídas por Cardoso, principalmente no que se refere às mulheres, pois, apesar de seres fictícios, possuem características e problemas existenciais com os quais o público leitor se identifica:

O Homo fictus é e não é equivalente ao Homo sapiens, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ser ele conhecido muito mais cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem (CANDIDO, 1972, p. 63).

Pela possibilidade de conhecer o íntimo dessas personagens é que surge essa identificação. Nina e Ana são o espelho ao avesso da outra e, por isso, a presença de uma perturba e incomoda tanto a outra. São personagens extremamente diferentes, mas que, se enxergadas de perto, se tornam próximas e, por vezes, irmanadas na tragicidade do frustrado viver.

3.3 Betty: outra mulher, outro olhar

Ana e Nina são personagens femininas essenciais para a compreensão da narrativa de Lúcio Cardoso, porém outras duas personagens femininas são também importantes para que se compreenda o universo da família Meneses. São elas: Betty, a governanta, e Maria Sinhá, ancestral dos Meneses.

Betty é a governanta da casa, ou seja, não é mais uma empregada, pois, como governanta, possui certo traquejo social que a distingue das demais empregadas da Chácara dos Meneses e apenas citadas no contexto doméstico da casa. Betty participa de quase todos os acontecimentos da casa. A governanta é uma espécie de conselheira para Nina; é a intermediária entre os demais membros da casa e Timóteo, confinado ao quarto. O principal aspecto que a distingue é, porém, o fato de ela ser um dos narradores do romance, pois seu diário é vital à compreensão de vários aspectos da trama e sua perspectiva é de quem está dentro da Chácara, mas não faz parte da família Meneses.

Os escritos de Betty em seu diário são importantes para a compreensão da obra, pois, apesar de não ser a única narradora que não pertence à família Meneses, Betty, diferentemente do médico, do farmacêutico, do padre e do coronel – os demais narradores que não pertencem à família – apresenta uma narrativa privilegiada, pois, por meio de seu trabalho, tem a oportunidade de, realmente, observar todos os acontecimentos que ocorriam com os Meneses:

Enquanto servia, procurei demorar mais do que de costume, a fim de verificar a que grau de intimidade haviam chegado os novos amigos. Que poderiam conversar pessoas tão diferentes quanto Dona Nina e o Sr. Timóteo? [...] mas aos poucos fui percebendo que, sob a aparente frivolidade do assunto, existia entre eles um terreno de entendimento mútuo – dir-se-ia que haviam discutido longamente e chegado a acordo sobre matéria de grande importância. Sem saber por que, meu coração se confrangeu (CARDOSO, 1996, p. 137).

É por intermédio do diário de Betty que se tem maior conhecimento, por exemplo, da personalidade de algumas personagens, principalmente de Timóteo, o irmão mais novo dos Meneses, pois Timóteo só aparece como narrador no final da obra, com seu livro de memórias. Porém, dele é citado com muita frequência no diário de Betty, pois somente ela e Nina tem contato com ele.

Betty tem uma boa relação com Timóteo, apesar de Demétrio, o primogênito, proibir a todos os moradores da casa de terem contato com seu irmão mais novo, pois, para ele, o irmão era a encarnação do mal: “Timóteo, com sua figura grotesca, seu travestismo, seu encerramento voluntário e sua conspiração para destruir os Meneses, representa, na perspectiva de Demétrio, a encarnação do mal” (FORTES, 2010, p. 274). A boa relação de Betty com Timóteo demonstra sua bondade. Ela não o via de forma diferente, tratava-o com compaixão e solidariedade. É por meio do

seu diário que se tem conhecimento do rompimento entre Timóteo e os demais membros da família: “Desde que o Sr. Timóteo rompera com a família, numa tarde famosa em que quebrara metade das opalinas e das porcelanas da Chácara, eu ainda não penetrara muitas vezes no seu quarto” (CARDOSO, 1996, p. 53).

Betty é, também, tratada com carinho por André, que vê nela a representação da mãe que nunca tivera, pois ele acreditava ser filho de Nina, que fora embora antes de ele nascer – ele nascera no Rio de Janeiro e viera para a Chácara recém-nascido, trazido por Ana – e só voltara à Chácara antes de morrer e ele nunca soube que, de fato, era filho de Ana, com quem conviveu como um estranho na Chácara. Betty cria André e, portanto, se preocupa com ele, pois percebe que, quando Nina retorna a Chácara, André muda de comportamento, se tornando mais inconstante e sensível:

Não consigo me esquecer de que foi criado por mim, e que deste modo minha responsabilidade sobre ele é maior e mais direta. Tudo o que lhe acontecesse, seria um resultado dos meus ensinamentos. E no entanto, eu me justificava: é fácil falar assim, mas como coibir uma planta de crescer e de ramificar-se livremente? (CARDOSO, 1996, p. 281).

Ela tem, também, a total confiança de Valdo, marido de Nina. É com Betty que Valdo conversa quando percebe as mudanças de André, após a volta de Nina à Chácara. Como foi a governanta quem criou seu filho, ela seria a pessoa mais indicada para lhe falar sobre o comportamento de André, porém Betty prefere não dizer o que pensa para não preocupar ainda mais o patrão. Ela tem uma relação de muito respeito para com todos da casa, inclusive com Nina, dada a sua situação de governanta, acrescida da sua boa índole e do seu papel de mediadora entre os membros da família. Os únicos com os quais Betty, aparentemente, mantém uma relação mais distante são Demétrio e Ana, pois estes viviam extremamente fechados em sua interioridade e não conviviam em harmonia com nenhum outro morador da Chácara. Demétrio e Ana apenas compreendiam-se entre si, apesar da falta de amor e de carinho entre ambos, e tinham um inimigo em comum: Nina, pela qual ele se apaixonava e ela se deixava enviciar. Eles, portanto, uniam-se pela aliança contra essa inimiga tão invejada quanto desejada.

O que chama atenção é o fato de essa família, que está em franca decadência financeira, ainda ter uma governanta. Isso mostra o quanto eles ainda estão presos ao seu passado glorioso e o quanto são alienados em relação ao

tempo e à decadência. Ter uma governanta atribui à família um prestígio que eles se esforçam para não perder, mas que não perceberam que há muito tempo já perderam. O que justifica o fato de ainda terem uma governanta é que se desfazer dela seria aceitar a decadência financeira e aceitar que o presente não é tão glorioso quanto o passado. A família não consegue assimilar que mudou de condição econômica e social e aí reside uma das razões de sua decadência moral.

Dado o seu trânsito com todas as personagens, Betty é uma espécie de ponto de equilíbrio daquela família, diferentemente dos Meneses, pois ela consegue ter uma boa relação com Nina, não a julga, simplesmente a ouve e tenta compreendê-la, porém não deixa de se preocupar com o destino dos Meneses: “Afastei-me, sentindo que não poderia dizer mais nada. Mas a imagem da casa lacerada, como se fosse um corpo vivo, não me saía mais do pensamento. E eu sabia, ai de mim, de que lado partia a agressão” (CARDOSO, 1996, p. 282). Por todas as conversas que ouviu entre Nina e Timóteo, Betty acredita que a agressão parte de Timóteo e que este planeja acabar com a família e, com isso, vingar-se dos irmãos. Para conseguir se vingar dos Meneses de maneira efetiva ele utiliza-se de Nina, pois percebe que ela se converteu no principal ponto de desequilíbrio entre os já combalidos e ressentidos Meneses. A governanta apreende isso e, por mais que desconfie de Nina, se recusa a acreditar que ela possa ser vil e maligna:

Mas, ao mesmo tempo, revendo a figura de Dona Nina, tão graciosa, movia a cabeça com incredulidade e, cheia de susto, perguntava então a mim mesma se o demônio já não me atingira, e se já não estaria eu também tocada pelo inacreditável poder do seu fascínio (CARDOSO, 1996, p. 280).

Betty descreve Nina com fascínio, mas não um fascínio dominado pela inveja, como Ana. Ela admira a beleza daquela mulher e a define como alguém fascinante: “Ela surgia como se não permitisse a existência do mundo senão sob a aura do seu fascínio - não era uma força de encanto, mas de magia” (CARDOSO, 1996, p. 62).

Quando Nina volta para a Chácara, já condenada à morte pelo câncer, será a governanta quem ficará mais próxima dela. Será Betty quem cuidará carinhosamente da patroa, pois o cheiro do corpo de Nina apodrecendo causa repugnância à família, como o cheiro da morte que se espraia. A atitude cordata, piedosa e irrepreensível de Betty, além de desvelar seu bom caráter e compaixão, remete a algo mais profundo, pois ela, em certa medida, associou sua bondade inata

às suas funções naquele contexto. Como afirma Mauss (2001, p. 06), a sociedade “[...] determina nos indivíduos certas maneiras de sentir, de pensar e de agir, e que estes indivíduos não teriam nem as mesmas tendências nem os mesmos hábitos [...] se houvessem vivido no meio de outros grupos humanos”.

Betty, a despeito do ódio e do ressentimento que a rodeia, consegue conservar a bondade e a pureza. Por isso é que não julga aquela família, apenas tenta compreendê-la.

3.4 Maria Sinhá: a representação do passado

Maria Sinhá é a ancestral dos Meneses, presente, sempre, na memória deles como um segredo familiar, alguém que deveria permanecer nos porões da memória, pois encarna prestígio, mas, também, vergonha. O retrato de Maria Sinhá fica guardado no porão, justamente por ser esse ambiente a representação da metáfora do inconsciente, espaço que, segundo Bachelard (1993, p. 36), “[...] é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas”. Maria Sinhá foi uma matriarca que exerceu o mando patriarcal em uma época dominada pelos homens, porém, como afirma Rocha-Coutinho (1994, p. 68), “[...] a atuação destas matriarcas, contudo, não alterou o papel da mulher na sociedade patriarcal brasileira”. Maria Sinhá é a ancestral, que:

[...] encarna orgulho e vergonha para seus descendentes: orgulho por simbolizar o passado de riqueza e poder [...] vergonha, porque Maria Sinhá encarna a transgressão de todas as regras sociais, religiosas e o contido bom-tom cultuado (FORTES, 2010, p. 265).

Ao ouvir falar de Maria Sinhá, Nina sente-se extremamente curiosa para saber quem foi aquela mulher da qual os Meneses nunca falavam e que, como lembrança, tinham apenas seu retrato pintado, que há muitos anos estava guardado no porão, espaço simbolicamente destinado ao que se quer esconder. Fortes (2010, p. 265) afirma que “[...] o porão, metáfora evidente do inconsciente, preserva intacta a matriz do passado, da qual se originam os desvios dos Meneses”.

No porão se guardam os segredos não passíveis de revelação e Nina, recém-chegada à Chácara, entediada e curiosa em relação à estranha casa dos Meneses, vai ao porão como uma forma de violação dos segredos da família. Para Fortes (2010, p. 264), “Nina não sabe avaliar os indicadores simbólicos da tradicional família mineira, sempre tão conservadora e refratária às mudanças. Sabe menos ainda avaliar o peso da tradição”. Maria Sinhá encarna, simultaneamente, orgulho e vergonha para seus descendentes; orgulho, pois exerceu o mando patriarcal em uma época na qual a família Meneses era realmente ilustre, o que, com a decadência financeira e moral que se abateu sobre ela, acabou por perder-se; vergonha, porque Sinhá é considerada, pelos Meneses, principalmente por Demétrio, um elemento estranho, pois era uma mulher que agia como homem.

Maria Sinhá exerceu o mando patriarcal em uma sociedade dominada por homens, na qual a mulher não tinha voz ativa. Diferentemente das mulheres do seu tempo, Maria Sinhá tinha essa voz ativa, porém o fato de ser mulher e exercer o mando patriarcal em uma sociedade dominada por homens não significa que ela precisasse agir também como um. Houve mulheres que, assim como a personagem Maria Sinhá, tinham esse poder de mando e, no entanto, não se comportavam como homens. Era, portanto, possível aliar poder de mando e feminilidade. Maria Sinhá agia como virago porque isso fazia parte da sua personalidade, o que não significa que todas as mulheres com voz ativa tivessem que agir de tal forma.

Além de agir como um homem, ela se comporta de forma masculinizada, o que permanecerá como motivo de escândalo na crônica de Vila Velha e de vergonha na memória da família. Entretanto, a despeito do escândalo, há várias histórias similares a esta ficcionalizada por Lúcio Cardoso na crônica de muitas famílias tradicionais de Minas Gerais:

Era um rosto de mulher, não havia dúvida, mas tão severo, tão fechado sobre suas próprias emoções, tão definitivamente ausente de cogitações imediatas e mesquinhas, que mais se assemelhava ao rosto de um homem – e de um homem totalmente desiludido das vaidades deste mundo (CARDOSO, 1996, p. 161).

Maria Sinhá é Timóteo às avessas e o Meneses mais novo afirma ser dominado pelo espírito da matriarca: “- Sou dominado pelo espírito de Maria Sinhá. Você nunca ouviu falar em Maria Sinhá, Betty? [...] ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha

Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú” (CARDOSO, 1996, p. 54/55). Timóteo é a caricatura grotesca do avesso de Maria Sinhá e com ela se identifica, pois, assim como ela, é um incompreendido e segundo Timóteo, ela morreu abandonada em um quarto escuro, assim como ele, há muito tempo autoprisioneiro do seu quarto e da solidão. Seu contato com o mundo se limita apenas a Betty e a Nina.

O tema da homossexualidade aparece na *Crônica* por meio de Timóteo e de Maria Sinhá. O tema representa o ápice da ascensão, mas também o começo da decadência dessa família. Lúcio Cardoso também era homossexual e esse dado pessoal do autor só aparece neste momento da discussão por ser relevante para a análise da obra. Assim como Timóteo, Lúcio Cardoso teve sérios conflitos em função de sua identidade sexual, pois pertencia a uma família religiosa e tradicional. Assim, portanto, a tragicidade de Maria Sinhá, que se impunha como um homem e se colocava acima da lei e do poder da Igreja, bem como a fragilidade de Timóteo, ressentido e confinado ao quarto, tangencia a estória pessoal do autor. Embora, naturalmente, não a explique, pois a *Crônica* não é um livro de memórias, nem de traços marcadamente autobiográficos.

[Lúcio Cardoso] foi criado numa família em que as preocupações religiosas eram fundamentais, conforme reaparecem no romance [...] seu temperamento angustiado e instável era marcado pela homossexualidade vivida de maneira dolorosa e culpada, pelo alcoolismo (de que não há referências no romance, exceto com o personagem Timóteo) e pelas experiências com tóxicos, que o levaram a descobrir o universo da alucinação. Cardoso envelheceu precocemente, em parte devido aos excessos (BESANÇON, 1996, p. 689).

A culpa pode ser compreendida, pois, na época na qual Lúcio Cardoso publicou a *Crônica da casa assassinada*, ser homossexual ainda era considerado doença ou desvio de personalidade, portanto deveria ser muito conflitante conciliar sua orientação sexual com a família tradicional e católica mineira, bem como com a sociedade em geral. Atualmente, crescem os esforços da sociedade no sentido de assimilar que a orientação sexual é inerente ao indivíduo e ainda está em processo a assimilação de que esta é um direito do indivíduo e não uma transgressão. Atualmente, todas as formas de preconceito, inclusive contra homossexuais, tornaram-se crime e criminalizar a homofobia foi um grande avanço social, pois permite aos homossexuais uma maior liberdade para expressar afeto e sentimento.

Não se pode, entretanto, afirmar que todos são respeitados em todos os meios, nem em todas as regiões do Brasil, a despeito da proteção legal.

