



PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, INOVAÇÃO E DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO  
COORDENADORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

**Roberta Alina Boeira Tiburri**

**Atmosfera de paixão e tempestade: as dimensões do espaço ficcional na  
*Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso**

Caxias do Sul  
2013

**Roberta Alina Boeira Tiburri**

**Atmosfera de paixão e tempestade: as dimensões do espaço ficcional na  
*Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul.

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Luciana Murari**

Caxias do Sul  
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Universidade de Caxias do Sul  
UCS - BICE - Processamento Técnico

T554a Tiburri, Roberta Alina Boeira  
Atmosfera de paixão e tempestade: as dimensões do espaço ficcional  
na Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso / Roberta Alina Boeira  
Tiburri. – 2013.  
139 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul,  
Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, 2013.  
“Orientação: Prof. Dr. Luciana Murari”

1. Literatura brasileira – Ficção – Crítica e interpretação.  
2. Crônica da casa assassinada (Obra literária). 3. Cardoso, Lúcio -  
Obra. I. Título.

CDU 2.ed. : 821.134.3(81)-31.09

Índice para o catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira – Ficção – Crítica e interpretação	821.134.3(81)-31.09
2. Crônica da casa assassinada (Obra literária)	821.134.3(81)-31
3. Cardoso, Lúcio – Obra	821.134.3(81)-31

Catálogo na fonte elaborada pela bibliotecária  
Márcia Servi Gonçalves – CRB 10/1500

**Atmosfera de paixão e tempestade: as dimensões do espaço ficcional na *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso**

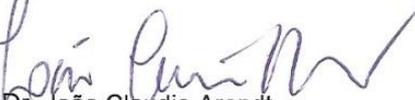
***Roberta Alina Boeira Tiburri***

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, Área de Concentração: Estudos de Identidade, Cultura e Regionalidade. Linha de Pesquisa: Processos Culturais e Regionalidade.

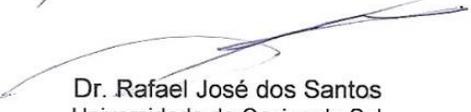
Caxias do Sul, 19 de agosto de 2013.

**Banca Examinadora:**

  
Dra. Luciana Murari  
Universidade de Caxias do Sul

  
Dr. João Claudio Arendt  
Universidade de Caxias do Sul

  
Dra. Miriam de Souza Rossini  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

  
Dr. Rafael José dos Santos  
Universidade de Caxias do Sul

## AGRADECIMENTOS

À orientadora e amiga Luciana, por me apresentar a *Crônica*, abrindo as portas ao universo cardosiano, pela imensa dedicação a este trabalho, com suas leituras atentas e retornos imediatos, pelo estímulo constante, pelo incentivo intelectual e psicológico e pelos conselhos e conversas que suavizaram o caminho.

Ao meu amor, Daniel, pelo companheirismo e carinho em todos os momentos, por caminhar lado a lado comigo no processo deste trabalho, por tornar minha vida mais luminosa e feliz, e por me mostrar, pelos seus olhos, o melhor que há em mim.

À minha mãe, Tania, por tornar a leitura parte da minha vida.

Ao meu pai, Paulo, presença constante em meu coração.

À Paula e Sílvio, pelas visitas e pelos momentos de descontração.

Aos meus avós, pelo apoio e pelos cafés.

À Magdalena, pelas preces à distância.

À Leka, companheira silenciosa nos momentos da escrita solitária.

Aos meus amigos, pela compreensão da minha ausência e pelos raros e fundamentais momentos de diversão.

Aos professores Carmen, Cecil, Heloísa, João Cláudio, Marília e Rafael, por descortinarem um mundo de autores, de temas e de possibilidades de leitura.

À Letícia, pela ajuda com as traduções e pela amizade desde o primeiro encontro.

Aos colegas Aline Troian, Aline Pegoraro, Cláudia, Gisela, Greyce, Leandro, Luana, Paula, Silvana e Raíssa, por serem realmente a turma 10 do Mestrado.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa, que proporcionou a dedicação integral ao Mestrado.

Ao universo, pelas palavras sussurradas.

*A vida deve ser uma perpétua criação: quando se extingue em nós o desejo de “fazer” é que o fato de “criar” já é um instinto morto. E sem ele, de muito pouco vale a existência...Criar, até o instante de nossa morte.*

(Lúcio Cardoso)

## RESUMO

Este trabalho analisa o espaço ficcional da obra *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, nas suas dimensões regional, natural e doméstica, a fim de compreender de que maneira os cenários da obra constroem a atmosfera dramática do romance e participam da criação identitária das personagens. Partindo da mitologia da mineiridade, passando pela teoria da paisagem, pelos aspectos simbólicos relacionados aos quatro elementos fundamentais e chegando à intimidade dos cômodos da casa, analisamos como o espaço interior das personagens se reflete nos ambientes pelos quais elas transitam, assim como de que maneira os espaços habitados contribuem para a construção de sua identidade.

**Palavras-chave:** Lúcio Cardoso; *Crônica da casa assassinada*; espaço ficcional; espaço narrativo.

## ABSTRACT

The present paper analyses the fictional space of Lucio Cardoso's *Crônica da casa assassinada* in its regional, natural and domestic dimensions, in order to understand how the novel's scenarios builds its dramatic atmosphere and participates in the creation of the character's identity. The way the novel's background reflects the characters inner life as well as the way lived spaces contribute to the construction of their identity were analysed; it started with the mythology of "mineiridade", through the scenery theory, the symbolic aspects related to the four key elements and arriving at the intimacy of the rooms of the house.

**Keywords:** Lúcio Cardoso; *Crônica da casa assassinada*; fictional space; narrative space.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 CAPÍTULO I - AS VOZES DO SANGUE: OS ESPAÇOS REGIONAIS .....</b>	<b>31</b>
1.1 SONHOS ENGANADORES DE RIQUEZAS: AS MINAS.....	34
1.2 UMA PROFUNDA MELANCOLIA: AS MONTANHAS.....	46
1.3 A PERPETUIDADE DA VIDA GERADA NA CADÊNCIA MOROSA DO TEMPO: A ROÇA .....	51
<b>2 CAPÍTULO II - A REALIDADE ORGÂNICA PRIMORDIAL: OS ESPAÇOS NATURAIS .....</b>	<b>60</b>
2.1 O IMENSO ESTUÁRIO DO NADA: A ÁGUA .....	74
2.2 O DEVANEIO DINÂMICO DO PESO: O AR .....	80
2.3 UM DEUS TUTELAR E TERRÍVEL: O FOGO .....	86
2.4 A INTIMIDADE DA SUBSTÂNCIA E DA FORÇA: A TERRA .....	90
<b>3 CAPÍTULO III - A DEMONSTRAÇÃO DE UM ESPETÁCULO MÁGICO: OS ESPAÇOS DOMÉSTICOS .....</b>	<b>99</b>
3.1 O PALCO DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL: A SALA.....	105
3.2 O ESPAÇO ÍNTIMO DAS INTRIGAS SUBTERRÂNEAS: O PORÃO DO PAVILHÃO .....	121
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>128</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>133</b>

## INTRODUÇÃO

E é estranho: quando o silêncio se faz em torno, verifico o levantamento dessas paredes, desses becos, dessas casas fantasmais que se erguem do nada, dessas paisagens ao vento, desse pequeno mundo inexistente de que conheço o mais ínfimo odor, a mais humilde fenda na parede, a luz que bruxuleia na maior distância – e que, no entanto, como nos delírios dos toxicômanos, só existe dentro de mim.

(Lúcio Cardoso, *Diário Completo*)

Este trabalho tem como objeto de estudo a obra *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, publicada em 1959, buscando compreender e analisar as dimensões regional, natural e doméstica do espaço ficcional criado pelo autor. A partir da análise intencionamos compreender de que maneira os espaços ficcionais criados por Lúcio Cardoso constroem a atmosfera das cenas do romance e participam da criação identitária das personagens.