Assim, voltando a essa questão no romance em análise, o importante nessa discussão é compreender que, da década de 1950 para 2011, houve significativas mudanças em relação tanto aos direitos dos indivíduos em geral, quanto aos dos homossexuais em especial. Personagens como Timóteo e Maria Sinhá já não causam espanto, a não ser para os mais conservadores e preconceituosos. Em 1959, porém, essas personagens ainda geravam incômodo, principalmente, porque, além da homossexualidade, Timóteo travestia-se de forma caricaturesca de mulher.

Maria Sinhá, ao seu tempo, além de transgredir as regras sociais, transgredir também as regras religiosas, pois, segundo as histórias contadas, ela ousara espancar o padre, personagem em geral intocável naquele contexto social. Tal comportamento é motivo de profunda vergonha para os Meneses, mas também de certo orgulho, pois põe em evidência o poder passado da família que, no presente da narrativa, está francamente decadente:

O povo, de cabeça baixa, dizia que era uma mulher sem religião, e o provara no dia em que, agonizando uma de suas escravas, um Padre infringira as suas ordens a este respeito, violentando a porta da fazenda, a fim de ministrar-lhe os últimos sacramentos. Então ela o apanhara pela batina e, arrastando-o pela estrada, com uma força incrível, fora atirá-lo fora dos limites da propriedade, rasgado e ferido (CARDOSO, 1996, p. 162).

Nina, ao descer até o porão, acompanhada por Betty e por Anastácia – velha empregada do tempo da escravidão – desconhece que estará violando os segredos da família Meneses. Fortes (2010, p. 265) postula que: “[...] é por desconhecer esse emaranhado fantasmagórico entre o passado e o presente, no qual está enredada a família Meneses [...] que Nina se imiscui [...] nos porões onde estão encerrados os segredos e os mistérios dos Meneses”. Essa família vive sob as regras de um mundo proscrito, está presa ao seu passado glorioso, ao qual pertencera Maria Sinhá, que volta a ser apenas memória: “Repondo o retrato no lugar, pensei comigo mesma: memória, apenas memória de tempos que não voltam mais” (CARDOSO, 1996, p. 162).

Maria Sinhá representa as histórias escabrosas de Minas que, ao mesmo tempo em que fazem parte da memória mais profunda, são, contraditoriamente,

motivo de vergonha e ou orgulho, mas estão relegadas ao porão das coisas indizíveis.

Assim sendo, também é importante para que se compreenda a trágica condição feminina e, nesse caso, a trágica condição dessa família, representando um passado de glórias, mas também a vergonha advinda da transgressão.

3.5 Quatro mulheres e um destino

Ana, Nina, Betty e Maria Sinhá representam, cada uma a seu modo, a trágica condição feminina em um universo fechado em sua interioridade e dominado pela decadência financeira e moral. O destino das personagens caminha desde o princípio para a tragicidade, sendo que Ana e Nina, uma vez que entraram para a família Meneses, estão unidas à família por laços dos quais elas jamais conseguirão se desatar. Nina, ao sair da Chácara, tenta se libertar da família Meneses, mas, por falta de independência financeira, ela volta para morrer junto ao marido e à família que abomina.

Ana, apesar de não ser uma Meneses, se parece demasiadamente com os membros da família, principalmente, com o marido. São os próprios Meneses, representados por Demétrio, que fazem com que Ana se torne um ser mesquinho e sem vida, no entanto ela também tem sua parcela de culpa, pois, quando percebe sua condição de mulher invisível, não tenta se modificar, mas se perde no meio do caminho, fazendo a passagem para a maldade e a vilania. Essa opção implica seu fim sombrio e solitário.

Betty também não é uma Meneses, mas seu destino está ligado ao daquela família e é graças ao seu diário que o leitor se inteira de muitos aspectos sombrios da estória. Não há indicação do que acontece com a governanta após a morte de Ana e Nina e após Valdo e André terem abandonado a Chácara.

A única das personagens femininas que é uma autêntica Meneses é Maria Sinhá, cuja estória faz parte, apenas, dos porões da memória daquilo que já foi levado pelo tempo, mas cujos rastros se distendem ao longo do tempo.

Por meio dessas personagens, Lúcio Cardoso tinge seu romance de sensibilidade, mostrando seu pessimismo existencial, como postula Faria (1996, p.

660): “[...] de uma natureza eminentemente sensível, um fundo pessimismo jorra em silêncio e em silêncio tinge o universo”.

Sendo assim, é pela densidade de seu desespero, pela intensidade com que sofrem as personagens cardosianas, que se justifica a identificação que ocorre entre ficção e realidade. O sofrimento de Ana e Nina, a vida de Betty e de Maria Sinhá é ficcional, mas é justamente por isso que a identificação com a realidade normalmente ocorre:

[...] enquanto na existência quotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos da ação dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito (CÂNDIDO, 1972, p. 66).

É nessa casa em ruínas que essas personagens se encontram. É ali que seus destinos se interligam para sempre, em que uma influencia e modifica a vida da outra e todas são absorvidas pelo modo peculiar e fechado de viver e de se relacionar dos Meneses.

4. A INEXORÁVEL PRESENÇA DA MORTE E O CAIR DAS MÁSCARAS MENEZES

4.1 Considerações Iniciais

Em *Crônica da casa assassinada* a morte permeia todos os momentos da narrativa. A doença e, conseqüentemente, a morte da personagem Nina é o ponto culminante desse romance de Lúcio Cardoso. Os principais suportes teóricos utilizados neste capítulo serão: *História da morte no ocidente* (2003), de Philippe Ariés; *Tempo, Espaço e Decadência: uma leitura de O som e a fúria, Angústia e Crônica da casa assassinada* (2010), de Rita Félix Fortes; *Tabu da morte* (1983), de José Carlos Rodrigues; *A casa e a rua* (2000), do sociólogo Roberto Damatta; *A negação da morte* (1995), de Ernest Becker; *Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga* (2010), escrito por Clarice Lottermann; *Cenas de amor e morte na ficção brasileira* (1999), de Lúcia Helena Vianna; *O homem e a morte* (1997), de Edgar Morin e *Os vivos e a morte: uma “sociologia da morte” no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais* (1975), de Jean Ziegler.

Este capítulo se aterá à análise do comportamento de cada personagem face à doença e à morte de Nina. Para tal análise faz-se necessário um estudo dos aspectos que abarcam a morte, como, por exemplo: o medo que se tem de morrer; a angústia referente à doença – em especial ao câncer; a resignação face à inevitabilidade da morte; a saudade e as memórias de Nina, que permanecem, pois é costume, no Brasil, cultuar a memória do morto, marca cultural à qual Lúcio Cardoso se reporta ao compor o romance. Embora *Crônica da casa assassinada* seja um romance sobre a decadência da aristocracia rural mineira, a morte de Nina é um dos pontos centrais da narrativa, o que remete à tradição da cultura brasileira de cultuar o morto como forma de negar a morte. Nesse sentido, Damatta (2000, p. 140) refere-se “[...] ao fato de, no Brasil, se falar muito mais dos mortos do que da morte. E isso implica uma estranha contradição, porque falar dos mortos já é uma forma sutil e disfarçada de negar a morte”. Há, também, o desespero, principalmente

de André, que perde ao mesmo tempo sua amante, por quem ele está perdidamente apaixonado, e aquela que ele pensava ser sua mãe.

São narrados alguns ritos funerários que ocorrem antes e durante o velório de Nina, como, por exemplo, a extrema-unção – ou unção dos enfermos – que lhe é ministrada por Padre Justino e o fato de algumas vizinhas terem acesso ao quarto da moribunda para rezarem pela sua alma. Dentre outros temas nos quais se possa encontrar um entendimento mais amplo para a atitude de cada personagem em relação à morte, destacam-se a inveja que acompanha Ana desde a chegada da concunhada à Chácara até a exposição da morta, embalada como uma trouxa, para ser velada; a bondade característica de Betty, que permanece ao lado da patroa, prestando-lhe todos os auxílios necessários durante o período no qual Nina adocece; o desespero e soberba de Demétrio, a personalidade mais contida de Valdo e, principalmente, o desespero de André face à agonia de sua “mãe” e amada.

Nesse sentido, objetiva-se analisar a questão da morte das seguintes perspectivas: Nina e o ressentimento; Ana e a morte vista como “justiça divina”; Timóteo e a consumação da vingança contra os Meneses; André e o ápice de seu desespero; a perspectiva mais contida de Valdo; a bondade humana representada por Betty e a soberba de Demétrio, para o qual a morte de Nina tem como função a tão almejada visita do Barão à Chácara Meneses.

O câncer de Nina instala nas personagens de *A crônica* o imemorial medo humano face à morte, mas é principalmente através do comportamento de Nina no período terminal que esse pesado tema é desvelado, pois ela tem a assustadora tarefa de lidar com a própria morte, sendo ainda jovem, bela, vaidosa e ávida de vida.

O câncer gera em Nina uma das mais assustadoras metamorfoses: a decomposição em vida. Além de se decompor, ela, sempre tão vaidosa e consciente de sua beleza e poder de sedução, precisa conviver com a dor intensa e com um odor fétido que exala de seu corpo, fazendo com que ela e todos na família se sintam assombrados por essa putrefação em vida.

A decomposição do corpo é um tema que instiga o universo artístico. No século XV, à decomposição era dada maior relevância do que à morte propriamente dita. Ao referir-se àquele contexto, Ariés (2003, p. 140) afirma que: “O caráter original comum a todas as suas manifestações, iconográficas e literárias, sendo, portanto, essencial, é a decomposição”. Lúcio Cardoso se vale, portanto, de um

tema recorrente na literatura, cujo valor simbólico se acentuou a partir do século XV, que é a decomposição. Esta visa despertar no leitor a consciência da morte, inerente a todos os seres vivos, mas que sempre assombra o ser humano.

Ao perceber que não há mais o que fazer, Nina, em seu desesperado apego à vida, luta ao máximo para vencer a morte. Nesse desesperado afã, ela recorre, inclusive, ao caso amoroso com André, como se, de certa forma, quisesse por osmose absorver parte da juventude de seu amante adolescente e, com isso, ganhar sobrevida, como se pode observar na seguinte passagem narrada por André:

Como toda ela parecia vibrar de uma emoção ainda recente, e renovar-se, como uma rosa tocada pelo orvalho, e já pendida, que toda se entreabre e se ergue num último assomo de vida – como revelava assim a oculta energia que lhe vitalizava o ser, e o entusiasmo de que era dotada para todas as febres e todas as loucuras do amor [...] percebendo o que se passava, tomou-me pela mão e começou a arrastar-me: deixei-me levar, sem saber para onde nos dirigíamos (CARDOSO, 1996, p. 307).

Na sequência do trabalho, o tópico seguinte refere-se à maneira como Ana reage à morte de Nina, como se essa morte tão dolorosa fosse algo merecido e justo como um castigo divino, ou seja, a atitude de Ana é extremamente cruel. Ao perceber que a concunhada está apodrecendo em vida, Ana, enfim, tem a certeza de que Deus existe e está sendo o instrumento da sua vingança. Diferentemente de Ana, a governanta Betty é quem auxilia Nina durante sua doença. É ela quem cuida da doente, demonstrando a bondade que é característica de seu caráter e, também, agindo em conformidade com sua posição de governanta da família.

André apresenta um comportamento desesperado, tentando, em vão, manter Nina viva. A relação entre Nina – dada a sua condição de condenada à morte – e André sempre foi de muita intensidade e esta não arrefece nem no momento de sua morte. Enquanto ela vê nele seu último alento de vida, amor, sexo e desejo, ele sente, em relação a ela – dada a sua juventude e sua crença de ser amante da mãe moribunda – uma confusão de sentimentos como: amor, pena e ódio, pois Nina o deixará sozinho: “Então não pense que me importo que esteja aí morrendo, e que seja a sua a pior das agonias... não! Não me importo, vou-me embora daqui, vou-me embora para longe, não volto mais. Nunca mais torno a pôr os pés nesta casa” (CARDOSO, 1996, p. 458).

A atitude de Demétrio é, também, de desespero, movido, sempre, por sua vaidade desmedida, pois, na ânsia de que o Barão, finalmente, venha à Chácara e

que isso traga, ainda, algum prestígio para a combalida família Meneses, ele ordena que o corpo de Nina seja transposto para a sala, onde se dará o velório, antes mesmo da constatação de que ela já estava de fato morta.

Timóteo, ao saber que, por ocasião do velório de Nina, a família seria visitada pelo Barão, decide consumir sua vingança em relação à família: vingança esta há muito arquitetada. Seu plano é, apenas, aparecer com sua figura grotesca para todos os presentes ao velório e tal plano é eficiente, pois esse é o maior de todos os escândalos do velório. A perspectiva de Valdo ao longo da agonia de Nina é mais contida. Em muitos momentos ele age como mero espectador, porém sua postura não é distanciada, visto que ele vai à cidade, à procura de um médico, como último recurso para tentar salvar sua ex-esposa e, também, a agressão que ocorre entre Valdo e Demétrio durante o velório de Nina demonstra que, apesar de ser mais contido, ele não admite que o irmão tente manchar a memória de Nina, como o faz ao longo de toda a narrativa.

Como postula Áries (2003, p. 08), “[...] a morte demanda uma atitude de compreensão íntima”. Não se deve, portanto, atribuir à morte apenas seu eterno legado de maldição, mas também analisar alguns outros aspectos a ela inerentes, como: o fato de ser uma das poucas certezas de todo ser humano e a aura de terror que paira sobre ela.

Nas sociedades modernas ocidentais, com o advento do capitalismo, a concepção da morte adquiriu um significado de individualidade. Entretanto, até a Idade Média, segundo postula Damatta (2000, p. 134), “[...] o indivíduo humano não tinha ainda obtido a consciência vazia e desolada de sua individualidade, de sua isolada autonomia”. De acordo com o autor, foi essa consciência de individualidade que modificou a concepção moderna de morte, tornando-a uma questão de fundamental relevância filosófica e sociológica.

Apesar das transformações ocorridas através dos tempos no que se refere à ideia de morte, algumas constantes permanecem, como o fato de a morte continuar sendo um mistério para os seres humanos, que ainda mantêm em relação ao tema da morte certo distanciamento, classificando-o como um tabu, cuja plena aceitação extrapolaria a capacidade humana. Essa aura de mistério que paira sobre a morte é o que justifica o fascínio que ela provoca nos seres humanos que, por meio das artes, buscam representar suas angústias em relação à finitude.

Além da sua aura de mistério, a angústia vinculada à finitude humana, de acordo com Morin (1997, p. 286), se torna tema mais recorrente no século XVII, quando “[...] o espectro da morte vai assombrar a literatura. A morte, até então mais ou menos envolta nos temas mágicos que a exorcizavam, ou contida na participação estética, ou camuflada sob o véu da decência, aparece nua”. Tabu ou não, a morte é uma certeza de todo ser humano e é o tema que permeia toda a narrativa e que entrelaça o destino de todas as personagens em *Crônica da casa assassinada*.