A escolha do tema foi movida pela minha trajetória profissional, com a formação em arquitetura sempre permeada por estudos na área da cenografia, especialmente a cenografia teatral, o que aproxima meu interesse pelo conhecimento de espaços carregados de uma atmosfera dramática, como são os ambientes construídos pela narrativa de Lúcio Cardoso na *Crônica*. Segundo o próprio autor, os espaços criados por ele em seus textos não são comuns, como os que conhecemos, e sim ambientes carregados de paixão:

Não compreendo o romance como uma pintura, mas como um estado de paixão; não quero que o meu possível leitor encontre tal ou tal árvore, tal ou tal banco, semelhante ao banco, à árvore que ele conhece. Quero que através de aparências familiares, ele depare em meus escritos uma árvore e um banco recriados através de um movimento de paixão, e que assim designados, reconhecidos, ele possa situá-los em meu espírito como acessórios da minha atmosfera de paixão e tempestade. (CARDOSO, 1991, p. 744)

A força dramática extravasa os limites da casa “assassinada” do romance, e toma conta da paisagem natural e da própria região em que a narrativa é ambientada. Por isso, nosso interesse em estudar estas três dimensões do espaço: a doméstica, a natural e a regional. Objetivamos, assim, relacioná-las com a atmosfera das cenas e a criação das personagens, uma vez que acreditamos que o espaço interior destas se reflete nos ambientes pelos quais transitam, assim como os espaços que habitam podem contribuir para sua construção

identitária. Esta troca pode ser mais bem compreendida através das palavras de Bachelard (2003): “O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade.” (p. 221)

Não é nosso objetivo abordar a vida do autor e toda sua obra, mas faz-se necessário apresentar brevemente sua trajetória, uma vez que consideramos que nosso objeto de estudo, a *Crônica da casa assassinada*, foi influenciado pelas variadas experiências artísticas do autor, bem como pela relação de Lúcio com sua terra natal, Minas Gerais. Considerado uma personalidade controversa, Lúcio incursionou por vários estilos literários, como a poesia, os contos, as novelas, os diários e os romances, sendo estes sua principal produção. Teve experiências, ainda, no teatro, no cinema e na pintura, experiências estas responsáveis por incorporar a problemática da imagem em sua produção literária. Atuou, ainda, como tradutor de importantes obras da literatura mundial, como, por exemplo, *Ana Karenina*, de Tolstói<sup>1</sup>. Outro fator que julgamos necessário abordar é a recepção da sua obra, tanto pela crítica quanto pelo público, já que, apesar da importância da obra cardosiana para a literatura brasileira, ainda é pouco conhecida pelo público em geral, apesar de ter despertado interesse acadêmico em diversas áreas.

Um dos grandes nomes da efervescente década de 30, gerou polêmicas em torno de sua personalidade e sua obra. A forma como o próprio Lúcio se apresenta já nos faz vislumbrar a personalidade controversa do escritor, que se refletiu em toda sua trajetória profissional: “Batizaram-me com o nome de Joaquim Lúcio Cardoso Filho. Fiquei conhecido como Lúcio Cardoso, mas especificamente sou uma **aventura impossível de sonho e extermínio**. Nem leviano, nem grave, mas humano. Sou Lúcio Cardoso, escritor.” (apud SANTOS, 1987, p. 14, grifo nosso).

Teve seu primeiro romance, *Maleita*, publicado em 1934, em um período de intensa produção literária no Brasil, marcado por duas correntes distintas: os chamados “romancistas do Nordeste”, com suas obras marcadas pela temática social, e os “romancistas católicos”, seguidores da linha chamada psicológica ou espiritualista.<sup>2</sup> As duas correntes tinham

<sup>1</sup> Publicada pela editora José Olympio, em 1943. Ainda pela José Olympio foram publicadas as traduções feitas por Lúcio Cardoso de *O livro de Job* (1943), *O vento da noite* (1944), de Emily Brontë; *As confissões de Moll Flanders* (1947), de Daniel Defoë; *Memórias* (1948), de Goethe; *Orgulho e preconceito* (1948), de Jane Austen; entre outras obras. (CARELLI, 1991, p. 807)

<sup>2</sup> No mesmo período, seguindo a linha da chamada literatura psicológica, produziram-se obras como *A mulher que fugiu de Sodoma* (1931), de José Geraldo Vieira; *Sob o olhar malicioso dos trópicos* (1929), de Barreto

posicionamentos políticos diferentes e bem definidos: de um lado, os progressistas, defensores do movimento comunista, de outro os tradicionais, defensores do movimento católico. Essa rígida classificação, por um lado, é útil para compreendermos o pensamento dos intelectuais do período, mas, por outro, é desnecessária para estudar a obra de grandes escritores da década de 30, que, ao mesmo tempo em que trabalhavam a densidade psicológica de suas personagens, permeavam seus textos com denúncias sociais, algumas vezes mais explícitas que outras. Podemos qualificar a *Crônica da casa assassinada*, considerada a obra-prima de Lúcio, como uma dessas obras, que ao mesmo tempo em que nos apresenta personagens com uma extrema densidade psicológica, faz uma crítica contundente à decadente aristocracia mineira. (BOSI, 1994; CARELLI, 1988)

Lúcio Cardoso nasceu em 14 de agosto de 1912<sup>3</sup>, em Curvelo, no planalto de Minas Gerais. Seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso, provinha de uma família de fazendeiros de Valença, Rio de Janeiro, e se casou pela segunda vez com Maria Wenceslina, Dona Nhanhá, mãe de Lúcio, o mais novo de seis irmãos. Sua infância é marcada pelos ritos da religião católica e por histórias sobre o sertão. Desde criança, demonstra interesse pelo teatro e pelo cinema. Em questões literárias, Lúcio Cardoso tem formação autodidata e desde a adolescência é conduzido ao universo literário por sua irmã, Maria Helena<sup>4</sup>, com quem lê Dickens e Dostoiévski. Em 1914, segue com a família para Belo Horizonte, onde inicia seus estudos primários. Em 1923, vai com a família para o Rio de Janeiro, onde passa um ano vivendo no subúrbio carioca. Devido a seus maus resultados escolares, no ano seguinte é mandado para um colégio interno em Belo Horizonte. Nessa época já escreve alguns poemas. Em 1929, volta ao Rio de Janeiro, agora a Copacabana. Segundo Carelli (1988) interrompe os estudos secundários, e, segundo Santos (1987) matricula-se no Instituto Superior de Preparatórios para o curso de Letras. Ambos os autores, no entanto, concordam em afirmar que, neste período, Lúcio lê avidamente os clássicos da literatura russa e inglesa, como Dostoiévski, Tolstói, Lessage e Oscar Wilde.

---

Filho; *Maria Luísa e Em surdina* (1929), de Lúcia Miguel Pereira; *O inútil de cada um* (1930), de Mário Peixoto; *O anjo* (1930), de Jorge de Lima; *A sucessora* (1930), de Carolina Nabuco; entre outros. (SANTOS, 2001, p. 32)

<sup>3</sup> Alguns autores citam 1913 como o ano de nascimento de Lúcio, porém Hamilton dos Santos, autor de uma pequena biografia de Lúcio Cardoso, publicada pela editora Brasiliense em 1987, fazendo parte da coleção *Encanto radical*, e Mario Carelli, autor da biografia de Lúcio Cardoso intitulada *Corcel de Fogo* (1988), afirmam que o ano correto é 1912. Ainda, no *Diário Completo* de Lúcio Cardoso, publicado em 1970 pela José Olympio, há uma imagem da certidão de nascimento de Lúcio, comprovando que o autor realmente nasceu em 1912.

<sup>4</sup> Após a morte de Lúcio Cardoso, Maria Helena Cardoso lançou-se como escritora, publicando duas obras: *Por onde andou meu coração*, na década de 1960, e *Vida-vida: memórias*, lançado em 1973.

Em 1930, sua família lhe consegue um emprego em uma companhia de seguros, dirigida por seu tio Oscar Neto. Continua escrevendo poemas e contos e termina seu primeiro romance, *A vida impossível*, que envia para publicação, mas que não chega a ser publicado. Conhece Santa Rosa, desenhista e cenógrafo, e estreita seus laços com a dramaturgia. A companhia de seguros em que trabalhava ficava no mesmo prédio da Editora Schmidt e seu tio, Oscar Neto, se associa a Augusto Frederico Schmidt para abrir outra companhia de seguros, onde Lúcio passa a trabalhar. Oscar Neto mostra alguns poemas do sobrinho para Schmidt, que pede um romance ao jovem escritor. Lúcio Cardoso lhe entrega *Maleita*, que já estava escrito, romance que marca sua estreia na ficção.