4.2 Nina e a morte

A morte de Nina é o ponto nodal na história da família Meneses. A decomposição da personagem é, também, uma metáfora da decomposição da casa Meneses e da família, há muito combalida econômica, ética e moralmente. O fim de Nina decreta a derrocada final da casa e da família Meneses. Objetiva-se, portanto, destacar a atitude de Nina face à inexorabilidade da morte enquanto personificação do ressentimento em relação à doença, ainda mais para uma personagem como ela, vaidosa, sensual e ávida de vida. Justamente pela vivacidade de Nina, por ser uma personagem tão apegada à vida, à beleza e à aparência, é que ela não está preparada para enfrentar uma doença estigmatizada como o câncer, sob a qual – até os anos 1960 – pairava o estigma da morte. Nina, que, antes da doença, já havia cogitado se matar, ao receber o diagnóstico, se agarra desesperadamente à vida. Tanto que seu relacionamento com André é uma busca desesperada por um último alento de vida. O suicídio que tentara teve mais um efeito romanticamente teatral do que uma intenção concreta de se matar, porém, ao deparar-se com a iminência da morte, ela tem uma atitude de desesperado apego à vida, conforme atesta uma das cartas que ela escrevera ao Coronel:

Nem podia imaginar com que ardor hoje me prendo à vida, eu, que um dia tentei fugir dela por motivos fúteis e que, agora, minuto a minuto, considero seu valor, e empalideço, e tremo só de imaginar que um dia não mais estarei presente à sua claridade (CARDOSO, 1996, p. 375).

Sendo assim, esta personagem de Lúcio Cardoso representa a reação humana em geral face à morte, que, apesar de inevitável, nunca é vista como natural, ainda mais em uma personagem como Nina, ainda relativamente jovem e muito vivaz, que sempre vivera levemente, sustentada pela ilusão de sua beleza e charme. Para tal personagem, ainda imatura, apesar de já ser uma mulher próxima da meia idade, a morte deveria parecer algo distante. Em geral, por mais que se saiba da inevitabilidade da morte, ela nunca é aceita pelo ser humano, conforme cita Ziegler:

Em certo sentido, o homem jamais aceita sua morte. Ela é sempre vista sob o aspecto negativo. A esperança intermitente de cura, a esperança de saber da descoberta de um novo medicamento que poderá fazer recuar a doença, a esperança de uma operação, ou de um milagre biológico, o homem vive essas esperanças [...] Todo o processo de morrer é, de certo modo, subentendido por uma esperança permanente, que assume as mais variadas formas (ZIEGLER, 1975, p. 268/69).

Além do medo da morte, Nina sente vergonha de sua doença e é em virtude desse constrangimento, como se adoecer de câncer fosse uma falha, que ela procura auxílio médico em uma pequena clínica no Rio de Janeiro, à qual ela fora sozinha, pois não quer que sua possível doença venha a público e esse temor pende mais para a soberba do que para o estoicismo conformista. Seu maior horror é que a doença fará com que ela defina, perdendo o que lhe era tão caro: sua beleza e juventude. Seus pudores em relação à possibilidade de estar com câncer são descritos em uma carta de Nina ao Coronel.

Ali, naquela pequena sala mal mobiliada e com adornos de mau gosto, eu ainda não podia compreender que a doença, para as mulheres que a vida inteira foram cortejadas, assume o aspecto de uma vergonha íntima, de um pecado horrível que é necessário esconder (CARDOSO, 1996, p. 415).

Diferentemente de outras personagens, como Valdo e, principalmente, André, que terão que lidar com a perda e a saudade de Nina, ela não terá que enfrentar a morte de alguém querido, mas terá que lidar com a própria morte, para além da qual – na dimensão material – há, apenas, o fim. Ou seja, lidar com a própria morte é encarar o próprio fim e há o desespero e a saudade antecipada, não de outrem, mas da vida e de si mesma como parte do fluxo da vida que se perde, pois, como postula Rodrigues (1993, p. 42), “[...] a morte, em suma, será sempre uma transformação. Todavia, uma imagem nova da morte está aparecendo entre

nós [...] a morte é um desaparecimento”. É justamente esse desaparecimento que tanto assusta o homem moderno, que, independentemente de sua modernidade, continua tendo na morte a barreira definitiva entre o que se sabe, o que se crê, supõe ou almeja, e a grande incógnita que o assombra: o que há depois da morte? Há alguma coisa além da vida física? Tanto é assim que a maioria das religiões tem como base a crença em algum tipo de transcendência espiritual que transformaria a morte em uma passagem para outra dimensão. Segundo afirma Eliade (2001, p. 160), “[...] o homem das sociedades primitivas esforçou-se por vencer a morte transformando-a em *rito de passagem*”.

O homem moderno traz como herança esse esforço por vencer a morte e muitas religiões – como o Cristianismo, por exemplo – têm como principal premissa que a morte não é o fim, mas, sim, o começo de uma outra dimensão, que negaria a finitude humana. Como sugere Eliade (2001), a morte é relacionada a um novo nascimento, pois a pessoa morreria para essa vida e nasceria para a eternidade e “[...] o simbolismo do segundo nascimento ou da geração como acesso à espiritualidade foi retomado e valorizado pelo judaísmo alexandrino e pelo cristianismo” (ELIADE, 2001, p. 162). Independentemente, porém, de se acreditar ou não na vida eterna – que seria a negação da morte – o medo de morrer é ontológico e inerente à condição humana. É, portanto, natural que Nina sinta esse medo, esse ressentimento perante a inexorabilidade da morte. É a sua própria morte que a personagem precisa encarar. Nesse aspecto, define Ariés (2003, p. 63): “Desde meados da Idade Média, o homem ocidental rico, poderoso e letrado reconhece a si próprio em sua morte – descobriu a morte de si mesmo”.

Nina recusa a morte, visto que, na sociedade ocidental, como afirma Rodrigues (1983), o sujeito é obrigado a banir a morte e a negá-la. Sobre o terror humano em relação à morte, Becker, baseando-se nos estudos do psicanalista Zilboorg (1995, p. 30), salienta que “[...] esse terror é, na verdade, uma expressão do instinto de auto-preservação, que funciona como um constante impulso de manter a vida e dominar os perigos de ameaça a vida”. Nina sabe que, quando procurar ajuda, não terá mais como negar a doença e, dependendo da sua gravidade, a morte. As informações que ela repassa ao médico confirmam o fato de que Nina finge que está bem, mesmo sabendo da gravidade da doença. “Eu não sentia nada, não tinha dor alguma. Ainda agora não sinto nada, senão um repuxamento” (CARDOSO, 1996, p. 449).

Apesar de saber da irreversibilidade de sua doença, Nina, ao voltar para a Chácara para morrer, quase vinte anos após sua partida, ainda aparenta estar bem de saúde, tanto que, em um ato desesperado, seduz André, como um último sopro de vida. O primeiro encontro entre eles demonstra que a relação que se estabeleceria não seria uma relação comum entre mãe e filho, como André narra em seu diário:

Lembrava-me de que, no jardim, rompendo seu aparente alheamento, ela tomara de súbito minha cabeça entre suas mãos e dissera: <<Meu filho, meu filho!>>. E apesar de parecer estranho, era como se me dissesse uma palavra de amor, não igual às que as mães dizem comumente aos filhos, mas às que as mulheres dizem ao objeto de sua paixão (CARDOSO, 1986, p. 256).

Dessa forma, estabelece-se entre André e Nina uma relação de desejo e de paixão. À medida que a doença se agrava, o humor de Nina também se modifica, pois a personagem, que sempre fora irrequieta e instável, não tem mais como ignorar a gravidade do seu estado e quanto mais a doença se agrava mais instável ela se revela, como descreve André em seu diário:

Na última vez em que nos vimos [...] percebi claramente que ela era movida por correntes alternadas de entusiasmo e de abatimento. Poder-se-ia dizer que procurava ser como sempre o fora, mas que independente disto, uma preocupação qualquer, íntima e poderosa, dominava-lhe o pensamento (CARDOSO, 1986, p. 380).

O câncer de Nina representa, também, o câncer moral que se abate sob a família Meneses. Besançon (1996, p. 693) afirma que: “[...] numa certa perspectiva espiritualista, o câncer é visto como uma punição, como a sanção de um pecado”. O pecado permeia a narrativa de Lúcio Cardoso como um todo. Para Ana, o câncer de Nina é entendido como uma punição, pois ela culpa a concunhada pela morte do único homem que amou, o jardineiro Alberto. Esse seria, para Ana, o maior pecado de Nina, conforma cita Ana em uma de suas confissões:

Compreende agora que não me importa que você deite com seu filho [...] Não, não me importa, juro como não me importa [...] Mas não quero que freqüentem este quarto, está ouvindo? Não quero que seus risos e seus gemidos acordem o eco de um morto. Entregue-se em todas as camas que encontrar, menos nesta... – insensivelmente minha voz baixou de tom – ... que ainda conserva as manchas de sangue daquele que você assassinou (CARDOSO, 1986, p. 320).

Entretanto, sem que ela se dê conta, Ana é corroída pela inveja: um dos pecados capitais. Já Nina, desde a juventude, se deixa levar pela luxúria, seduzindo o jardineiro Alberto, que se matará ao ser abandonado, e André, que, ainda adolescente, será seduzido por sua “mãe” quase à morte. Demétrio é a síntese da soberba e da ira; Valdo representa a preguiça: pecado que acomete toda a família Meneses, o que remete a parte da aristocracia escravocrata brasileira; Timóteo transita entre a ira, a luxúria e a gula e, assim como o Barão, que morrerá de tanto comer, ele torna-se uma figura descomunal. Nina recorre ao pecado da luxúria como redenção, é o pecado que a torna humana e assumi-lo lhe dá a autenticidade que falta em Ana, pois aceitar-se como pecadora é, de certa forma, ter coragem para encontrar resquícios de felicidade, encontrar sua autenticidade, como explica Nina à Ana:

Não soube assumir o meu pecado, se pecado houve. Por isto, quando hoje André me aperta em seus braços, eu peço a ele: André, não renegue, assumo o seu pecado [...] nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado (CARDOSO, 1986, p. 322).

Em a recepção crítica de a *Crônica da casa assassinada*, Carelli cita a obra *Dias perdidos* ao se ater à temática do pecado – que também se aplica à *Crônica da casa assassinada*. Tal análise está em sintonia com a fala de Nina de que o pecado é autenticamente humano: “Estas criaturas deserdadas pela graça se odeiam entre elas sabendo que não há senão uma forma de pecado, a de não saber amar. Tudo o mais deriva daí como de uma fonte de sangue”. (CARELLI, 1996, p. 631). Apesar de as personagens em *Crônica da casa assassinada* sintetizarem os Sete Pecados Capitais, o maior pecado da maioria delas é a incapacidade de amar e se de colocar no lugar do outro.

Nina demora a procurar um médico e, quando procura ajuda, a doença atingiu estágio irreversível. A doença, segundo Rodrigues (1993, p. 67), representa uma “[...] categoria intermediária, ambigualmente situada entre a condição de vida e a condição de morte”. É por ser esta categoria intermediária que certas doenças assustam tanto quanto a morte, pois não se sabe o que esperar. No caso de Nina, a espera é certa: a morte é inevitável. Ao descobrir a real situação de sua doença, Nina se segura com todas as suas forças à vida, o que faz com que ela demore a procurar auxílio médico. Nesse sentido, ao analisar a protagonista de “A troca e a

tarefa”, de Lygia Bojunga, Lottermann (2010, p. 134) define que: “[...] optar pela vida é optar pela morte”. Tal afirmação se aplica também a Nina, que, ao optar pela vida, recusa-se a procurar auxílio desde o princípio de sua doença, o que pode auxiliar no processo de aceleração da morte.

No século XIX, o câncer, segundo Ariés (2003, p. 239), “[...] tomou as características hediondas e assustadoras das antigas representações da morte [...] atualmente o câncer é a morte”. Ou seja, ao escolher o tipo de doença que acomete Nina, Lúcio Cardoso antecipa a morte da personagem que, aliás, é o primeiro tópico que abre o romance com a conclusão do diário de André. O romance tem início com o jovem se questionando sobre a morte e sua inexorabilidade, os questionamentos de André e a descrição do beijo de Nina mostram a força do sentimento que existiu entre eles:

[...] meu Deus, que é a morte? Até quando, longe de mim, já sob a terra que agasalhará seus restos mortais, terei de refazer neste mundo o caminho do seu ensinamento, da sua admirável lição de amor, encontrando nesta o aveludado de um beijo – era assim que ela beijava – naquela um modo de sorrir, nesta outra o tombar de uma mecha rebelde dos cabelos – todas, todas essas inumeráveis mulheres que cada um encontra ao longo da vida, e que me auxiliarão a recompor, na dor e na saudade, essa imagem única que havia partido para sempre? (CARDOSO, 1996, p. 05).

Ao visitar Nina na Chácara, o médico verifica que não há mais nada a ser feito e faz uma descrição detalhada do corpo de Nina se decompondo. A decomposição, conforme define Ariés (2003, p. 56), “[...] é o sinal do fracasso do homem, e neste ponto reside, sem dúvida, o sentido do macabro, que faz desse fracasso um fenômeno novo e original”. Sentir que fracassou também justifica a vergonha que Nina sente em revelar sua doença. A descrição feita pelo médico mostra ao leitor todo o horror e a angústia pela qual a doente estava passando:

A zona afetada era extensa demais, e qualquer esforço operatório resultava praticamente inútil. Também não devia ela se achar com o organismo em muito boas condições, pois reagia mal, sem nenhuma vitalidade específica – a pele, nas costas, já se esgarçava aqui e ali, mostrando lábios entrecortados como os de um fruto já muito maduro. Até onde iria aquilo, não o poderia avaliar – mas literalmente, e para que compreendam bem minha impressão, ela parecia estar-se decompondo em vida (CARDOSO, 1996, p. 449).

O que se observa em Nina, além do medo da morte, é o terror da decomposição. Além de saber que está definhando, ela precisa, ainda, lidar com

toda a dor provocada por uma doença tão devastadora. Lúcio Cardoso não poupa o leitor de cada detalhe referente à doença de Nina e mostra que sua dor é intensa e violenta:

Resisti pois ao seu olhar, abaixei a cabeça e continuei a apalpar a espádua nua – junto ao seio direito, um pouco mais abaixo, dirigindo-me para o centro, até aquele lugar exato em que se concentrava o núcleo nervoso de sua sensibilidade. Mas ao tocar aí, ela deixou escapar um grito – não um grito comum de dor – mas algo mais fundo e mais forte, não como se meus dedos tivessem aflorado uma sede de vida, mas o local decisivo onde a morte tivesse colado seus lábios e aí impresso seu vulnerável selo de dor (CARDOSO, 1996, p. 444).

A morte dramática de Nina remete aos rituais arcaicos em relação à agonia dos moribundos e tal agonia se espraia por toda a narrativa do romance. De acordo com Áriés: (2003, p. 53), “[...] mesmo persistindo até o século XIX, a solenidade ritual da morte no leito tomou, no fim da Idade Média, entre as classes instruídas, um caráter dramático”. Nina morre na Chácara, aos cuidados de Betty, pois quando ela viera para a casa dos Meneses já não havia mais nada a ser feito, a não ser aguardar o trágico final em torno do qual estão centradas todas as narrativas do romance. É a partir da doença terminal de Nina que se organizam os escritos que, muito tempo depois, graças a um misterioso compilador, que quer fazer justiça à injustiçada Nina, virão à tona.

Como último recurso, Valdo sai à procura de um médico da cidade, para que este avalie se há ainda alguma chance de sobrevivência para Nina, mas antes de vir para a Chácara ela já havia sido desenganada por um médico no Rio de Janeiro e, ao longo da doença, fora assistida pelo farmacêutico de Vila Velha e um dos narradores da estória. Como último recurso, Valdo busca auxílio de outro médico, um terceiro olhar sobre a doença da esposa. Porém, ao chegar à Chácara e ver o estado no qual se encontra a moribunda, o médico afirma que nada se pode fazer a não ser esperar a morte iminente: “- Mas não há nada a fazer – disse. E respondendo à pergunta que meus olhos formulavam: - Esta mulher está agonizando” (CARDOSO, 1996, p. 481). Deve-se destacar que Nina morre no leito¹⁴ porque não há mais recursos possíveis para salvá-la. Segundo Ziegler (1975, p.