A partir daí não é fácil traçar uma cronologia da trajetória profissional de Lúcio Cardoso, uma vez que seu espírito criador lhe impelia a transitar por diversas áreas simultaneamente, deixando, inclusive, obras inacabadas. Não é objetivo deste trabalho, porém, traçar esta cronologia e sim, ilustrar algumas experiências de Lúcio nas diversas áreas em que atuou, para vislumbrarmos parte da complexidade do universo criador no qual o autor estava mergulhado. Responsável por uma intensa e vasta produção não só literária, mas artística, Lúcio estreia na ficção aos 21 anos e termina sua vida dedicando-se à pintura, depois do derrame cerebral sofrido em 1962, que paralisou todo lado direito de seu corpo, e continua pintando até sua morte, em 1968.

A poesia permeou toda sua trajetória, e desde jovem escrevia poemas, o que fez até o fim de sua vida, mesmo depois das dificuldades impostas pelo derrame. Observamos que um tom poético envolve toda sua obra, como afirma Carelli (1988):

Lúcio Cardoso se propunha a escrever um teatro poético; sua pintura transmite um olhar de transfiguração poética do mundo; e seu cinema enfatiza as imagens capazes de criarem um clima poético portador das paixões humanas. A poesia nutre sua prosa [...] (p. 101)

A poesia de Lúcio é carregada de emoção, angústia, desespero, remorso e interrogações metafísicas. Escreve poesias para “exorcizar a dor, para escapar à dominação da loucura.” (CARELLI, 1988, p. 110). Sua primeira publicação neste gênero se dá em 1941, com *Poesias*, uma coletânea de poemas escritos entre 1933 e 1940.

Lúcio escreve, ao mesmo tempo, diários íntimos, segundo ele para afastar a solidão, para enfrentar o medo e pela necessidade de fazer confidências. Além das traduções, para sobreviver ele escreve contos e histórias policiais para jornais. Lúcio Cardoso ocupa, também,

uma série de cargos em órgãos privados e públicos, entre eles o de redator do Departamento de Imprensa e Propaganda, o D.I.P., onde conhece Clarice Lispector, pela qual nutre uma longa e intensa amizade. As palavras da própria Clarice atestam a importância desta amizade: “Lúcio e eu sempre nos admitimos: ele com sua vida misteriosa e secreta, eu com o que ele chamava de vida 'apaixonante'. Em tantas coisas éramos tão fantásticos que, se não houvesse a impossibilidade, quem sabe teríamos nos casado.” (apud SANTOS, 1987, p. 28)

Lúcio Cardoso nunca se casou. Sabe-se que teve muitas paixões, mas não as revelava abertamente, nem sequer em seus diários. Em seu *Diário Completo* se refere a uma grande paixão, a qual trata simplesmente por X, deixando oculto se se trata de um homem ou de uma mulher. Lúcio Cardoso não assume a homossexualidade, mas sua orientação sexual, tratada de forma muito sutil em suas biografias, assim como sua vida boêmia cercada pelo consumo de álcool e drogas, geram um conflito entre os dogmas da religião católica, nos quais Lúcio foi criado, e a subversão de valores tradicionais. Quanto às amizades, faziam parte de seu círculo de relações Santa Rosa, Otávio de Faria, Cornélio Pena, Vitor Pentagna, Adonias Filho, Vinícius de Moraes, além dos mineiros João Etienne Filho, Jacques do Prado Brandão, Sábado Magaldi, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, entre outros intelectuais desta geração. (CARELLI, 1988)

Voltando a sua trajetória profissional, a novela de Lúcio é considerada um laboratório para seus romances, mas esta característica experimental não desmerece de forma alguma a importância deste gênero na obra cardosiana. O aspecto mais marcante de suas novelas é o aprofundamento do estudo da psicologia das personagens. Das seis novelas escritas pelo autor, a primeira a ser publicada é *Mãos vazias*, em 1938. Sua trilogia inacabada *O mundo sem Deus*, composta por *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar*, esta última apenas esboçada pelo autor, mas não finalizada, é considerada o embrião do romance *Crônica da casa assassinada*, em função dos múltiplos pontos de vista narrativos.

O ano de 1937 marca o surgimento do interesse por outras áreas, entre elas o teatro. É o ano em que Lúcio escreve sua primeira obra de dramaturgia, *O escravo*, encenada apenas em 1943 e publicada em 1945. Lúcio acreditava que o teatro não constituía um ponto forte na cultura artística brasileira, e chega a fundar seu próprio grupo dramático, o Teatro de Câmara, para se contrapor à política de grandes espetáculos e valorizar a pureza teatral e o sentido da palavra, com poucos elementos cênicos. Busca inspiração nas tragédias gregas e no teatro elisabetano e é, também, um profundo admirador do teatro de Paul Claudel, Jean Giraudoux,

Jean-Paul Sartre, Albert Camus e Jean Genet. No Brasil, é marcado pela obra de Ziembinski, polonês que introduziu a modernidade no teatro brasileiro. (CARELLI, 1988) Suas incursões teatrais, no entanto, são frustradas, uma após outra. Lúcio desiste de trabalhar para os palcos e desabafa em seu *Diário Completo*:

Decisão de abandonar hoje o famigerado Teatro de Bôlso. Aliás, o teatro de qualquer espécie, com que tanto perdi e nada recebi em troca. Toda gente de teatro se mira perpetuamente num espelho de duas faces: egoísmo e vaidade. Agora compreendo – e sem esforço, apenas deixando subir ao meu pensamento o ranço das coisas – porque Pascal disse que o teatro era prostituição.<sup>5</sup> (CARDOSO, 1970, p.126)

Um dos motivos pelos quais o teatro de Lúcio não é bem aceito pelo público é que o autor se recusava a escrever o que ele chamava de peças “fáceis e agradáveis” (p. 99), preferindo um teatro poético, violento e trágico, seguindo a tradição do drama psicológico.

Lúcio incursiona, também, pelo cinema, ainda antes de suas tentativas no teatro, mas suas experiências também não têm sucesso. Em ambos, Lúcio Cardoso tem admiração pelos expressionistas. No cinema, suas inspirações iniciais são Fritz Lang, Eisenstein e Murnau. Seu primeiro roteiro é para *Almas Adversas*, escrito em 1948, com direção de Leo Marten, exibido em 1950, que Lúcio chama de uma “grande esperança fracassada” (CARDOSO, 1970). Neste mesmo período, em 1949, se envolve como autor, roteirista e diretor do filme *A mulher de longe*, que não chega a finalizar, por falta de experiência no cinema e falta de dinheiro para a produção.<sup>6</sup> A frustração é tamanha que Lúcio sai da capital carioca e vai viver em Penedo, também no Rio de Janeiro. A série de frustrações leva Lúcio a se entregar a uma intensa vida boêmia, que vai debilitando sua saúde, mas não o impede de continuar a escrever intensamente. Em 1961 entrega a Paulo César Saraceni o argumento para um dos primeiros filmes do Cinema Novo: *Porto das caixas*.

Lúcio era amigo de muitos artistas plásticos, e a pintura sempre esteve presente em sua vida. Já exercitava a arte pictórica antes de sofrer o derrame, desenhando, inclusive, cenários

<sup>5</sup> Em todas as citações literais será mantida a grafia do texto original.

<sup>6</sup> Em comemoração ao centenário de Lúcio Cardoso, em 2012, o diretor Luiz Carlos Lacerda, a partir da recuperação de 13 minutos das filmagens originais, do diário de filmagem e de partes do roteiro, lança um documentário de longa-metragem sobre esta obra inacabada, mantendo o nome original do filme, *A mulher de longe*. Ainda em comemoração ao centenário do autor foi publicada, pela Editora Civilização Brasileira, uma compilação de seus diários íntimos, denominada *Diários* (2012), organizada por Ésio Macedo Ribeiro; a obra *Poesia completa* (2011), também organizada por Ésio Macedo Ribeiro, pela Edusp; uma seleção de contos intitulada *Contos da ilha e do continente* (2012), organizada por Valéria Lamego, pela Editora Civilização Brasileira; e está previsto o lançamento de um volume organizado por Andréa Vilela, sobre a produção do autor no âmbito das artes plásticas, editado pela UFMG; entre outras publicações sobre a produção de Lúcio Cardoso e reedições de suas obras. (KAPLAN, 2011)

para suas peças teatrais e ilustrando livros. Segundo Carelli (1988), Lúcio tinha o hábito de esboçar cenários e personagens de sua vida cotidiana, e sua linguagem pictórica tinha relação com seu poder de, em seus romances, “criar ambientes e, mais precisamente, personagens portadores de um clima” (p. 82) Carelli relaciona, também, a experiência pictórica de Lúcio com a forma particular com que trata a paisagem em seus romances, especialmente as montanhas de Minas e o litoral carioca, e conclui que:

A paisagem é sempre percebida em relação íntima com o estado de alma do personagem. A paisagem, mais do que para induzir sentimentos ou fixar um cenário, serve para exprimir momentos privilegiados, sublinhar cenas dramáticas, dar uma dimensão cósmica a acontecimentos eminentemente subjetivos. (CARELLI, 1988, p. 82)

Finalmente chegamos ao romance, principal gênero literário da carreira de Lúcio Cardoso. Como romancista, Lúcio acreditava em uma escrita que desvelasse os mais íntimos recônditos da alma humana, com todos os seus tormentos, conflitos, desesperos e obsessões. Acreditava que a essência do ser humano só se revela através da dúvida, do medo e da angústia, do conflito que leva à condenação ou à redenção, ou seja, através do clima de tragédia que envolve seus personagens. Afinal, para Lúcio, “a tragédia é o estado natural do homem” (CARDOSO, 1970, p. 5).

Lúcio acreditava, também, em uma relação intrínseca entre as experiências pessoais do romancista e o conteúdo de sua obra, na revelação de seu drama interior através de seu texto. Sobre este posicionamento ele afirma:

Do nada só se tira mesmo é o nada pois todo criador tira sua criação, qualquer que seja ela, do seu fermento interior, de suas contradições, de sua ânsia de entender e captar, impondo assim ao mundo um conjunto de valores que representem exatamente a estatura de sua força interior. (CARDOSO, 1970, p. 276)

Seu primeiro romance, *Maleita*, tem inspiração na história de vida de seu pai, o que confere à obra um caráter épico. *Maleita* segue a linha dos romances de cunho social do início da década de 30, e é bem aceito pela crítica. Sua temática, porém, confunde Lúcio com os chamados, na época, escritores “regionalistas”, enquanto ele próprio sentia-se mais próximo da corrente chamada “espiritualista”, de Augusto Schmidt, Otávio de Faria, Vinícius de Moraes e Cornélio Pena. Seu segundo romance, *Salgueiro*, é publicado em 1935, pela editora José Olympio. Ambientado em uma favela carioca, se aproxima ainda mais que *Maleita*, ao projeto de denúncia social que predominava na literatura brasileira. Com isso, ganha elogios

da crítica, mas uma observação atenta já permite identificar a temática religiosa, presente desde o primeiro romance do autor.

É em *A luz no subsolo* (1936), no entanto, que a obra cardosiana foge completamente do estigma de regionalista e de literatura social. Em uma carta de 1935 Lúcio desabafa: “Meu romance não tem desta vez, ó Deus!, nem negros nem morros nem sertão...” (CARELLI, 1988). O romance traz algo novo para a literatura brasileira, como se pode observar no comentário de Mário de Andrade sobre a obra: “Livro ruim, livro bom: sou incapaz de decidir. Mas que é a abertura de uma coisa nova para nós, uma advertência forte, é incontestável.” (apud CARELLI, 1988, p. 34) A mudança de rumo da escrita de Lúcio, negando a corrente dos romances de cunho social, e mergulhando completamente no romance introspectivo, abriu espaço para que a crítica atacasse a obra recém-lançada e, conseqüentemente, seu autor. Lúcio se deixa abater pelas críticas e se afasta temporariamente da literatura, dedicando-se a outras artes, como o teatro e o cinema, nas quais, conforme já mencionamos, também sofre com as desaprovações.

A partir de então, Lúcio Cardoso passa a ter problemas com a recepção da sua obra. Apesar da corrente dita “psicológica” começar a ganhar um público leitor na década de 30, as publicações posteriores de Lúcio continuam a sofrer com a crítica e a ter pouca circulação. Santos (2001) defende que a participação fervorosa de Lúcio Cardoso nas discussões entre os grupos de escritores católicos e de escritores nordestinos – sendo estes últimos criticados por ele – foi um fator que pesou consideravelmente para a recepção de sua obra. Apenas sete anos depois da publicação de *A luz no subsolo* é que Lúcio volta a publicar romances, desta vez *Dias perdidos* (1943), um romance autobiográfico, que já esboça alguns temas abordados posteriormente na *Crônica*. Inclusive, é em *Dias perdidos* que Lúcio cria a fictícia cidade de Vila Velha, no sul de Minas Gerais, entre Leopoldina e Ubá, onde se situa a Chácara da família Meneses, na *Crônica da casa assassinada*.<sup>7</sup> Aqui, pior que os ataques da crítica, foi o seu silêncio. A publicação da obra praticamente não teve repercussão no meio literário, sendo ignorada propositalmente, e julgada como irrelevante pelos mesmos que antes atacavam e criticavam a obra de Lúcio Cardoso. Santos (2001) comprova a pouca circulação da obra cardosiana, afirmando que seus livros escritos até 1954 nunca eram reeditados, limitando-se à publicação inicial com cerca de 1.000 exemplares, com exceção de *Maleita*, que teve uma

---

<sup>7</sup> As cidades de Ubá e Leopoldina fazem parte da mesorregião mineira da Zona da Mata, localizada, em termos geográficos, ao sul do estado de Minas Gerais. Isto explica o uso alternativo dos termos “Sul de Minas”, e “Zona da Mata” para definir a região à qual o autor se refere.

reedição. Apesar da situação desfavorável, o autor continua escrevendo novelas, poesias e peças de teatro até poucos anos depois, em 1946, recebendo igual tratamento da crítica e do público.

*O enfeitado*, novela de 1954, marca o reaparecimento do autor nas publicações literárias. O clima de disputas acirradas entre os autores do “romance do nordeste” e os escritores católicos já havia se acalmado, e a obra de Lúcio Cardoso volta a receber atenção favorável do meio literário e da crítica. Mesmo com a excelente repercussão de *Crônica da casa assassinada*, seu último romance finalizado<sup>8</sup>, o escritor continua sendo desconhecido por grande parte do público em geral, talvez mais em função das atitudes que o silenciaram do que da qualidade de sua obra. Entretanto, ainda em vida, em 1966 teve seu trabalho reconhecido pela Academia Brasileira de Letras, sendo premiado com o *Machado de Assis* pelo conjunto de sua obra.

Finalmente, sobre a relação do escritor com sua terra natal, Minas Gerais, Carelli (1988) afirma que: “Lúcio Cardoso é sem qualquer dúvida um escritor visceralmente mineiro. Deixemos claro desde já que essa condição familiar e cultural não resultará em uma obra regionalista que valorizasse a cor local.” (p. 21) Pelo contrário, o autor nutre uma relação de amor e ódio por sua terra, que se reflete em sua obra, por um lado, através das referências estéticas – os cristos barrocos ensanguentados e as paisagens montanhosas – e, por outro, através da crítica aos valores da decadente aristocracia mineira:

Minas, esse espinho que não consigo arrancar do meu coração – fui menino em Minas, cursei Minas e os seus colégios, vi nascer gente e nome em Minas, na época em que as coisas contam. O que amo em Minas é a sua força bruta, seu poder de legenda, de terras lavradas pela aventura que, sem me destruir, incessantemente me alimenta. O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que não podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera de que eu me faça inteiro – coisa que só a morte fará possível. (CARDOSO, 1970, p. 293)

Não são apenas os elementos de sua terra natal que lhe servem de referência estética, mas todo contato que travou com as artes do teatro, do cinema e da pintura, responsáveis por carregar sua produção literária de imagens construídas com palavras. Assim, suas personagens têm uma ligação intrínseca com o espaço, transbordam seus sentimentos e emoções no espaço ficcional pelo qual transitam, como ilustra a afirmação de Carelli (1988):

---

<sup>8</sup> O último romance do autor foi *O viajante*, obra que deixou inacabada devido ao derrame que sofreu.