¹⁴ O termo morte no leito será utilizado tendo como referência os pressupostos de Ariés (2003), que o utiliza para referir-se ao ritual, que permaneceu até meados do século XIX, de morrer em casa, ao contrário do que acontece na contemporaneidade, na qual as pessoas, em sua maioria, passaram a morrer não mais em casa, mas, sim, nos hospitais. Para referir-se à morte em casa, o pesquisador utiliza-se da expressão “morte no leito”, que é também utilizada no presente trabalho.

249): “Até um passado recente, o homem enfrentava quase sempre a morte em casa, rodeado pela família [...] era raro enviar-se um doente para morrer no hospital”.

O fato de Nina morrer em casa representa, também, o arcaísmo da família Meneses. Lúcio Cardoso, ao arquitetar a narrativa em *A crônica*, faz da agonia de Nina o ponto nodal do enredo e, para isso, ele cria um espaço decadente e uma família arcaica a “gravitar” em torno de uma personagem que agoniza, assim como, simbolicamente, a casa e a família agonizam.

A Chácara representa para Nina uma espécie de prisão, porém, a personagem volta para morrer em um espaço ao qual nunca se adaptara, tornando-se novamente o centro gravitacional da família. Os motivos de Nina para voltar à Chácara são expostos por ela em uma carta endereçada ao Coronel. Devido à sua doença, ela precisaria de conforto e de recursos dos quais não dispunha no pequeno apartamento no qual morava no Rio de Janeiro. Apesar da prisão que a Chácara representa, este conforto ela encontraria na casa dos Meneses: “Ah, estava impregnada pela Chácara e pelo seu luxo até a medula dos ossos” (CARDOSO, 1986, p. 230). Segundo a personagem, por mais que a Chácara Meneses representasse uma prisão, seu destino era voltar para morrer lá:

Ah, foi sempre este o mal daqui: fazer-me sentir prisioneira, sozinha e sem possibilidades [...] E no entanto vim – e no entanto transpus as portas do meu cárcere, porque há uma força superior que me impele, e eu vim ao encontro do meu destino (CARDOSO, 1986, p. 237).

Ao chegar à Chácara, Nina conhece André, que lhe fez lembrar-se de Alberto – o pai biológico de André – seu amante na juventude, cujo suicídio paira como uma sombra sobre a casa, sobre Nina e, principalmente, sobre Ana.

A morte de Nina em casa deve-se a contingências sociológicas resgatadas por Lúcio Cardoso, mas também a uma estratégia narrativa em relação à composição do romance em questão. Ao analisar o romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, Vianna (1999) afirma que o quarto é:

[...] lugar reservado, para onde, nas tragédias clássicas, as mulheres se retiram para morrer. Marca do enraizamento espacial da mulher ao mundo privado e signo de uma vida cujo sentido só se realiza nas instituições do casamento e da maternidade, que ligam a existência das mulheres ao mundo dos homens (VIANNA, 1999, p. 41).

Apesar de Nina morrer em casa, os outros moradores se distanciam da moribunda, pois Nina representa a morte, e desta se deve manter distância. Apenas Betty, Ana, o médico e, em alguns momentos de desespero, André, se aproximam da moribunda. Para André, Nina representa o sexo, a paixão proibida e a efemeridade da vida, portanto justifica-se sua atitude de desespero face à morte da personagem, pois, por meio dela ele se depara com a revelação do amor, do desejo, do pecado, da culpa e da morte, todos fundidos em uma só pessoa. Quando Nina está na fase terminal da doença, André tenta manter-se próximo dela, mas ela o rechaça, pois, graças aos seus últimos resquícios de vaidade de mulher sedutora, ela teme que ele testemunhe seu processo de decomposição. O processo de decomposição tão temido por Nina assemelha-se às descrições sobre os truques femininos, recorrentes na literatura, em especial na francesa, do último quartel do século XIX, conforme citação de Maupassant:

Em um grande quarto em desordem [...] uma criatura alta, seca, despenteada, a parte debaixo do corpo coberta por uma velha saia de seda amarfanhada que se colava a seu traseiro magro, escovava diante do espelho os cabelos louros, curtos e ralos. Seus braços formavam dois ângulos pontudos; e, quando se virou assustada, vi sob a blusa de tecido ordinário um cemitério de costelas que falsos seios de algodão dissimulavam em público (*apud* DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 78).

O processo de decomposição de Nina é semelhante ao descrito acima, pois a personagem acima descrita, ao despir-se, perde, juntamente com a toailete, sua beleza. É uma boneca enfeitada, que, sem suas vestes, nada mais representa que um cemitério de costelas. Esse processo decadente é semelhante ao de Nina, que reluta em revelá-lo ao seu jovem amante.

Como dito anteriormente, Ana, Betty e o médico são as personagens que entram no quarto e conseguem conviver com a doente, pois ela começa a exalar os odores fétidos dos mortos e esses odores distanciam-na ainda mais dos outros moradores da Chácara, como na passagem descrita por Valdo:

Enquanto ele falava, e aquela palavra esperança soava em sua boca [...] eu sentia chegar até mim, sub-reptício, colando-se às paredes, denso e invisível, um cheiro que não percebera ainda, não a presença do que quer que fosse que corroborasse na existência de uma esperança, mas que se estatelava como um testemunho nu de toda a fraqueza, e de toda a impossibilidade humana (CARDOSO, 1996, p. 479).

Rodrigues (1983, p. 224) cita que, nos hospitais, “[...] o moribundo é colocado à distância, posto na posição de morto”. Embora morra em casa, Nina é colocada à distância, visto que ninguém gosta de conviver com a morte, menos ainda com um lento e doloroso processo de decomposição. Tal processo causado pelo câncer remete ao que foi discutido no capítulo II sobre a mulher fatal, que, de bela passa a carniça. Nina demora a morrer, porém a doença a maltrata tanto que é como se a moribunda permanecesse em um estado intermediário: não estava, ainda, morta, mas também não tinha mais a plenitude das funções vitais, como cita André, em seu diário:

O corpo permaneceu imóvel. Mas dele, como um testemunho de que não se afastara ainda a última manifestação de vida, vinha esse alento suado e morno [...] emagrecera muito, e os cabelos, de um tom avermelhado de cobre, que eu sempre vira tão cuidadosamente penteados, desfaziam-se em duas ondas emaranhadas sobre os ombros. Debrucei-me sobre a cama, tomei-lhe o pulso, sem que lhe viesse nenhuma reação. Mas não estava morta, era evidente, apenas mergulhada nessa espécie de sono cuja profundidade tantas vezes se assemelha à morte (CARDOSO, 1996, p. 442/43).

Em *A crônica*, o câncer é, também, uma metáfora do câncer moral sofrido pela família Meneses à medida que decaía econômica e socialmente. O processo de putrefação pelo qual passa o corpo da doente representa a metamorfose e o declínio da Chácara Meneses, portanto a doença é a materialização do processo de decadência pelo qual está passando a família, conforme cita Ana:

Vendo-a [a casa], era impossível não reconhecer a importância do momento: como que em sua estática atenção, ela aguardava que a rajada passasse [...] Eu própria [Ana] porque negar, sentia em mim mesma uma transformação. (...) vejo a casa se abalar, tremerem seus alicerces, ruírem os próprios Meneses (CARDOSO, 1986, p. 474- 175).

O processo de putrefação de Nina coincide com a consumação do longo processo de decomposição da casa e de decadência econômica e moral da família Meneses. É como se a doença de Nina materializasse o câncer moral que se abate sobre os Meneses e a casa “pressentisse” o que estava acontecendo e que ela, a casa, assim como Nina e a família, estava condenada, como prenuncia o título do romance.

A metamorfose que sofre a personagem Nina, devido ao câncer, alia-se à metamorfose sofrida pela casa. E, o que mais desperta a sensibilidade do leitor é o

fato de Nina estar ciente de que seu corpo está apodrecendo, tanto que, em uma conversa com Betty, ela mesma utiliza-se dessa palavra para referir-se ao que estava ocorrendo consigo: “- Pobrezinha! – murmurou. – Como eu estivesse mudando a roupa da cama, falou: Acho que estou apodrecendo, Betty” (CARDOSO, 1996, p. 473). Sendo assim, a decomposição de Nina em função do câncer é a de todos os membros da família, bem como da casa, criando uma atmosfera macabra na qual a putrefação física de Nina, a decomposição da casa e a decadência ética e moral da família Meneses formam um todo, criando um ambiente sufocante e desesperado. Apenas Demétrio, em sua obsessiva soberba em relação à família, não se dá conta de que a casa e os membros da família, como se formassem um todo orgânico, estão em acelerado processo de degradação. André, jovem demais, percebe apenas o desespero de tamanha perda, acrescida de culpa; Valdo, sempre obnubilado, reluta em ver e Timóteo, finalmente, vê em Nina o anjo vingador, cuja morte lhe propiciará perpetrar sua vingança final contra toda a sua família que ele odeia. O câncer de Nina é, portanto, literalmente, a doença fatal e fatídica, tão temida quanto uma maldição, mas é, também, uma representação simbólica da degradação econômica, ética e moral que se abateu sobre aquelas famílias de latifundiários que não souberam se ajustar à República e, presas ao passado, à medida que foram decaindo econômica e moralmente, perderam os valores que sustentam a sociedade.

4.3 O grotesco velório de Nina

Um dos momentos que melhor representa essa decadência econômica, ética e moral dos Meneses é o vilipêndio do cadáver de Nina. Demétrio, em uma tentativa desesperada de apressar a chegada do Barão à Chácara, ordena que o cadáver de Nina seja retirado do leito sem a certeza de que a cunhada estava realmente morta, atitude que demonstra toda a degradação da família Meneses, como narra Betty a Valdo:

Ela está morta, pela primeira vez desde que pisara naquela casa, ela discordara de uma opinião sua. Talvez não, Senhor Demétrio, talvez ainda

não tenha exalado o último suspiro [...] Ele fora ríspido, sabia muito bem daquelas coisas. Mas Dona Nina está morta, e bem morta (CARDOSO, 1986, p. 501).

Outra questão importante em relação à morte de Nina é seu velório. As pessoas presentes no velório não foram até a Chácara Meneses por solidariedade, para cumprir o dever de velar e ajudar a família a enterrar sua morta. Vão por não conhecerem Nina e, dado o comportamento pedante dos Meneses para com toda a comunidade, vão ao velório muito mais por curiosidade, para verem a casa da Chácara, do que por qualquer outro sentimento. Os Meneses, além de morarem um pouco afastados da cidade, propositalmente sempre se colocaram muito acima de toda a comunidade, assim o isolamento dos Meneses é algo calculado. Esse isolamento desperta a curiosidade da população de Vila Velha e, dada a folclórica soberba da família, que se acredita entronizada em seu donaire, é excitante para a comunidade ter acesso à Chácara e, mais ainda, presenciar as cenas grotescas que ocorreram durante o velório. A forma como as pessoas estranhas à casa agem no velório demonstra que, de fato, elas não se preocupam com a moribunda e sua família. O velório é apenas mais uma ocasião para reunião social, conforme cita Valdo:

O calor era muito forte; agitavam-se leques, ventarolas improvisadas, abanadores [...] de mãos em mãos transitavam copos de água e laranja, refrescadas pelas negras em poços cavados à sombra dos limoeiros. Pacientes, alguns limitavam-se a enxugar com um lenço o suor que lhes escorria da testa, enquanto outros, mais nervosos, iam de um lado para outro queixando-se de que já não agüentavam mais. Todos sabiam que o enterro só seria realizado à tarde, e no entanto consultavam os relógios, como se a hora estivesse próxima, ou se este gesto pudesse adiantá-la (CARDOSO, 1996, p. 536/37).

O que os presentes no velório sentem é um misto de curiosidade em relação à casa e aos Meneses, curiosidade associada ao pretexto do dever penoso de se velar os mortos e prestar solidariedade à família. Ou seja, o pesar daqueles curiosos que foram até a Chácara, tendo como motivo a morte de Nina, e até mesmo as lágrimas – além da curiosidade supracitada –, o pesar e o choro são fenômenos de cunho sociológico, pois a sociedade estabelece que o adeus ao morto deve ser algo doloroso, principalmente em sociedades como a brasileira, que, segundo Damatta (2000), prioriza os mortos e não a morte, o que a vincularia às sociedades primitivas. Nessas ocasiões, muitas vezes o choro “[...] não seria algo espontâneo ou interno:

uma emoção que vem incontável e universalmente de dentro, obrigatoriamente” (DAMATTA, 2000, p. 139). Para Damatta (2000), no entanto, o choro ou o luto são funções da ideologia individualista, portanto nem todas as atitudes dos presentes no velório são espontâneas, mas são atitudes comuns no que se refere ao adeus aos mortos nas sociedades ocidentais, que promulgam que esse adeus deve ser algo doloroso.

Ainda sobre esse tema, Mauss (2000, p. 325) afirma que não somente o choro, mas “[...] todos os tipos de expressões orais dos sentimentos que são essencialmente não fenômenos exclusivamente psicológicos [...] mas fenômenos sociais”. Nesse sentido, o choro e o pesar fazem parte dos ritos funerários da sociedade brasileira, nos quais, conforme afirma Rodrigues:

[...] para cada sociedade, um complexo ritual, complexo que é um verdadeiro teste projetivo da vida coletiva [...] tristeza, indiferença e alegria não são necessariamente sentimentos reais [...] mas, antes, comportamentos convencionais (RODRIGUES, 2003, p. 43).

Ressalta-se que isso não significa que o luto e a tristeza não sejam verdadeiramente sentidos. São sentidos, principalmente quando há, entre o morto e os que ficaram, uma relação muito próxima, porém não se pode negar uma série de comportamentos que a sociedade impõe em relação ao trato com os mortos. No século XIX acentua-se a intolerância em relação à perda advinda da morte e a consequente separação entre vivos e mortos. Segundo Ariés (2003, p. 67), “[...] a expressão de dor dos sobreviventes é devida a uma intolerância nova com a separação [...] a simples idéia da morte comove”.

Sendo assim, o pesar dos presentes no velório, que não os membros da família, não demonstra uma tristeza real em relação à morte de Nina. Entretanto, o tratamento desrespeitoso que lhe é dispensado por Ana e Demétrio está de acordo com o ressentimento que eles sempre nutriram por ela. Vilipendiar o cadáver da cunhada é uma atitude cruel, mas demonstra, também, o desespero de Demétrio e de Ana. Ao enrolar a concunhada em um lençol, para que seja velada, assumem uma atitude de desdém para com a moribunda, pois, antes de a preparação do morto se tornar um serviço terceirizado, delegado às funerárias, a escolha da última roupa do morto era um fator importante nos rituais funerários. Havia, inclusive, aqueles doentes ou velhos que escolhiam a indumentária com a qual queriam ser

enterrados. O velório de Nina, diferentemente do que foi sua vida, é despojado ao extremo e uma afronta aos costumes, o que desvela, mais uma vez, o ódio de Ana, o ressentimento de Demétrio e a omissão de Valdo em relação à morta.