No estudo de seus romances, podemos partir da hipótese de que essa dimensão visual escapará à descrição da realidade para se centrar na fixação de um quadro imaginário e simbólico que representa a interioridade dos personagens. [...] A escolha de temas trágicos implica a integração de paisagens que exprimem por sua força telúrica a violência dos dramas vividos pelos personagens. (p. 139)

Este passeio pela produção cardosiana nos faz perceber o papel de destaque que a representação do espaço tem na sua obra como um todo, e como as três dimensões espaciais que nosso estudo irá abordar, a regional, a natural e a doméstica, são presentes na criação de Lúcio Cardoso. No que se refere a nosso objeto de estudo, a *Crônica da casa assassinada*, teve sua primeira publicação editada pela José Olympio, em 1959.<sup>9</sup> Seu manuscrito, porém, já havia sido enviado para a editora em 1957. Notas no *Diário Completo* de Lúcio e nos originais da obra atestam, ainda, que os textos da *Crônica* já estavam sendo esboçados ainda no início da década de 50. Santos (2005), no entanto, afirma que a obra já estava em gestação desde a década de 30, através de temas, situações e personagens criados por Lúcio em *A luz no subsolo*.

Diferentemente das outras obras do autor, com exceção de *Maleita*, a *Crônica* foi reeditada duas vezes durante a vida de Lúcio Cardoso: em 1963, pela editora Letras e Artes, e em 1968 pela editora Bruguera. Depois de sua morte, o livro recebeu outras quatorze edições e uma reimpressão, sendo uma destas edições comemorativa aos 40 anos de publicação da obra e outra uma edição crítica, coordenada por Mario Carelli. (SANTOS, 2005). Foi traduzida para o francês, também por Carelli, em 1985. A obra foi, ainda, adaptada para o cinema, em 1971, com direção de Paulo Cesar Saraceni e roteiro de Paulo Cesar Saraceni e Lúcio Cardoso. A *Crônica* foi, conjuntamente, tema para letra e música de mesmo nome, criada por Tom Jobim, para a trilha sonora do filme. Recentemente, em 2011, a obra recebeu uma adaptação para o teatro, com texto de Dib Ribeiro e direção de Gabriel Vilella.

O romance foi escrito e publicado na década de 50, quando o Brasil passa por uma época de transição sociopolítica entre a tradição das décadas de 20 e 30 e o período pós Segunda Guerra Mundial, em pleno processo de industrialização. Neste momento, o país deixa de ser interpretado como “atrasado” e passa a ser interpretado como “subdesenvolvido”, ou seja, passa da fase de “consciência amena de atraso correspondente à ideologia de ‘país novo’” para entrar na fase da “consciência catastrófica de atraso, correspondente à noção de

---

<sup>9</sup> Este mesmo ano é marcado por outras importantes publicações, tais como: *O trapicheiro (O espelho partido I)*, de Marques Rebelo; *Maria de cada porto*, de Moacir C. Lopes; *Novelas nada exemplares*, de Dalton Trevisan e *Os cavalinhos de Platiplanta*, de José J. Veiga.

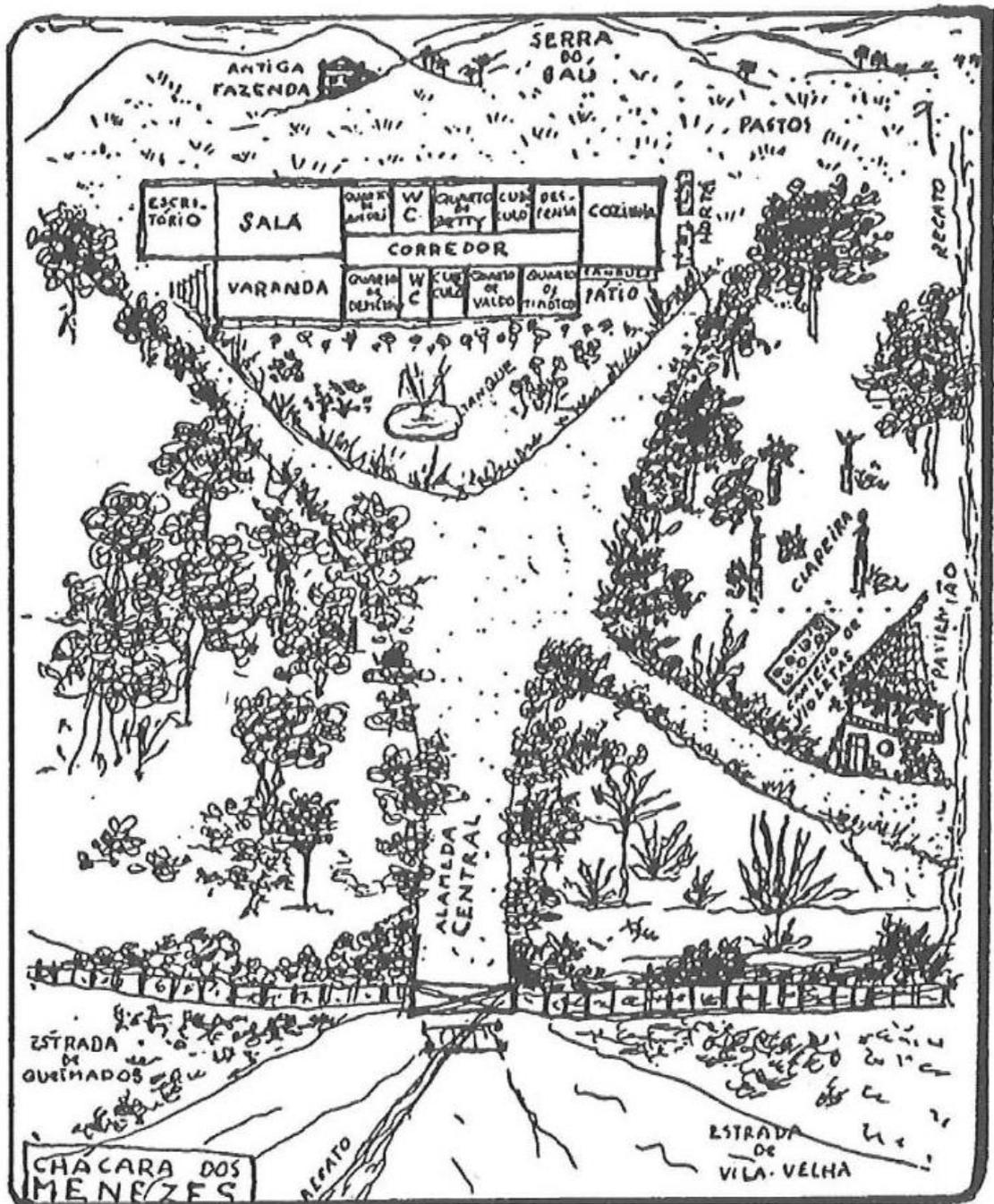
‘país subdesenvolvido’”. (CANDIDO, 1989, p. 140) Desta forma, o papel de guiar o povo deste país subdesenvolvido, considerado analfabeto, ingênuo e inconsciente, pelas trilhas do desenvolvimento, é assumido pelo Estado e seus intelectuais. Assim como, na década de 30, a sociologia encarrega-se de buscar respostas para a questão do desenvolvimento econômico, a relação entre arcaico e moderno vai ser o alicerce para a dicotomia entre desenvolvimento e subdesenvolvimento. Ou seja, vai-se buscar a compreensão para a resistência à mudança entre o mundo rural – da família e dos grandes latifúndios, o mundo estático, tradicional e parasitário – e o mundo urbano – do trabalho industrial e das metrópoles, o mundo dinâmico, produtivo e moderno. Ao mesmo tempo, vão-se buscar as formas de acelerar a transição entre estes universos. Entre os intelectuais que publicam neste período podemos citar: Caio Prado Júnior, Josué de Castro, Oliveira Viana, Roland Corbisier, Viana Moog, Celso Furtado, Raymundo Faoro, Hélio Jaguaribe, Gilberto Freyre, Álvaro Vieira Pinto e Vitor Nunes Leal. Os temas tratados giram em torno das dualidades que conviviam no país: atrasado/adiantado, arcaico/moderno, rural/industrial, subdesenvolvido/desenvolvido. (OLIVEIRA, 2001) A decadência de uma família aristocrática, estagnada no tempo, proprietária de uma grande extensão de terra improdutivo no interior de Minas Gerais e defensora dos valores tradicionais, os Meneses da *Crônica da casa assassinada*, representa exatamente o que o Brasil moderno queria exterminar, para alcançar o tão almejado desenvolvimento.

Neste período pós-guerra, as disputas entre a corrente católica e a nordestina já está menos acirrada e, inclusive, a proposta de deixar nas mãos do Estado a promoção do desenvolvimento causa disputas entre os próprios católicos, surgindo duas tendências: a que se apoia no pensamento liberal e a que defende como prioridade a questão social, apoiando uma terceira opção, entre capitalismo e socialismo. Todos, porém, se unem em um único objetivo: trazer à consciência o povo brasileiro, considerado massa de manobra dos governos populistas. Esta mudança de foco nas disputas políticas pode ser um dos fatores que explicam a volta da atenção da crítica para as obras de Lúcio Cardoso e, inclusive, a crítica positiva a sua obra por parte de alguns escritores da corrente da literatura social do Nordeste.

O livro, com cerca de quinhentas páginas, é aberto com uma planta baixa da Chácara dos Meneses (conforme Figura 1), cenário onde se passa praticamente toda a trama. A planta mostra tanto o entorno onde está localizada a Chácara, como a Serra do Baú e as estradas de acesso, quanto os ambientes externos que compõem a propriedade, como o canteiro de violetas, o regato e o tanque. Mostra, também, as duas edificações presentes no espaço, o pavilhão e a casa, chegando a indicar todos os cômodos da mesma: sala, varanda, cozinha,

escritório, cubículos, corredor e dormitórios, identificando cada quarto com o nome da personagem que o ocupa. Desde a primeira página, portanto, já podemos observar a preocupação do escritor com o espaço onde se ambienta a narrativa.

Figura 1 – Planta da Chácara dos Menezes



O livro é dividido em 56 capítulos, onde as personagens apresentam os fatos através de diários, cartas, narrativas, depoimentos e confissões, em clima de mistério. Do ponto de vista formal, a alternância de narradores presente na *Crônica* já vinha sendo praticada por Lúcio desde a trilogia *O mundo sem Deus*. Essa alternância permite ao leitor conhecer diversas versões sobre o mesmo fato, algumas vezes complementares, outras, conflitantes. Apesar da multiplicidade de vozes presente na narrativa, o estilo de escrita é uniforme, sugerindo a presença de um único narrador por trás de todas as personagens, como explica Albergaria:

A ausência de modulação marca o estranhamento nos monólogos que constituem a *Crônica* e essa ausência permite, justamente, identificar a presença de Lúcio, sujeito-autor, disseminado pelas falas de suas personagens. *Todas* usam o mesmo registro de fala, independente de sexo, idade, ou condição social. (1991, p. 683)

Não é só Albergaria que identifica a presença do escritor como sujeito unificador da narrativa de todas as personagens que têm voz no romance. André Seffrin<sup>10</sup>, na apresentação da edição comemorativa de quarenta anos de publicação da obra, também se refere à presença do escritor na multiplicidade de vozes das personagens:

Na *Crônica* ele [Lúcio Cardoso] deu voz a sua tumultuada galeria de personagens, onde ganham eles seu verdadeiro contorno numa voz que é antes de tudo e unicamente do autor. Delineando enfim seu retrato acabado de homem e de artista, é nesta “gigantesca espiral colorida” que falam todas as suas vozes. Enfim o escritor se encontra com os seus personagens, de maneira a fazê-los carne da sua carne, expressão dilacerada da sua angústia e inadaptação. Um universo polifônico, um espelho estilhaçado onde se estampa multiplicado e único o rosto do autor. (2009, p. 9)

Quanto à temática, segundo Santos (2001), alguns dos assuntos tratados na *Crônica* já haviam sido pronunciados em *O anfiteatro*, como a relação ambígua entre mãe e filho, a disputa de um mesmo homem por duas mulheres e o ódio familiar. Esta obra apresenta, como a outra, uma família Meneses, os Meneses Silva, sobrenome tradicional de Minas Gerais, também carregada dos clássicos valores da aristocracia mineira criticados por Lúcio no romance. Estas informações, comentários da crítica e do próprio autor, em seu *Diário Completo*, levam a crer que o estilo de escrita e a temática da *Crônica* já estavam em gestação, sendo ensaiados pelo autor em outras obras, atingindo sua plenitude no romance considerado a obra-prima de Lúcio Cardoso.

<sup>10</sup> Seffrin reitera que “em nossa literatura, poucas vezes vida e obra terão caminhado tão limítrofes.” (2009, p. 11)

O próprio autor explica o título de sua obra, revelando o sentido das palavras “casa” e “assassinada”: “No título, CASA está no sentido de família, de brasão. ASSASSINADA quer dizer, atingida na sua pretensa dignidade, pelo pecado. Eis o ponto nevrálgico do drama: o pecado.” (CARELLI, 1988, p. 182)

Além da complexidade de construção narrativa, a ausência de linearidade temporal dos fatos narrados pelas personagens confere certa dificuldade à compreensão da trama, que vai sendo desvelada pouco a pouco, revelando os acontecimentos através de pontos de vista variados e, muitas vezes, ambíguos e contraditórios. Mais uma vez, mostra-se decisiva a questão do espaço, já que, através do movimento das personagens, especialmente de Nina, pode-se organizar de forma linear a temporalidade dos acontecimentos.

O primeiro capítulo é a conclusão do diário de André, onde ele narra sua despedida de Nina, sua suposta mãe e amante, já morta. A abertura do livro já prenuncia o clima de tragédia, desejo, traição e pecado que conduz toda obra. A partir daí a narrativa se torna fragmentada, intercalando: as cartas de Nina; as cartas e depoimentos de Valdo Meneses, marido de Nina; o diário de Betty, a governanta da Chácara dos Meneses; as confissões de Ana, esposa de Demétrio, irmão mais velho de Valdo; o livro de memórias de Timóteo, irmão de Valdo e Demétrio; as narrações do padre Justino, do médico e do farmacêutico.

A família Meneses vive em uma propriedade no interior de Minas Gerais, a Chácara dos Meneses, na fictícia Vila Velha. É um estereótipo de uma família aristocrática mineira em decadência, cujas terras são improdutivas e os investimentos fracassados, vivendo da pouca renda que lhes resta, porém sem abrir mão das tradições e da aparente importância que o sobrenome lhes confere. O irmão mais velho, Demétrio, que não tem voz narrativa, tem o papel de chefe do clã, controlando e decidindo sobre a vida de todos os demais. É casado com Ana, criada desde pequena para ser uma Meneses, séria, calada e aparentemente submissa. Timóteo é o irmão que foi rejeitado pela família, vivendo trancado em um quarto, travestido com as roupas e joias de sua falecida mãe, dona Malvina, matriarca do clã. Valdo completa a família Meneses, vivendo à sombra das decisões de Demétrio e casado com a carioca Nina, alvo de desejo e cobiça do irmão mais velho. Arrematam a trama o farmacêutico, o médico e o padre do vilarejo, a governanta Betty, o jardineiro Alberto, amante de Nina, e André, que supostamente tem uma relação incestuosa com Nina, sendo seu filho e amante. A família desperta interesse e curiosidade nos habitantes de Vila Velha, mas vive reclusa na Chácara, com contato esporádico apenas com o padre, o farmacêutico e o médico.

Podemos começar a história, em ordem cronológica, com a chegada de Nina, recém-casada com Valdo, à Chácara dos Meneses, que marca o início da série de acontecimentos que levam à decadência final da família Meneses. Nina vivia no Rio de Janeiro, com seu pai, um militar aposentado e doente. O pai de Nina, preso a uma cadeira de rodas, chega ao extremo de apostar no jogo o casamento da filha com o Coronel Amadeu Gonçalves, seu amigo, bem mais velho que Nina. É nesta situação que ela conhece Valdo, um cavalheiro com ares de aristocrata, e se casa. Vai viver com ele na propriedade da família Meneses, no interior de Minas Gerais, bem distante das festas, dos vestidos, dos teatros, enfim, de toda agitação e diversão com que estava acostumada no Rio de Janeiro. Assim que chega à Chácara, Nina descobre que não casou com um homem rico, como imaginava, mas com um homem endividado e em franca decadência. A propriedade demonstra fisicamente a decadência da família, com mostras de abandono e descaso com a construção e seus jardins. E aos poucos, Nina vai percebendo que essa derrocada não é só física e financeira, mas moral. O passado de Nina não é revelado com clareza pelo autor, e a obscuridade ronda esta personagem, que transita entre o bem e o mal, a danação e a salvação.