Na contramão da tradição, este descaso pela toaleta da morta é mais um indicativo do grotesco e imponderável comportamento da família que, como em uma cena teatral, se autoexecra em público, na presença da população da vila, da qual sempre fizera questão de se manter distante. A aparição de Timóteo e a luta entre Demétrio e Valdo são exemplos dessa autoexecração. Para defender a memória de Nina, Valdo entra em um embate corporal com Demétrio, que, de maneira tresloucada, tenta se livrar de todos os objetos da morta:

- Está morta, podre. E como se com essas palavras brutais tivesse desejado encerrar definitivamente o assunto, avançou e tomou-me o vestido das mãos. Senti o calor subir-me ao rosto e estendi a mão para retê-lo – esquivou-se, e já ia atirar o vestido longe, quando me atraquei com ele, disposto a impedir-lhe esse derradeiro gesto de agravo. Não cedeu, e durante algum tempo, abraçados, lutamos – por trás de nós ouvi comentários abafados, Ana chegou a esboçar um gesto de intervenção, duas ou três pessoas correram a separar-nos [...] naquele momento não éramos dois irmãos, mas dois seres desconhecidos combatendo pela posse de uma zona vital (CARDOSO, 1996, p. 519).

Ou seja, como exposto anteriormente, o que faz com que essas pessoas se encontrem ali é a curiosidade que paira sobre aquela família. A comunidade em geral, sob o pretexto de cumprir um dever caridoso, está ali para constatar a derrocada dos Meneses. Nessa perspectiva, Fortes (2010, p. 307), afirma que: “[...] a irreverência e o prazer com que a população os difama é mais um dos sintomas de que o tempo no qual eles vivem, o respeito e o donaire que eles se arrogam, não existem mais”.

O velório de Nina é o centro de diversos acontecimentos que demonstram a total decadência moral daquela família, como: a briga entre Demétrio e Valdo e a aparição repentina de Timóteo – conforme se analisará posteriormente – e a curiosidade mórbida que a família causa em todos os presentes. A atitude de Dona Angélica, filha do Barão de Santo Tirso, mulher rica, proprietária de imóveis, mostra que Nina, no momento de seu velório, era apenas um pretexto para sua ida a Chácara e demonstra certa falta de respeito pela morta e sua família, pois logo após Demétrio, em uma atitude desesperada, tentar se livrar das roupas de Nina, Dona

Angélica, observando a beleza dos vestidos da moribunda, vai até Valdo e pede as roupas de Nina em doação, o que o deixa perplexo com a atitude da visitante:

Não sei se sabe, mas temos na cidade um orfanato para meninas [...] Senti-me estupefato: ousaria ela pedir as roupas [...] – Se não fosse transtorno – continuou ela imperturbável – gostaria de aproveitar aqueles vestidos para as pobres órfãs (CARDOSO, 1996, p. 538).

A atitude de Dona Angélica, primeiramente, desvela um comportamento totalmente inadequado em um velório. O que aponta para a ironia de Lúcio Cardoso em relação à empáfia da combalida aristocracia rural mineira, tão cônica de si mesma e tão mesquinha. O comportamento do Barão, pai de Dona Angélica e parâmetro social de Demétrio, corrobora a ironia cardosiana. Este é descrito de forma grotesca, confirmando o desprezo do autor por esta passadista aristocracia rural. O Barão é descrito por Valdo da seguinte forma:

[...] pequeno, como já disse, gordo, o embornal atrapalhava-lhe os movimentos, e ele defendia o objeto como se contivesse algo de muito precioso [...] Aí o barão [...] retirou o embornal do braço, abriu-o e, metendo lá a mão, retirou de dentro uma comida qualquer [...] E todo ele já começava a dessorar essa coisa açucarada que lhe banhava o rosto, e que lhe emprestava um aspecto tão repugnante, de presunto untado, como se por todos os poros filtrasse a essência dos alimentos que ingeria laboriosa e constantemente (CARDOSO, 1986, p. 539/540).

É para, finalmente, receber a figura ridícula acima descrita – capaz de comer na sala onde está sendo velada a morta já em decomposição, e que, posteriormente, morrerá de tanto comer – que o velório é iniciado sem se ter a confirmação da morte de Nina. Como afirma Fortes (2010, p. 315), “[...] a crueldade está em iniciar o velório de Nina com seu corpo ainda quente, e talvez pulsando, para satisfazer sua vaidade de, finalmente, receber a patética visita do Barão”. Finalizado velório e o enterro, o que restam são lembranças, porém, como afirma Ziegler:

[...] os mortos continuam a agir para além da morte. Os cadáveres se dissolvem, mas as obras que eles criaram, as instituições que animaram, as idéias que lançaram ao mundo, os afetos que suscitaram continuam a agir e a fermentar (ZIEGLER, 1975, p. 277).

Ou seja, a morte de Nina não significa seu esquecimento, nem seu apagamento da memória coletiva, pois, alguém, por alguma razão não revelada,

resgatará a história, com vistas a “limpar” sua memória. Entretanto, seu velório decreta o fim da história, sendo assim, define Rodrigues (1983, p. 80), “[...] a morte verdadeira só aparece quando o morto desaparece da memória coletiva”. Nesse sentido, ao ter sua história resgatada, Nina – assim como a degradada família Meneses – é uma personagem que não morreu, ou seja, o morto “existe” enquanto sua memória se fizer presente.

A história de Nina é resgatada por meio dos diversos documentos deixados pelas personagens – cartas, diários, confissões – ou seja, por meio, principalmente, da palavra escrita, é que sua memória é resgatada. Nessa perspectiva, Lottermann (2010, p. 131) cita que: “[...] a escrita permite que as palavras sejam recuperadas em tempos e espaços distintos daquele em que o pai-autor proferiu a palavra viva”. Ao comentar sobre a *Divina comédia*, de Dante Alighieri, Lottermann (2010, p. 152) postula que: “Resgatada [Beatriz] do reino dos mortos – dos esquecidos – pela palavra que atualiza e renova sempre que um leitor empreender a viagem através dos versos de Dante, Beatriz alcança a imortalidade”. Assim como Beatriz, ao ter sua história resgatada, a lembrança de Nina não se esvai da memória coletiva.

Ainda sobre a questão da presença dos mortos, para Damatta (2000, p. 158), “[...] o morto é sempre o elemento que deixou o cenário abusiva e abruptamente, mas que ainda mantém um elo potente com os que ficaram”. Lúcio Cardoso, indiscutivelmente, remete a essa tradição brasileira de negar a morte ao cultuar os mortos quando alude, por exemplo, à Maria Sinhá. Essa antepassada, apesar de morta há muitos anos, faz parte da crônica familiar enquanto síntese paradoxal de glória e de vergonha. Nina continuará fazendo parte das lembranças dos que permaneceram, está viva nas narrativas que giram em torno dela. Apesar de já ter morrido há tempos, sua história é resgatada para desvelar a miséria e a decadência da arcaica e tradicional família mineira. Indiscutivelmente, esse é um primoroso recurso estético, através do qual Lúcio Cardoso faz uma crítica cruenta à decadente aristocracia rural brasileira em geral, e mineira em especial.

4.4 Ana: um arquétipo da inveja

As atitudes de Ana em relação à doença e à morte de Nina são motivadas pelo despeito, pela inveja e por ciúmes que sempre nutrira pela concunhada. Ana não deixa de cuidar de Nina quando esta adocece, porém não é um cuidado motivado pelo carinho, mas, sim, algo que ela considera como um dever inerente à sua condição de mulher do líder da família e dona da casa. Como representante da mulher submissa e recatada e por ser incapaz de modificar o meio no qual vive, Ana auxilia Betty nos cuidados para com a moribunda. Devido à inveja que sente da concunhada Ana poderia se negar a auxiliá-la no leito de morte, no entanto, não se nega, isso não significa que ela tenha compaixão pela doente, mas apenas, que ela não tem forças para romper com o sistema no qual e para o qual foi modelada. Ela, portanto, cumpre a sua obrigação social de cuidar de um membro da família, mesmo que não exista entre ela e Nina nenhuma relação de carinho e de amizade. Ao contrário, há de Ana em relação a Nina uma inveja quase incontrolável que se convertera em despeito e em raiva.

Esses sentimentos ficam evidentes quando Ana, sob o aparente senso de dever, se deleita vendo Nina apodrecer em vida. Ela, que sempre fora uma católica praticante – condizente com as aparências inerentes ao seu papel de senhora Meneses – afirma cruelmente que só passara a ter certeza da existência de Deus e de seus castigos para com os pecadores graças à doença de Nina: “[...] pela primeira vez acreditei naquela doença. Deus manifestava-se, e eu obtinha a graça que de novo me faria acreditar na sua existência” (CARDOSO, 1996, p. 426).

Ana acredita que Deus está se vingando de Nina e seu ódio é resultante de seu ressentimento acumulado e cultivado há quase vinte anos, desde que Nina viera viver na Chácara e tivera coragem de se entregar sem pejo nem culpa à sua paixão pelo jardineiro Alberto, mas também pela capacidade de Nina de encantar todos os homens à sua volta, inclusive Demétrio, marido de Ana.

Apesar de ter traído o marido e tido um filho fora do casamento, ao qual ela é indiferente, Ana se acha injustiçada pela vida, pelos Meneses e, principalmente, por Nina, visto esta ser tudo que Ana nunca fora nem seria, mas que, ao conhecê-la, ambicionara ser. Ana não consegue perceber que sua inveja se transformara em neurose e que esse desejo de morte em relação a Nina transformara-se em uma

doença, uma patologia cruel, que demonstra toda a malignidade subjacente à sua aparente apatia e submissão: De acordo com a perspectiva de Ana, o câncer de Nina:

[...] 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 [...] Ali estava a prova, naquele montão de roupa ensangüentada, e eu não tinha a mínima dúvida de que constituísse um testemunho solene de que meus apelos haviam sido atendidos. Pensando isto, eu abraçava a trouxa, como se retém junto ao coração um penhor de amizade (CARDOSO, 1996, p. 474).

A forma como o corpo de Nina é retirado da cama ainda com vida para ser velado demonstra os sentimentos de Ana em relação à concunhada. Todos os sentimentos que Nina desperta em Ana derivam do ódio, que é a força motriz das personagens cardosianas. Nesse sentido, postula Faria:

Apresenta-se ele [o ódio] então, realmente, como a grande força avassaladora, a concretização do mal que assola a casa dos Meneses e tudo destrói. O ódio que os anima uns contra os outros, que os obriga a se segregarem nos quartos para melhor se espionarem, devora todas as possibilidades de salvação. Tornado impossível, o amor degenera em secura de coração, em calma, em certeza [...] Ou então, emerge como pecado, adultério, maldição (FARIA, 1986, p. 669).

Ana achava que, com a morte da concunhada, alcançaria a paz tão desejada, porém não percebe que nunca a encontraria, pois esta só poderia existir de dentro para fora e alguém que se deixa dominar por sentimentos tão mesquinhos, como inveja e ciúmes, já fez a passagem sem volta para o mal. Ela não teria como reverter a vida medíocre à qual fora condenada e que a transformara naquele ser seco, despeitado, que identifica na morte cruel a mão divina a serviço da sua vingança pessoal.

Ao canalizar para Nina todas as fontes do seu frustrado viver, Ana não encontra a paz com a morte de Nina, pois, em seu ressentimento, não consegue ver na morte de sua oponente a representação do seu *memento mori*¹⁵, como, normalmente, ocorre com as pessoas em geral e o que faz com que muitas pessoas, ao velarem alguém, chorem, não necessariamente pelo morto, mas por sua própria condição mortal. Tampouco no momento da sua morte ela consegue, de fato,

¹⁵ *Memento mori* é uma expressão latina e significa “lembre-se que você é mortal, lembre-se você vai morrer”, pensamento recorrente na literatura barroca.

perdoar Nina e entender que ela não fora a culpada de todas as suas desgraças. Nessa perspectiva, Fortes analisa que:

O final de Ana, assim como o do romance, é extremamente melancólico. Ela morre sem a absolvição de seus pecados: o maior castigo a que pode ser submetido um católico. Sem o arrependimento e o perdão final, há a possibilidade de danação eterna, por isso ela não alcança a *paz peculiar* aos mortos (FORTES, 2010, p. 329/330).

Ana é um ser deslocado no tempo e sua trajetória, até a chegada de Nina à Chácara, é destituída de qualquer paixão ou emoção. Se, quando chegara à Chácara ainda jovem, Nina fizera aflorar em Ana a inveja e, em função desta, sua paixão por Alberto, a doença e a morte de Nina – o que parece à Ana a sua redenção – acentuam ainda mais sua malignidade. É no momento de sua morte que Ana revela, sem máscaras, toda a maldade que continha em si, por não se arrepender de todo o mal que causara. Morre sem conseguir a absolvição pelos seus pecados, portanto, dada a atmosfera de transgressão e de pecado que permeia toda a narrativa, Ana morre solitária, abandonada, na miséria e em pecado mortal.

É no momento de sua morte que Ana revela o maior segredo dos Meneses: o fato de André não ser filho de Nina, mas seu com o jardineiro Alberto. Ou seja, o tão repudiado incesto entre Nina e André nunca havia acontecido. Esse segredo, conhecido apenas por Ana e Nina, se revelado, abalaria ainda mais a já combalida família, mas também libertaria André da culpa por pensar que havia violado o tabu do incesto, por pensar que a pessoa que amara de forma intensa e desesperada era sua mãe. Demonstrando não se sentir culpada por ter guardado o segredo referente à filiação de André, Ana atribui essa culpa a Nina, como se sua concunhada fosse a única culpada por tudo o que acontecera ao rapaz. Em sua última confissão a Padre Justino, já no leito de morte, quando todas as máscaras deveriam cair, Ana deixa claro que não se sente culpada por André não saber quem era sua verdadeira mãe, mas, sim, que a culpa era de Nina:

Padre, e durante este tempo todo ela deixou André enganado, pensando que cometia o mais horrível dos pecados... – É possível? – não pude deixar de gemer, sufocado. Então Ana, num último esforço, ergueu ainda mais o busto: - Padre, entre todos não é este o pior, o mais nefando dos crimes? Esse menino não o terá ela levado ao desespero, pelo remorso de uma falta que realmente não cometeu? (CARDOSO, 1996, p. 576).

É, portanto, apenas no momento da confusa confissão de Ana, que o segredo guardado entre ela e Nina é revelado. Ana, que durante toda a narrativa julga a concunhada por cada um de seus atos e, principalmente, pelo romance adúltero com o jardineiro Alberto, revela ser, também, uma esposa adúltera. Sendo assim, o julgamento que faz da concunhada não é justificável, visto que Ana também apresenta um comportamento adúltero. Ela julga Nina por sentir inveja da capacidade que a personagem tem de não se comportar de acordo com as normas petrificadas dos Meneses. Por Ana não conseguir se libertar do modelo patriarcal de esposa, tão diferente de Nina, a inveja e o ódio que sente da concunhada só fazem crescer.

Nem no momento de sua morte Ana se arrepende de ter guardado durante tanto tempo um segredo que poderia ter modificado o rumo da família Meneses e não percebe o gesto de grandeza de Nina, ao não contar que a verdadeira mãe de André era Ana. Esse segredo, se revelado, faria cair todas as máscaras de Ana Meneses. Mesmo com todo o ódio que há entre elas, Nina não revela aos Meneses o segredo, portanto ambas estão irmanadas por meio dele.

A confissão de Ana é confusa, o que faz com que a pesada atmosfera de angústia e morte que permeia todo o romance se mantenha, apontando para a impossibilidade humana, ou seja, Ana não alcança a redenção nem mesmo no momento de sua morte.