Nina se envolve com o jardineiro, a quem havia pedido, desde a sua chegada, que deixasse um ramo de violetas todos os dias na janela de seu quarto. Demétrio descobre a traição de Nina e, nutrindo uma secreta paixão pela cunhada, a manda embora da Chácara, no mesmo momento em que ela descobre que está grávida, com a desculpa que o Rio pode oferecer melhores condições para que ela tenha o bebê. Quando ela está indo embora, Valdo tenta se matar com um tiro, com uma arma vendida a Demétrio pelo farmacêutico, supostamente para que o suicídio fosse induzido pela presença da arma, à mostra na casa. Nina resolve ficar por mais um tempo, até que o marido se recupere, e finalmente vai embora, ficando ausente por cerca de quinze anos. Em seguida à sua saída, Ana, a cunhada que inveja Nina e a vê como sua rival, vai ao Rio buscar o bebê, para ser criado na Chácara.

O segundo episódio envolvendo a arma é o suicídio de Alberto, o jardineiro, no seu quarto, no pavilhão. Ana já sabia da paixão entre Nina e Alberto, e assim que Nina vai embora passa a desejar o mesmo homem que sua rival amava. O persegue e o vê ensaiando o suicídio, até vê-lo cometer o ato que tanto havia estudado. Depois da morte de Alberto, o quartinho no pavilhão passa a ser um lugar sagrado para Ana.

Passam-se quinze anos, André cresce sentindo-se deslocado da família e nutrindo um sentimento de curiosidade em relação a sua mãe. Nina volta à Chácara, e a mãe idealizada

passa a ser objeto de desejo de André. O desejo se consuma e os dois passam a ser amantes, enquanto Nina já começa a apresentar sintomas do câncer que a vai corroer até a morte. A relação de André e Nina se intensifica em meio a sentimentos de prazer, culpa, remorso, amor e angústia, e André manifesta sua sensação de que é um espectro de um outro homem que Nina já amou.

Nina vai ao Rio pela última vez, procurar um médico, encontra seu amigo, o Coronel, e faz suas últimas extravagâncias de compras. Volta, em seguida, para morrer na Chácara. O câncer toma conta do corpo de Nina, e enquanto seu corpo se decompõe lentamente com a doença, a casa e a família também se decompõem. Nina morre, em meio ao cheiro de putrefação que toma conta da casa, e é velada apenas envolta em um lençol, sobre a mesa de jantar. É o momento em que toda vizinhança invade a casa e Timóteo finalmente sai do quarto para prestar sua homenagem à cunhada, que muitas vezes foi sua confidente. Leva um ramo de violetas, como Nina havia pedido, e escandaliza a família com sua presença. Vê André pela primeira vez, e reconhece nele o belo rapaz das violetas, que Timóteo roubava da janela de Nina.

O capítulo final é a última confissão de Ana ao padre Justino. Ana é a derradeira sobrevivente dos Meneses, e passa seus últimos dias no pavilhão, uma vez que todos já se foram ou morreram, e a casa já está transformada em ruínas. Ana revela o mistério final da trama: que André é seu filho com Alberto, e não o filho de Nina, dissolvendo a relação incestuosa que condenava Nina e André.

Apesar de alguns estudiosos como Carlos Nejar e Massaud Moisés discordarem que a *Crônica da casa assassinada* seja a obra-prima de Lúcio Cardoso, e o segundo, inclusive, tecer críticas depreciativas sobre o romance<sup>11</sup>, a maioria dos críticos concorda que a *Crônica* é a realização máxima do autor. Depois de um hiato de cinco anos entre a publicação da novela *O enfeitado* (1954) e da *Crônica* (1959), a obra de Lúcio retorna amadurecida, com um perfil psicológico e introspectivo ainda mais contundente. Segundo Santos (2005), a obra recebeu atenção da crítica no momento de seu lançamento, tendo aproximadamente 24 artigos publicados sobre ela, no período de cinco meses após sua edição, em periódicos literários do Rio de Janeiro e São Paulo.

---

<sup>11</sup> Ver Moisés (1983-1989, p. 302)

Apesar de pouco citada nos livros de história da literatura, a obra recebe a atenção de importantes estudiosos brasileiros, como Alfredo Bosi e Afrânio Coutinho. Sobre a *Crônica* afirma Bosi (1994): “O romancista supera, nessa obra-prima, a indefinição que às vezes debilitava a estrutura das suas primeiras experiências, e lança-se à reconstrução admirável do clima de morbidez que envolve os ambientes [...] e os seres [...]” (p. 414) E nivela, ainda, o romance ao patamar das grandes obras da literatura brasileira, afirmando que a *Crônica* “encerra algumas das passagens mais inspiradas da prosa introspectiva na literatura brasileira.” (p. XXV, 1991). Coutinho (2001) também destaca o romance de Lúcio, observando que

trata-se de um romance extraordinário, pois raramente se conseguiu em romance brasileiro este clima agônico e convincente que, de tanta densidade e riqueza, chega a beirar uma morbidez em derrocada. [...] Toda a obra anterior de Lúcio Cardoso foi uma preparação para este romance, altamente universal, que paira solitário dentro da ficção brasileira [...]. (p. 445)

Outros críticos, ainda, afirmam a importância do romance para a literatura brasileira: “escrevendo o seu último romance, Lúcio Cardoso não só escreveu o melhor deles, o que seria um elogio pelo menos ambíguo, mas, certamente, um dos melhores em nossas letras modernas.” (MARTINS, s/d, p. 407). E também atestam sua importância para o momento histórico em que foi escrito:

Ao que tudo indica, este romance composto de gêneros pessoais, memórias, diários, cartas, como que encerra, na história literária do Brasil contemporâneo, o tempo da literatura plena, todo trabalhado pelo afã de completude. [...] Nele os fragmentos, jamais minimalistas, estão remetidos para um todo. A fresta, o interstício, a margem, que ele opera com habilidade, procuram, desesperadamente, a plenitude perdida, ou “assassinada”. O desespero, ou talvez apenas a angústia, ou simplesmente a compulsão, advém das dificuldades inerentes a um projeto de literatura plena, em meio a uma época progressivamente partida. (PORTELLA, 1991, p. XIX)

Sobre esta “época progressivamente partida”, antes mesmo da publicação do romance, o próprio Lúcio comenta o papel que quis imprimir à *Crônica*: “Não só o livro como eu, ou o meu pensamento, significamos apenas uma coisa – rebelião, ou um sentimento de rebelião contra formas de vida endurecidas e sem paixão.” (Jornal do Brasil, 28 de abril de 1958 apud CARELLI, 1988, p. 218).