Ana, em sua última confissão, premida pela morte que se aproxima, conta a Padre Justino as partes soltas do enredo que, até o final, haviam intrigado e incomodado o leitor. Não é, porém, uma confissão no sentido de conseguir se libertar de um segredo que lhe fazia mal ou de conseguir a absolvição pelos seus pecados antes da extrema unção. Ao contrário, ela guarda esse segredo como se fosse seu grande trunfo, sua vitória em relação aos Meneses e é essa atitude que deixa Padre Justino estarecido:

O crime de que eu não poderia desvendar-lhe a origem, não era ela ter ocultado o fruto de seus amores, nem ter em silêncio permitido o pecado da outra – não. O que eu lhe reprovava era não ter ela própria compreendido e aceitado sua falta, e no anonimato envolto seu único grito de salvação. Os Meneses haviam-na retomado – e a luta que se esboçara, perdera o caráter, diminuía de grandeza – fora apenas uma luta de Meneses (CARDOSO, 1996, p. 578).

Ao morrer, Ana não apresenta a paz que, convencionalmente, se atribui aos mortos que morrem aplacados em relação às suas falhas. Sua alma angustiada parece não descansar, morre só e, como afirma Morin (1997, p. 286), “[...] a solidão provoca a idéia fixa da morte, e a idéia fixa da morte completa a solidão”. A solidão é o que completa a morte de Ana. Desde que Nina havia morrido, Ana não sente mais razões para estar viva, pois o grande desejo de sua vida se realizara: a morte da concunhada. Ana, ao ver Nina morrendo, diz que sua vida terminava ali, pois havia conseguido o que tanto desejara: “Sim, que posso eu dizer mais senão que realmente termino aqui? [...] O que eu tinha de viver, o que considero como meu quinhão nesta vida, termina aqui. Pelo menos se depender da minha vontade” (CARDOSO, 1986, p. 475/476).

Ao analisar a personagem Marcos, de *A luz no subsolo*, também de Lúcio Cardoso, Carelli (1986, p. 632) cita que “O inferno nasce da ausência de amor dessas feras que vivem numa verdadeira jaula. Para se libertar, Marcos só tem uma solução, o suicídio”. Ana não se suicida, porém, devido à ausência de amor, o que lhe resta é a morte solitária e trágica. O final do romance aponta para a desilusão, a desesperança e o desespero, seja nesta vida ou “na outra”. Desespero do qual a morte de Ana é síntese:

Mas, de pé no quarto já quase totalmente escuro, verifiquei que Ana Meneses já não existia mais. Inclinei-me para cerrar-lhe as pálpebras e, não sei, julguei perceber que no seu semblante não havia nenhum sinal dessa paz que é tão peculiar aos mortos (CARDOSO, 1986, p. 579).

4.5 Betty: um arquétipo da piedade

Betty tem uma postura contrária à de Ana em relação à doença e à morte de Nina. A governanta é quem convive mais de perto com Nina nos momentos finais de sua doença. Sua relação com a patroa será sempre de desvelo e de carinho e não apenas de cumprimento da sua função de governanta. Devido ao mal-estar e ao mau cheiro que a decomposição de Nina causa nos demais moradores da Chácara, logicamente a tarefa de cuidar da doente ficaria aos cuidados de uma subalterna, porém ressalta-se que, como governanta, Betty distingue-se das demais

empregadas da Chácara, pois o trabalho das demais se restringe ao ambiente da cozinha. Betty, diferentemente das demais empregadas, possui certo traquejo social e convive diretamente com os Meneses, participando dos acontecimentos da casa e é uma das “narradoras” do romance.

Betty, diferentemente de quase todos os moradores da casa, possui uma boa relação com a moribunda, pois não enxergava nela a personificação do mal e do pecado. A atitude piedosa e solícita de Betty demonstra, pois, seu bom caráter e sua compaixão. Mauss (2001, p. 06) afirma, como já apresentamos antes, que: “[...] a sociedade determina nos indivíduos certas maneiras de sentir, de pensar e de agir, e que estes indivíduos não teriam nem as mesmas tendências nem os mesmos hábitos [...] se houvessem vivido no meio de outros grupos humanos”. Em Betty, porém, o desvelo ao cuidar da patroa não é algo imposto e não advém apenas da obrigatoriedade social, mas também de sentimentos como bondade, piedade e caridade no trato com a moribunda.

Por ser uma das pessoas que convive mais de perto com Nina, observando a metamorfose que ocorre com o corpo da patroa ao longo da doença, Betty é uma das personagens que mais sofre com a morte de Nina. Ela é quem, de fato, sofre com o vilipêndio do cadáver de Nina. Ou seja, se, por um lado, Lúcio Cardoso não identifica qualquer traço de bondade, nem tampouco de caridade da degradada família Meneses, capaz, inclusive, de vilipêndiar um cadáver, por outro, advirão de Betty, uma pessoa mais simples que os Meneses, os traços de bondade humana que se contrapõem ao miasma que permeia todo o romance.

Os sentimentos de Betty com relação à morte e ao velório de Nina são sentimentos verdadeiros, diferentemente das pessoas que estavam ali no velório por simples curiosidade ou para cumprir uma obrigação social. A governanta conviveu com Nina ao longo da doença, observou de perto sua dor e agonia, cuidou dela com dedicação, ou seja, as atitudes de Betty, além de condizerem com sua função de governanta, também representam a bondade que seria intrínseca à sua natureza.

Betty e Ana são opostas, pois uma cuida de Nina com dedicação e respeito, enquanto a outra se deixa dominar por sentimentos mesquinhos, como a inveja e o ciúme, sentimentos que levam Ana a ter um final ainda mais triste que o de Nina, com o qual ela tanto se deleitava.

4.6 Perspectiva masculina em relação à morte de Nina: Valdo, Demétrio e Timóteo

Embora seja a personagem central na delida estrutura da família Meneses, Demétrio é o único cuja voz não se faz presente no romance e seu perfil é traçado de diversas perspectivas, a partir dos demais narradores. Por isso, sua configuração varia de acordo com a perspectiva de cada um dos narradores que a ele se reportam. É, entretanto, indiscutível que ele é o elemento central na manutenção, bem como na destruição da família. Suas atitudes descontroladas em relação à morte de Nina são prenunciadas desde que ela chega à Chácara para morrer. Durante o período no qual sua cunhada permanece doente, suas atitudes desvelam certa perturbação, que se contrapõe ao seu aparente distanciamento. Entretanto, seu descontrole já fora prenunciado há quase vinte anos, quando ele tentara induzir Valdo ao suicídio, fato que fora descoberto por Valdo anos depois, quando ele, finalmente, entende a trama e a verdadeira intenção de seu irmão. Essa trama foi descoberta em uma conversa com o farmacêutico, que narra a Valdo um diálogo que teve com Demétrio na data de compra da arma: “Tem certeza de que aquele revólver funciona? Tenho – respondi. E ele: Então o rato não deixará de cair na ratoeira” (CARDOSO, 1986, p. 513). Demétrio é o primogênito dos Meneses, sendo assim, se esforça por manter as tradições familiares, tendo como principal preocupação manter a casa, pois esta representaria os alicerces familiares, o prestígio e o poder que a família há muito tempo havia perdido. Ao perceber que a casa, assim como a família, está em ruínas e que a doença de Nina é uma espécie de manifestação da ruína familiar e moral que se abate sobre os Meneses, o primogênito começa, também, a sofrer algumas modificações, descritas por Valdo:

[...] duas metades de homem – uma, densa e secreta, outra, composta e fria, ambas exibindo a estrutura interna como um edifício que subitamente se abre aos nossos olhos. Achei-o menor, mais degradante, mais humilhado em sua roupa escura e sem brilho (CARDOSO, 1996, p. 467).

A doença de Nina modifica a rotina da Chácara, que começa a receber visitas, fato incomum até então. São visitas do farmacêutico, do médico e de alguns curiosos. Essa mudança na rotina da casa incomoda Demétrio em demasia,

causando nele uma grande inquietude, como explica Ana em uma de suas confissões:

Ah, via-o tão agitado, ele que habitualmente era tão calmo, tão diferente de si mesmo, tão estranho [...] agitado talvez não seja a palavra exata; aquele Meneses típico, frio e concentrado, deixava daquela vez transparecer apenas um pouco do que lhe ia na alma [...] porque ele não se defendia mais e nem tentava simular uma emoção diferente (CARDOSO, 1996, p. 485).

Ter que lidar com a morte de Nina é, para Demétrio, algo doloroso, pois ele, assim como os demais homens, nunca ficara imune aos encantos da cunhada, cuja presença o perturbava. Lidar com a morte de Nina é, também, aprender a lidar com a própria morte, pois a morte do outro faz com que o indivíduo repense sua trajetória e seus limites. Nesse sentido postula Rodrigues (1993, p. 24): “[...] a morte do outro evocará sempre minha própria morte, ela testemunhará minha precariedade, ela me forçará a pensar os meus limites”.

Demétrio precisa aprender a lidar com sentimentos que para ele são incompreensíveis, como a paixão que sente pela cunhada. A paixão, para indivíduos de natureza tão fechada, como a de Demétrio, torna-se um sentimento doloroso, contra o qual se deve lutar, podendo até mesmo tornar-se algo maligno. No caso de Demétrio, sua paixão por Nina, aliada ao fato de estar presenciando a decadência da família, o leva a cometer atos de loucura, como o já citado vilipêndio do cadáver da cunhada e, anos antes, a tentativa de induzir Valdo ao suicídio.

Os atos de Demétrio expõem a decadência da família até que a doença e a morte de Nina fazem com que caiam as máscaras sociais da família, até então presa ao bom tom. O vilipêndio do cadáver de Nina, a aparição de Timóteo no velório da cunhada e a briga entre Demétrio e Valdo são momentos que revelam o cair das máscaras de um drama grotesco.

A forma como Demétrio se dirige a Ana e a Betty, ordenando a retirada do corpo de Nina do leito, confirma toda a sua soberba e, ao ter sua atitude reprovada por Betty, Demétrio acentua sua arrogância, reiterando sua posição de poder em relação à governanta: “Mas Dona Nina está morta, e bem morta. O resto são sentimentalismos de mulheres. Betty, auxiliada por Ana, fora até a cama, apalpara o corpo de novo; ah, tão quente ainda, os olhos mal cerrados, os lábios entreabertos” (CARDOSO, 1996, p. 501).

É desumana a maneira com a qual Demétrio trata o cadáver da cunhada, visto que o trata como se este fosse apenas um objeto, tudo para apressar a chegada do Barão: “Não é preciso vesti-la. São cerimônias dispensáveis num caso como este. Basta que se envolva o corpo num outro lençol” (CARDOSO, 1996, p. 502). Os rituais funerários de preparação do morto são dispensados neste caso. O corpo de Nina não é “preparado” para ser exposto durante o velório. Normalmente, os mortos são preparados para serem expostos. Atendo-se à sociedade da norte-americana, Ariés (2003, p. 265) define que nessa sociedade “[...] a toailete funerária é o início de uma série de ritos novos, complicados e suntuosos: o embalsamento do corpo, a fim de restituir-lhe as aparências de vida; a exposição no salão de um *funeral home* [...]”. No contexto brasileiro, esses ritos são, também, relevantes, tendo em vista a importância que se dá ao morto na sociedade brasileira. No caso de Nina, a preparação da toailete e os ritos são deixados de lado, para que se inicie, mais depressa, o velório.

As atitudes desesperadas de Demétrio vão se somando. Após o vilipêndio do cadáver de Nina, ele tenta se livrar das roupas dela com o pretexto de que eram roupas infectadas, porém a real tentativa de Demétrio é a de se livrar de qualquer lembrança de Nina, pois, como afirma Damatta (2000, p. 155), “[...] há memória enquanto alguma forma de relacionamento persiste entre os vivos e os mortos”. O que Demétrio pretende, ao jogar fora as roupas de Nina, é libertar-se de sua memória, como narra Valdo:

Rápido, como se o tempo urgisse na limpeza que levava a termo, desfazia-se as peças atirando-as ao chão, atabalhoadamente, e nelas dando com o pé quando por acaso o embaraçavam [...] prosseguia aquele trabalho como se do seu esforço dependesse qualquer coisa vital (CARDOSO, 1996, p. 517).

O comportamento descontrolado de Demétrio demonstra a crueldade e a mesquinhez que lhe são características, mas também traços de descontrole que beiram a loucura, em sintonia com a sufocante atmosfera da Chácara dos Meneses:

Com a morte da cunhada tornam-se visíveis sua crueldade, soberba e loucura. A crueldade está em iniciar o velório de Nina com seu corpo ainda quente, e talvez pulsando, para satisfazer sua vaidade de, finalmente, receber a patética visita do Barão. O surto de loucura que o acomete – provocado pela paixão e pelo ressentimento em relação à cunhada morta – fará com que ele exponha a si e toda a família à execução pública (FORTES, 2010, p. 315).

Essa atitude de Demétrio, de se desfazer das roupas da cunhada, resulta em uma briga entre ele e o irmão Valdo na frente de todos os que vieram para o velório. A luta entre os dois irmãos consuma em definitivo a decadência da família Meneses. Valdo, que até o momento apresentava uma atitude, de certa forma, distanciada em relação à morte da esposa, entra em um embate corporal com o irmão, na tentativa de manter algum respeito pela morta ainda insepulta e é ele quem melhor resume a dissolução final da família: “[...] alguma coisa devia realmente estar rompida para que os Meneses assim se digladiassem diante de tantos olhares estranhos” (CARDOSOS, 1996, p. 519).

Na cena degradante da luta dos irmãos, sempre tão contidos, eles se apresentam “nus” diante de sua plateia, evidenciando a vacuidade do donaire que eles se arrogam graças a um passado irremediavelmente perdido, cuja pedra fundadora se sustentava na contraditória Maria Sinhá. Como a comunidade de Vila Velha, sob o pretexto de ser solidária ao velar a morta, vai à Chácara para ver a casa e seus estranhos membros, ela é brindada com um espetáculo entre o patético, o macabro e o grotesco.

Após a luta entre Valdo e Demétrio, este realiza seu grande sonho, que é a visita do Barão à Chácara e que motivara seu desrespeito pelo corpo ainda quente da cunhada. Para se exibir para o Barão, ele demonstra grande comoção pela morte da cunhada. Valdo narra, enojado, o encontro entre Demétrio e o Barão: “Que desgraça, Senhor Barão! (Que desgraça: e ele a mandara enrolar num lençol com o corpo ainda quente, apenas para precipitar a chegada do Barão! Tremi de indignação, imaginando aquela hipocrisia toda)” (CARDOSO, 1996, p. 539). A relação entre Demétrio e o Barão representa bem a hipocrisia existente em determinadas relações nas quais estão envolvidos poder, prestígio e dinheiro.

O contentamento de Demétrio com a chegada do Barão não dura mais que um lampejo no tempo, pois Timóteo preparara cuidadosamente sua vingança, que iria agredir mais violentamente ainda Demétrio. A entrada “triumfal” de Timóteo na sala onde Nina está sendo velada obnubila a grotesca luta corporal entre Valdo e Demétrio. A vingança de Timóteo foi detalhadamente traçada, pois ele surge aos olhares de todos logo após a chegada do Barão, pois sabia que, dessa forma, sua vingança estaria completa, como ele mesmo afirma em suas memórias:

Então, finalmente, o Barão compareceria àquela casa que tanto cobiçara sua visita. Não restava mais a menor dúvida de que, em tudo e por tudo,

aquele era um dia fundamental na existência dos Meneses. Cumpria, pois, que eu concorresse com a minha parte (CARDOSO, 1996, p. 533).

Como parte da vingança contra os irmãos, Timóteo pretende homenagear Nina, colocando sobre ela algumas violetas, suas flores favoritas. Ao analisar a peça *O filho pródigo*, também de Lúcio Cardoso, Carelli (1996, p.632) afirma que, “[...] nesse drama poético de tema bíblico [...] o autor utiliza as flores como símbolos; elas são ao mesmo tempo cor, odor e signo”. Essa afirmação de Carelli se encaixa também em *Crônica da casa assassinada*, no que se refere às violetas, conforme afirma Timóteo: “Agora eu sei, Nina: a mocidade tem o cheiro bom das violetas (CARDOSO, 1996, p. 551). Lottermann (2010, p. 111) afirma que “[...] o violeta significa não a passagem primaveril da morte à vida, isto é, a evolução, mas a passagem outonal da vida à morte, a involução”. Lúcio Cardoso se utiliza das violetas como um recurso representativo dessa involução. Assim, portanto, as flores preferidas de Nina já prenunciavam sua morte.

A aparição de Timóteo no velório é um espetáculo grotesco. Ele estava há tanto tempo encerrado em seu quarto que até a luz o incomoda. Timóteo urde cuidadosamente sua vingança, que é aparecer em público como símbolo máximo da falência da “imponente” família. E a sua vingança é bem sucedida, como narra Valdo:

Detendo-se no meio da sala, os portadores do extraordinário carregamento duvidaram um momento, e logo, batendo palmas, Timóteo fez baixar a rede e aprestou-se para descer. Foi neste momento, precisamente neste momento, creio, quando ele estendeu um pé branco e nu para fora, arregaçando a saia no esforço para atingir o chão, que Demétrio percebeu do que se tratava: por trás de mim, para os lados onde o Barão se achava, rompeu uma espécie de urro vibrante e dolorido como o de alguém que acabasse de ser mortalmente ferido. Voltei-me, convicto de que alguém acabara de ser atingido por uma punhalada. Mas não vi ninguém, nem percebi coisa alguma, fora a figura de Demétrio, curvo, completamente apoiado à mesa onde se apoiava o caixão. Fora ele quem gritara, não havia a respeito disto a mínima dúvida [...] Acho, e afirmo isso sem nenhuma hesitação, que tudo ainda estaria salvo se Timóteo não houvesse descido da rede [...] Timóteo era como a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas terrível e sereno. Vestia-se com qualquer coisa que não se poderia chamar de vestido, mas que fora um vestido [...] Trazia os braços e o pescoço juncados de pulseiras e de colares – pulseiras e colares que eu não sabia de onde havia desenterrado, mas que evidentemente eram jóias de família [...] Lento, ele percorria com o olhar a multidão fascinada que o fitava: ninguém ousava fazer um só gesto, nem pronunciar a mínima palavra (CARDOSO, 1996, p. 542).

Como afirma Fortes (2010, p. 317): “É com prazer que ele [Timóteo] se entrega à sua vingança: expor-se à execração pública como forma de mostrar a que nível de decomposição física, moral e ética chegara sua família”. O esforço e a emoção de Timóteo são tão grandes que, após deixar as violetas sobre Nina e estarrecer todos os presentes com sua figura grotesca e descomunal, ele é acometido por uma apoplexia, no entanto, não se sabe se Timóteo morre ou não: “Não sei o que se passou comigo naquele instante, mas foi como se dentro de mim tudo desabasse, como um enorme edifício que viesse por terra” (CARDOSO, 1996, p. 555).

É por meio dos depoimentos de Valdo que o leitor fica ciente dos acontecimentos que ocorrem no velório de Nina. Em muitos momentos, Valdo participa, apenas, como espectador, como no episódio da aparição de Timóteo. E a perspectiva dele em relação à morte da esposa é mais distanciada. Isso não significa que a personagem não se preocupe com Nina. Pelo contrário, ele é uma das poucas personagens que busca formas de salvá-la, mas são formas tradicionais, como ir até a cidade procurar um médico. Valdo não apresenta atitudes desesperadas, como as de André, por exemplo, porque essa paixão e furor existencial não fazem parte da sua personalidade, bem como porque há muito sua história de amor com Nina redundou em fracasso. Entretanto, além de cumprir convencionalmente seu papel de marido, mesmo que inoperante, ele, apesar de envolto naquele turbilhão de sentimentos grotescos, mantém-se lúcido, como se o choque exacerbasse sua consciência e esse distanciamento é fundamental à estrutura da narrativa.

O sofrimento de Valdo é silencioso e não menos legítimo por ser dessa forma, mas aliado ao sofrimento aparece a ideia de futuro, de continuidade, do recomeçar, conforme ele expõe em seu depoimento:

Sentei-me num banco não muito distante do lugar onde o corpo se achava, prestando atenção a esse silêncio de uma espécie tão particular que a morte nos impõe: um silêncio de adeus [...] Mas talvez por efeito da hora, e desse repouso forçado em que as coisas vão penetrando à entrada da tarde, ao meu pensamento iam subindo idéias de vida, e eu calculava como agiria para o futuro, o modo pelo qual eu deixaria aquela casa, e assim, recomeçaria a vida (CARDOSO, 1996, p. 556).

Após a grotesca entrada de Timóteo e o final do velório da esposa, Valdo vai embora da Chácara Meneses. Ele, sempre tão distante, parece, finalmente,

entender que acabara de presenciar a consumação final de sua família. Nesse sentido, Fortes postula que:

Com a ex-mulher ele enterra, também, seu passado e seu nome. Talvez, por ser o mais inocente – embora essa inocência só exista por comparação à malevolência de seus irmãos, de Nina e de Ana – ele seja o único que antevê alguma perspectiva de futuro (FORTES, 2010, p. 318).

As três personagens – Demétrio, Timóteo e Valdo – lidam, cada qual à sua maneira, com a morte do outro, que, muitas vezes, remete à própria morte. Segundo Ariés (2003, p. 64), “A partir do século XVII, o homem das sociedades ocidentais [...] se ocupa menos de sua própria morte, e, assim, a morte romântica, retórica, é antes de tudo *a morte do outro*”. A morte de Nina representa o rompimento definitivo entre Demétrio, Timóteo e Valdo. É por meio da morte da personagem que eles percebem que não há nada mais a ser feito, que o passado não pode ser recuperado, que a decadência que havia se instalado na casa e na família já fazia parte deles e decretara seu fim. Nesse sentido, Nina é, realmente, um anjo exterminador, como afirma Timóteo: “[...] logo à primeira vista, os Meneses souberam que se achavam diante de um anjo exterminador” (CARDOSO, 1996, p. 529) – anjo exterminador que veio para consumir o fim dos Meneses.

4.7 André: o último sopro de vida

André, ao saber que Nina está à beira da morte, desespera-se e esse desespero condiz com sua paixão adolescente, acrescida da culpa por ele acreditar que é amante de sua mãe moribunda. Há, em suas cartas, inclusive na que abre o romance, o desejo, a saudade e o horror face ao estado da “mãe” e amante. O suposto incesto que ocorre entre Nina e André seria mais um dos demonstrativos da ruína moral que se abate sobre os Meneses. Sendo assim, Besançon afirma que:

Graças a Lévi-Strauss sabe-se que a proibição do incesto assinala a passagem da natureza à cultura. A transgressão dessa proibição fundamental acarreta a morte do grupo, a morte de seus membros ou um retorno a um estado de anomia. É exatamente o que ocorre com a família Meneses (BESANÇON, 1996, p. 692).

No final do romance, graças ao pós-escrito de Padre Justino e ao “compilador”, que trás à tona os textos – o que acentua o mistério do romance –, o leitor fica sabendo que, de fato, não houve incesto, porém, para André, o incesto é real, visto que ele não fica sabendo que não é filho de Nina e, por isso, além do horror pela morte nauseabunda de sua amada, ele carrega a dor da perda e a culpa pela transgressão.

No estágio terminal da doença, quando Nina permanece no quarto, André a visita duas vezes e as visitas não são mais frequentes porque ela não quer que ele presencie sua decomposição. Nas duas visitas ele tenta desesperadamente fazer com que Nina volte a ser uma presença, pois ele percebe que aquela que tanto ama tornara-se uma ausência, o que acentua sua dor, pois a doença, antes da morte, já lhe roubara a mulher amada e essa ausência, como afirma Rodrigues (1983, p. 75), “[...] é a mais verossímil (*sic*) metáfora do nada”.

André é o último alento de vida de Nina. Sua relação com ele é uma tentativa desesperada de reter o tempo, por meio do amor, da juventude e a vida que se esvai. Enquanto isso, Nina, para André, é a conjugação de sentimentos adversos como: desejo, amor, sexo, culpa e a transgressão. É desesperador para um jovem que estava descobrindo arrebatadamente a paixão e o sexo perder aquela que representava a união de todos os seus sentimentos, inclusive o tabu do incesto. Dessa forma, ambos se amam uma última vez, numa tentativa desesperada de prender Nina à vida, como se, por meio do desespero de seu amor, isso fosse possível, conforme narra André em seu diário:

Amei, amei como nunca, sem saber ao certo o que amava – o que possuía. Não era um interior, nem uma mulher, nem coisa alguma identificável [...] Morta (inter) Viva (inter) A questão era inútil. Vivo era eu, ante as sombras da minha louca experiência. Vivo era eu, e esta consciência me fez ficar de pé, transido, olhando a coisa sensível que ainda ofegava sobre a cama (CARDOSO, 1996, p. 462).

O tom necrófilo da transcrição acima é atenuado apenas pelo desespero do jovem narrador. Esse último momento de amor entre André e Nina remete a um tema também comum na literatura, que é a aproximação entre morte e erotismo. Segundo Ariés (2003, p. 65), “A partir do século XVI [...] vemos os temas da morte

carregarem-se de um sentido erótico”. No século XIX¹⁶, a aproximação entre os temas reaparece juntamente com o interdito que se torna a morte, como confirma Ariés (2003, p. 89), “[...] na literatura macabra reaparece a mistura do erotismo e da morte”.

O que caracteriza André é sua angústia existencial, bem como a falta de esperança que o domina face à morte de Nina. André sente-se desesperado e sem esperanças, pois perde a mulher que conjugava em si tudo o que há de mais positivo e negativo nas relações afetivas. Nesse sentido, segundo Morin (1997, p. 298), “Para Heidegger, a angústia é nossa experiência do nada, a qual, se não nos põe em sua ‘presença original’, nos adverte sobre ele, fazendo-nos pressenti-lo como fundamento do ser”.

André é jovem, poderia ainda viver outras experiências amorosas. É, no entanto, normal que, no momento da morte de Nina, ele se sinta sem esperanças, como se ali também findasse sua vida. A falta de esperanças é causada pelo impacto da morte da mãe/amante e, nesse momento de desespero, o jovem se volta contra o mundo e contra Deus: “Não amo nenhum ser humano. E quer saber por quê? Se isto não acontece, é exclusivamente PORQUE O CRISTO É MENTIRA (CARDOSO, 1996, p. 562). Ao renegar Cristo, o que lhe resta é, apenas, um vazio, como afirma Faria:

[...] desencadeadas as fúrias, que pode o homem, perdido no seu pequeno reino de egoísmos e misérias, de desamor e de falta de caridade? Renegado Deus, que limite encontrará [...] para a insaciabilidade da sua vontade de perdição? (FARIA, 1996, p. 660).

No último momento em que vê o cadáver de Nina, André cospe em sua face, e não é na “mãe” / amante que ele está cuspidando, mas todo o seu rancor é desferido contra a criação divina: “Então aí está, eis o respeito que tenho pela Tua criação... E num movimento rápido, inclinou-se sobre os restos da morta e cuspiu neles – cuspiu não uma, nem duas, nem três vezes, mas inúmeras vezes” (CARDOSO, 1996, p. 562). Ou seja, ele cospe na cara de Deus, visto ser este, segundo a bíblia, a imagem e semelhança de todo ser humano.

¹⁶ No século XIX surge, dentro do Romantismo, o movimento conhecido como “mal do século”, no qual, dentre várias outras características, os escritores tinham preferência por temas mórbidos, como a morte e o pessimismo. Escritores como Baudelaire, Edgar Allan Poe e, no contexto brasileiro, Álvares de Azevedo e Augusto dos Anjos, dentre outros, fazem parte desse movimento literário.

Além da angústia existencial e da falta de esperança, André mostra-se egoísta perante a morte de Nina, como se fosse um crime ela abandoná-lo. Essa atitude apenas reflete toda a paixão que ele sentia por Nina, sem a qual ele sente-se perdido e sozinho. Na visão dele, portanto, ela jamais poderia abandoná-lo, pois ela, por não vencer a morte, não o amara de fato. André é um adolescente apaixonado e sua paixão justifica esses arroubos de desespero e egoísmo que o acometem.

Você nunca me amou, Nina. Por que fez isto, por que judiou deste modo de mim, por que é que quer ir-se embora e deixar-me sozinho neste mundo? Tome cuidado, Nina, pois, se Deus existe, não há de permitir que você tenha repouso do outro lado (CARDOSO, 1996, p. 493).

Ao perder Nina, o jovem perde a crença em Cristo, pois com a morte dela se esvai sua esperança. É uma atitude desesperada essa perda da crença e seu luto parece ser exagerado, porém a atitude de André justifica-se, pois ele é um adolescente apaixonado e culpado, portanto sua atitude não poderia ser menos desesperada. Nesse sentido, define Ariés (2003, p. 72), “Esse exagero do luto no século XIX tem um significado: os sobreviventes aceitam com mais dificuldade a morte do outro do que o faziam anteriormente”. André não tinha um vínculo mais estreito com nenhum membro da família Meneses e Betty era a pessoa mais próxima. Por isso, quando Nina chegou à Chácara, a aproximação entre ela e o jovem foi imediata. Desde o início estabeleceu-se entre eles uma ligação forte, o que fez com que ela fosse a única pessoa pela qual André sentia um forte laço amoroso. Com a morte dela, não há, portanto, mais razão para ele continuar na Chácara Meneses, convivendo com aquela família que – apesar de ter vivido sempre na Chácara – ele desconhecia e da qual não se sentia parte.

Assim como Valdo, o jovem André vai embora da Chácara, porém Valdo espera findar o enterro de Nina e despede-se de Ana, enquanto André, em seu desespero juvenil, foge, após renegar Cristo. Valdo ainda tenta alcançá-lo, mas é um esforço inútil, como Valdo mesmo cita:

[...] ele era moço, mais rápido do que eu e, possivelmente, o motivo que o fazia abandonar a casa daquele modo era mais forte, mais poderoso do que aquele que me impulsionava [...] Com aquela fuga, desatava-se o último nó que sobrava em minha história (CARDOSO, 1996, p. 562/63).

A fuga de André representa sua tentativa desesperada de romper todo e qualquer laço com aquela família, já que a única pessoa com a qual ele possuía vínculos e com a qual se identificava havia morrido, visto que a carinhosa Betty era, “apenas”, uma governanta. André é como Nina, almas que nasceram para ser livres, que fenecem se não entregues à paixão. Era, portanto, preciso que ele deixasse aquela Chácara e vivesse livre das amarras que o prendiam aos Meneses, mas, principalmente, que se distanciasse do espaço no qual convivera com os mais trágicos sentimentos de amor, de desejo, de culpa, de remorso e de desespero.

4.8 Os últimos laços são rompidos

O câncer e a morte de Nina fizeram eclodir os tumores de ódio e de ressentimento que há muito estavam latentes na família. Todas as personagens são atingidas pela aura de fascínio, de horror e de morte que, como um miasma, se espalha pela Chácara Meneses.

Nina precisa lidar com o medo e a angústia de uma morte dolorosa, com o apodrecimento de seu corpo e com a perda do elemento que lhe era tão precioso: sua beleza.

Para Ana, a morte de Nina é um castigo divino, porém o mesmo Deus que, segundo ela, castigara a concunhada, a castigará também, pois sua morte é mais solitária ainda que a de Nina, pois ela morre sozinha – a não ser pela presença do padre confessor – sem conseguir perdão pelos seus pecados, atormentada pela culpa de ter carregado um segredo tão danoso à família: o fato de André e Nina não serem mãe e filho.

Os irmãos Meneses reagem de formas diferentes à morte de Nina. Para Demétrio, a morte da cunhada tem uma finalidade prática: a visita do Barão. No velório, sua loucura, soberba e crueldade são expostos aos olhares de todos. Timóteo, enfim, consegue se vingar dos irmãos, confirmando que Nina era o “anjo exterminador” dos Meneses – conforme ele havia prenunciado – e Valdo, apesar do sofrimento causado pela morte da mulher, consegue deixar a Chácara em busca de

uma vida distante das amarras, da pressão de ser um Meneses e do miasma que envolve a casa e a família.

A morte é um dos temas principais dessa obra de Lúcio Cardoso. Esse tema é, como afirma Lottermann (2010), inspiração para várias das obras humanas, pois,

[...] se, por um lado, a morte pode provocar um terror paralisante, por outro, é inspiração para várias obras humanas, desde a ciência com seus inúmeros meios para adiá-la – seja a medicina, seja no ramo dos cosméticos e da moda – até a arte com sua tendência para acentuar a reflexão sobre o tema, pondo em questão o que a sociedade tenta escamotear (LOTTERMANN, 2010, p. 15).

Assim sendo, Lúcio Cardoso coloca em questão um tema que a sociedade se esforça para escamotear: a morte. Por meio das reações desesperadas, cruéis ou distanciadas das personagens em relação à morte de Nina, podem-se observar inúmeras reações associadas ao tema. Lúcio Cardoso utiliza a morte de Nina como mote para discutir a degradação humana e como a morte de alguém da família pode, às vezes, trazer à tona o que há de pior no ser humano, fazendo com que caiam as máscaras sociais, conforme acontece com os Meneses.

Trabalhar com o tema morte é, ao mesmo tempo, trabalhar com a vida, pois, segundo Mroginski (2009, p. 21), “[...] as produções culturais suscitadas pela morte, com seus ritos e funerais, registradas em trabalhos e pesquisas de vários autores, nos revelam que há uma estreita relação entre o mundo dos vivos e o dos mortos”. Ao trabalhar com a morte, Cardoso aborda o que há de mais íntimo e de mais misterioso na existência humana. Dessa forma, a morte de Nina é a morte da família e, conseqüentemente, a morte da casa, pois a ruína da família decreta a ruína da casa.

5 CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação objetivou-se analisar as seguintes questões referentes ao romance *Crônica da casa assassinada*: no primeiro capítulo discutiu-se sobre a relação entre a decadência financeira e moral da família e a ruína da casa; a importância do espaço na construção da narrativa e, ao se ater a essa questão, fez-se uma breve comparação entre *Crônica da casa assassinada* e o conto “A queda da casa de Usher”, do escritor Edgar Allan Poe, pois tanto o conto quanto o romance em análise apresentam uma estreita ligação entre a ruína da casa e o fim das personagens. O segundo capítulo se ateve à relevância das personagens femininas para a compreensão dos conflitos presentes em a *Crônica*; no terceiro capítulo, os temas discutidos foram a doença e a morte da personagem Nina, as atitudes das demais personagens – Demétrio, Ana, Valdo, André, Timóteo, Betty – no que se refere a essa morte e a relação entre o câncer de Nina e a ruína da casa.

O presente estudo centrou-se em uma perspectiva preponderantemente sociológica, pois os temas que Lúcio Cardoso aborda no romance – adultério, incesto, morte, relações familiares, suicídio, dentre outros – são considerados ontológicos e, dessa forma, foram amplamente analisados dentro dessa perspectiva. Entretanto, além da base teórica sociológica, recorreu-se, também, a textos que não se aplicam aos estudos de cunho social quando se fez necessário focar atenção às questões fenomenológicas e míticas.

A narrativa de Lúcio Cardoso é composta de vários gêneros textuais – depoimento, diário, carta, confissão, narrativa, livro de memórias, pós-escrito, narração – e cada um deles objetiva desvelar as particularidades da personagem que o utiliza. Sendo assim, o romance apresenta vários pontos de vista de acontecimentos relacionados à família.

Crônica da casa assassinada centra-se na família Meneses, personagens ataviados a um passado glorioso, mas que não conseguem realizar a passagem de uma família patriarcal rural para a família moderna e urbanizada. Incapazes de se adaptarem ao seu tempo histórico, os Meneses vivem sob as regras de um mundo proscrito, o que auxilia no processo de decadência financeira e moral que, como

uma doença, acomete a família. Dentro desse contexto, o tempo e o espaço são categorias importantes para que se compreenda a tragédia familiar.

A relação entre o espaço e a decadência da casa e da família foi discutida no primeiro capítulo da dissertação. Os Meneses, ao transferirem-se da Fazenda da Serra do Baú para uma Chácara, mudam de espaço físico, mas ficam presos ao passado glorioso de outrora. Quando Nina – um elemento estranho àquele contexto – casa-se com Valdo e vai morar na Chácara, ocorre um choque entre ela e os demais membros da família, principalmente Ana e Demétrio.

Por não se adaptarem ao seu tempo é que decorre a decadência financeira da família ficcionalizada por Lúcio Cardoso. Soma-se, à ruína econômica, a moral e ética, que atinge todos os membros da família Meneses, acometidos pela inveja, pela ira, pela gula, pela soberba, pela vaidade, pela ganância e pela preguiça.

O espaço é uma categoria fundamental na construção do romance em questão. Por isso, ao longo do presente trabalho procurou-se relacionar alguns espaços da casa Meneses – quartos, porão, Pavilhão – às características das personagens. Bachelard (1994) define a casa como um local no qual se encontra aconchego e conforto, porém a relação das personagens do romance em análise com a casa Meneses contrapõe-se à definição de Bachelard (1994). No romance, a casa é a representação da prisão, espaço que os mantém presos uns aos outros, intensificando os laços há muito latentes na família.

A conclusão a que se chega é que todos os espaços da casa estão diretamente relacionados à tragédia que se abateu sobre a família. Os quartos, que deveriam representar segurança e conforto, são os espaços nos quais as personagens se refugiam e buscam a solidão; o porão é o local no qual estão simbolicamente escondidos os segredos, como o retrato de Maria Sinhá; o Pavilhão, lugar insólito, que serve de abrigo para os insetos, é um local de amor e morte, pois é nele que Ana e Nina concretizam sua paixão adúltera com o jardineiro Alberto. É também nesse local que Nina se encontra com André, pois, para ela, encontrar-se com o jovem nesse ambiente é uma tentativa de resgatar o passado: tempo no qual vivera seu romance com o jardineiro. O Pavilhão é, ainda, um local que representa a morte, pois é nele que Alberto se mata e, anos mais tarde, morre Ana. É por esses espaços de segredos, amor e morte que transitam as personagens femininas.

O segundo capítulo da dissertação se ateve à análise dos conflitos femininos, principalmente ao existente entre Ana e Nina. O conflito entre elas é fundamental no

desenvolvimento da narrativa, pois são personagens opostas, mas que, em certos momentos, se tornam semelhantes. Ana é a representação da mulher patriarcal e Nina é a da mulher sensual e cosmopolita. Por serem antagônicas é que surge em Ana a inveja e o ódio que a torna uma personagem vil e maligna. O segredo que as une faz com que a relação entre essas personagens fique ainda mais forte. Ambas sabiam que André era filho de Ana e Alberto e não de Nina e Valdo, como todos pensavam. Sendo assim, elas estão irmanadas pelo segredo e pelo ódio. O que Ana sente por Nina é uma espécie de obsessão que se transforma em neurose. Ela somente se descobre como mulher ao projetar-se em Nina como seu oposto e, quando a concunhada morre, ela perde o objeto de sua doença, de sua obsessão: ódio e inveja. O mundo de Ana girava ao redor das atitudes de Nina, assim, quando esta morre, a outra sente que havia conseguido o que tanto quisera durante sua existência.

No último capítulo discutiu-se sobre a morte e sobre como as personagens lidam com essa questão, bem como a relação entre o câncer de Nina e o câncer moral da família Meneses. A morte de Nina é o ponto nodal na estória ficcionalizada por Lúcio Cardoso e, por isso, é em torno dela que se organizou o terceiro capítulo.

O que se percebeu, ao longo do estudo, foi que as atitudes que o homem apresenta perante a morte não são de cunho individual, mas, sim, determinadas pela sociedade. Age-se de determinadas formas por se estar inserido em determinada sociedade. As questões do luto, da expressão da dor e até mesmo das lágrimas, baseiam-se, portanto, no que a sociedade entrojeteu ao longo da sua formação. De acordo com Damatta, no Brasil os mortos “[...] promovem a possibilidade de uma síntese entre espaços sociais descontínuos e apontam para uma alternância social e moral que parece ser importante em todas as sociedades relacionais” (DAMATTA, 2000, p. 157). As atitudes das personagens em face da doença e da morte de Nina são fundamentais na compreensão de muitas questões relacionadas à morte, ao luto, à piedade e ao medo inato em face da morte. Tais temas contribuem para que se compreenda a relação entre o homem, a morte e o grupo social no qual ele está inserido.

A casa, de certa forma, “pressente” a decomposição da personagem e o fim de Nina decreta o fim dos Meneses e, conseqüentemente, o fim da casa, “assassinada” pelas atitudes mesquinhas, neuróticas, que revelam, aos poucos, o

cair das máscaras que cada membro da família Meneses utilizava. Conforme postula Fortes:

Na *Crônica da casa assassinada*, as vilanias passadas, inoculadas à alma dos Meneses, envolvem a Chácara em uma atmosfera volátil de maldades que, à medida que ganha densidade, corrói casa e moradores, rompendo os limites de muitos dos interditos humanos (FORTES, 2010, p. 348).

A indagação para a qual se buscou resposta no primeiro capítulo foi o porquê de os Meneses viverem sob as regras de um mundo proscrito do qual não conseguem se libertar. Conclui-se, portanto, que essa família se prende ao passado por não conseguir se encaixar no modelo urbano de família, modelo esse advindo do processo de industrializado de produção. Sendo assim, os Meneses vivem do fausto e das glórias de outrora e, em virtude desse desajuste, os espaços da casa apresentam relevância, pois eles estão amalgamados às características das personagens e a ruína da casa representa o fim dos Meneses.

Em relação ao segundo capítulo conclui-se que Ana e Nina estão presas por laços de amor e de ódio à família e à casa Meneses. É da incapacidade de quebrarem as correntes que as ligam a essa família que decorre a tragédia de ambas: Ana é a representação da mulher patriarcal e não consegue modificar seu destino, ficando aprisionada aos padrões petrificantes impostos pelos Meneses; Nina é o seu oposto, porém, embora moderna e cosmopolita, volta para morrer na casa Meneses, pois, além do conforto que encontraria na casa, ela volta porque, assim como Ana, está aprisionada àquele ambiente.

No terceiro capítulo conclui-se, como exposto anteriormente, que a maneira como cada indivíduo, em face da morte, com ela se relaciona, depende da forma como a sociedade na qual ele está inserido lida com essa questão. A morte de Nina representa a ruína da casa e o fim da família, reiterando a relação entre o espaço e as personagens que nele estão inseridas.

Espera-se que a análise dos temas propostos – relações familiares, espaço, trágica condição feminina e morte – seja relevante para as futuras pesquisas sobre o romance *Crônica da casa assassinada*. Essa obra, apesar da inverossimilhança de algumas personagens, causa profunda identificação com o público leitor, justamente pela intensidade com que essas personagens se relacionam, lidam com suas neuroses e pela tendência que têm para a destruição e para o caos. Ou seja, o que

encanta o leitor é o mesmo que o espanta: a trágica relação entre a decadência da casa, a sombra da morte e o cair das máscaras Meneses.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALBERGARIA, Consuelo. “Espaço e transgressão”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica, coordenação de Mário Carelli. 2. ed. São Paulo: ALLCA XX, 1996. (Coleção Archivos).

ÁLVAREZ, Adriana Carina Camacho. *Do reinado do autor e seu estilhecimento na escritura nos romances de introspecção*: Lúcio Cardoso e Clarice Lispector. Porto Alegre, RS. [sn], 2009.

ARIÉS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. 7. ed. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre, RS: L&PM, 1987.

BARROS, Marta Cavalcante. “Crônica da casa assassinada: uma sobrevivência de coisas idas”. *Revista Múltipla*, Brasília – vol. 4 – nº 6, julho de 1999.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução: Luiz Carlos do Nascimento Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

BESANÇON, Guy. “Notas clínicas e psicopatológicas”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica, coordenação de Mário Carelli. 2. ed. São Paulo: ALLCA XX, 1996. (Coleção Archivos).

BEAUVOIR Simone de. *O segundo sexo*. 3. ed. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOSI, Alfredo. “Um grande folhetim tumultuosamente filosófico”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica, coordenação de Mário Carelli. 2. ed. São Paulo: ALLCA XX, 1996. (Coleção Archivos).

CANDIDO, Antônio. “Brazil: portrait of a half continent”. In: SMITH, Lyn; MARCHANT, Alexander (Org.). *The Dray Press*. New York: 1951, p. 292-312.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica, coordenação de Mário Carelli. 2. ed. São Paulo: ALLCA XX, 1996. (Coleção Archivos).

CARELLI, Mario. “A recepção crítica”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica, coordenação de Mário Carelli. 2. ed. São Paulo: ALLCA XX, 1996. (Coleção Archivos).

CORREA, Mariza. "Repensando a família patriarcal brasileira". In: *Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil*. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo*. Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

D'INCÃO, Maria Ângela. "Mulher e família burguesa". In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 5. ed. São Paulo: ALLCCA XX, 1996 (Coleção Archivos).

DOTTIN-ORSINE, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1976.

FISHER, Benjamim Franklin. Poe and the Gothic Tradition. In: HAYES, Kevin J. In: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. United Kingdom: University Press, 2002.

FORTES, Rita Felix. *Tempo, espaço e decadência: uma leitura de O som e a fúria, Angústia, Fogo morto e Crônica da casa assassinada*. Cascavel: EDUNIOESTE, 2010.

_____. "Algumas representações da imagem feminina na prosa brasileira". In: ALVES, Lourdes Kaminski & CRUZ, Antônio Donizetti (Org.). *Poética e sociedade: interfaces literárias*. Cascavel, PR: EDUNIOESTE, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. 50. ed. São Paulo: Global, 2005.

FARIA, Otávio de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica, coordenação de Mário Carelli. 2. ed. São Paulo: ALLCA XX, 1996. (Coleção Archivos).

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras:1963.

LOREDO, Maria Madalena. *Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude*. Belo Horizonte, MG. [sn] 2007.

LOTTERMANN, Clarice. *Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga*. Cascavel, PR: Edunioeste, 2010.

MAUSS, Marcel. *Ensaio de sociologia*. Tradução: Luiz João Gaio e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MEZAN, Renato. "A inveja". In: CARDOSO, Sérgio. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução: Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MROGINSKI, Sheyla Sabino da Silva. *As vozes da morte em O sétimo selo: aproximações culturais*. Cascavel, PR: Unioeste, 2009.

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Tradução: Breno Silveira. São Paulo: Círculo do livro S.A, 1986.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos. A mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

ROSA, João Guimarães. *Guimarães Rosa: ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. I e II.

VIANNA, Helena Lúcia. *Cenas de amor e morte na ficção brasileira: o jogo dramático da relação homem-mulher na literatura*. Niterói, RJ: EdUFF, 1999.

ZIEGLER, Jean. *Os vivos e a morte: uma "sociologia da morte" no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais*. Tradução: Aurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.