A obra não se encaixa em uma única categoria classificatória de romance, apesar de o autor ser considerado um dos representantes do chamado romance psicológico, intimista, ou ainda, introspectivo. Alguns críticos enquadram a *Crônica* como representante da segunda

fase do modernismo, outros como obra expressionista, ou até neobarroca. A classificação de tipologia de romance, no entanto, não é objetivo deste trabalho e, portanto, não será aqui aprofundada. A esse respeito, nos interessa apenas destacar que as poucas referências a esta obra na história da literatura podem ser um reflexo desta questão, como ilustra o comentário de Seffrin (2009):

Apesar de ter encontrado, em parte, uma aceitação quase imediata em sua época, é ainda o romance de interpretação um tanto contraditória e desfigurada pela ação tanto de seus detratores quanto de seus admiradores mais fervorosos. Comumente, é livro referido e comentado, mas bem pouco lido, solitário e pouco explorado em sua dimensão. Porém, sua importância só cresceu nesses anos todos, e não há nada na literatura brasileira que possa ser comparado a seu estuário temático e linguístico. (p. 8)

Sobre as críticas ao estilo da escrita de Lúcio, Mário Carelli, um dos maiores estudiosos da obra cardosiana e coordenador da edição crítica da *Crônica*, explica que a obra recebeu esta edição não só pela qualidade literária, mas também pela grande quantidade de originais conservados, que demonstram a preocupação minuciosa do autor com o texto:

Se no estado final do texto, após várias versões e numerosas emendas, subsistem repetições e meandros barrocos na prosa labiríntica da *Crônica*, não se trata de fraqueza do autor. O texto cardosiano não para de crescer num fluxo verbal encantatório e transbordante, pois sua opção estética é o excesso. (CARELLI, 1991, p. XXVIII)

A pesquisa da fortuna crítica sobre a *Crônica da casa assassinada* demonstra que existe um crescente interesse pelo estudo da obra, com a produção de artigos, dissertações e teses. Apesar disso, ainda é um texto carente de análises, se levarmos em conta sua importância na história da literatura brasileira e sua riqueza estilística e temática. A maior parte dos estudos já realizados gira em torno da construção da narrativa, enfatizando a alternância de narradores e a fragmentação do texto. Outros estudos abordam, ainda: a questão do gênero, com a personagem Nina como ponto central de análise; a questão da linguagem pictórica e seu diálogo com outras obras do autor, como romances, poemas e pinturas; a questão do trágico, da melancolia e da morte; as relações entre a biografia do autor e a temática do romance; a relação entre literatura e psicanálise, para análise das personagens; discussões sobre a classificação da obra, caracterizando-a como neobarroca ou expressionista, ou ainda enquadrando-a no impressionismo literário.

Sob a ótica do espaço, foco central deste trabalho, a obra já foi analisada relacionando tempo e espaço, espaço e memória, o espaço como categoria narrativa e a decadência do espaço relacionada com a dualidade atraso *versus* modernidade na história brasileira, sendo este o aspecto com maior incidência de análises.

O estudo mais significativo para nosso tema é o de Santos (2005), em sua tese intitulada *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*, que contribui para a compreensão da forma como foi criada a cidade fictícia de Vila Velha, concebida pelo autor, desde o princípio, para ser destruída. O trabalho se detém, porém, na construção do romance ao longo da trajetória profissional de Lúcio Cardoso, juntamente com fatos importantes de sua biografia, apoiada, principalmente, em depoimentos do *Diário completo* do autor, no texto original da obra, em documentos do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa e em depoimentos e entrevistas de amigos e familiares de Lúcio. Este estudo aborda, ainda, o interesse demonstrado por Lúcio Cardoso pela decadência, tema recorrente em sua obra, salientando a hipótese de que o tema da decadência e da ruína pode ser parte do imaginário da mineiridade. Este argumento, no entanto, não é desenvolvido com relação à *Crônica*.

Sousa (2009), em sua dissertação *Quando as palavras pintam cenas: um estudo da construção de imagens na obra Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso*, enfatiza a questão da relação entre o espaço e as personagens no capítulo denominado *A dialética do espaço: um estudo sobre a simbologia da paisagem no romance Crônica da casa assassinada*. Seu objetivo é compreender a estética dos espaços da obra, a partir da análise de sua simbologia e seus possíveis significados, com relação aos conflitos existenciais das personagens. Para tanto busca embasamento na *Teoria do efeito estético* de Iser e cita, também, Foucault, Bachelard, Lacan, Freud, Nietzsche e Mário Bruno. Sua análise prioriza os vazios textuais deixados pelos relatos das personagens, e considera igualmente as figuras de linguagem e as descrições físicas e psicológicas dos ambientes. Não considera, no entanto, outros elementos cênicos, criados pelo autor, que contribuem na criação da atmosfera das cenas, tampouco o espaço nas três dimensões que vamos abordar.

Na dissertação intitulada *Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude*, de Loreda Neta (2007), a autora também utiliza o espaço construído a partir de imagens poéticas como objeto de análise, sob a luz da teoria de Bachelard em *A poética do espaço* (2003). Seu objetivo, no entanto, diferentemente do nosso, é discutir o que a autora chama de linhas de

força da poética da finitude, detendo-se nas imagens referentes à morte e ao espaço na condição de ruína e transitoriedade, sempre relacionados ao tempo, que determina a finitude.

Kelly dos Santos Moreira (2011), na dissertação *A decadência da casa, a sombra da morte e o cair das máscaras*, em um dos capítulos analisa o espaço como categoria na construção da narrativa, também fundamentando-se na teoria de Bachelard, além de Gilberto Freyre, já que a ênfase de sua análise neste capítulo é a relação entre a decadência da família Meneses e a decadência da Chácara.

Todos estes estudos demonstram a importância do espaço e suas imagens poéticas na construção do romance de Lúcio Cardoso. A partir destes trabalhos demonstra-se, também, a importância da teoria de Bachelard para a análise dos espaços, bem como a relação intrínseca entre o espaço narrativo e o espaço interior das personagens, ilustrada especialmente pela correspondência já constatada entre a decadência da família Meneses e a decomposição física da casa.

Nosso trabalho pretende analisar por outra perspectiva a questão do espaço na obra *Crônica da casa assassinada* considerando-o nas dimensões regional, natural e doméstica e relacionando a análise com a construção da atmosfera das cenas do romance e a criação identitária das personagens.

Para tanto, é preciso esclarecer o conceito que guia este trabalho, o conceito de espaço. Adotamos a forma contemporânea de tratar este conceito apresentada por Doreen Massey, em sua obra *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. O espaço ficcional objeto de nosso estudo – a chácara dos Meneses – é marcado pela estagnação, resistência à mudança e fechamento identitário, características do momento histórico e da situação social das personagens que o habitam e que se aproxima à forma tradicional de pensar o espaço. Adotando a visão contemporânea de Massey, no entanto, pretendemos trazer uma nova luz ao estudo do espaço ficcional do romance de Lúcio Cardoso. Acreditamos, como a autora, que o espaço é dinâmico e mutável e pode ser visto como um palco de encontros e entrecruzamento de histórias, ao contrário da visão convencional representada criticamente no romance.

Dessa forma, concordamos com Massey em suas três proposições sobre o espaço: o reconhecimento deste como um campo de interações, ou seja, o espaço é um campo político; o reconhecimento da existência da multiplicidade, tornando o espaço a esfera da “coexistência da heterogeneidade”; o reconhecimento de que o espaço está sempre em construção, ou seja, a

ideia de movimento, abertura, transformação, oposta à ideia de um espaço fechado e acabado. (MASSEY, 2008)

Assim, definimos as dimensões do espaço a partir do desenho da planta baixa da Chácara dos Meneses, de Lúcio Cardoso, que abre o romance *Crônica da casa assassinada*, utilizando uma representação estática, mas em busca do dinamismo implícito no desenho. Dessa forma, nossa análise parte de um âmbito espacial mais abrangente, o entorno da Chácara e a região na qual está inserida, até o âmbito mais íntimo e doméstico, a divisão dos cômodos da casa, ilustrada por Lúcio Cardoso. Como espaço intermediário, analisamos a Chácara em si, com a natureza e a paisagem que a compõem, e que aparecem demarcadas no desenho do escritor, bem como outros elementos que conformam o espaço natural, relevantes para a narrativa.

Como procedimento de análise do objeto de estudo, foram identificadas, no romance, passagens da narrativa relacionadas a cada uma das dimensões do espaço analisadas: regional, natural e doméstica. Em seguida, foram identificados, destacados e sistematizados os elementos a serem analisados, dentro de cada uma das dimensões, seguindo o critério do mais amplo para o mais específico.

No primeiro capítulo, *As vozes do sangue: os espaços regionais*, partimos das minas, representadas na planta baixa apenas pela indicação das estradas, que ligam a Chácara a um espaço regional maior, passando pelas montanhas, representadas no desenho pela Serra do Baú e chegando à roça e ao pasto, espaço rural onde se localiza a Chácara. Neste capítulo, objetivamos desvelar de que forma o espaço criado por Lúcio Cardoso para ambientar a *Crônica da casa assassinada* reflete, reforça ou destrói os aspectos que conformam o mito da mineiridade e, conseqüentemente, de que forma o espaço regional contribui na formação da identidade das personagens.

No segundo capítulo, *A realidade orgânica primordial: os espaços naturais*, partimos da conceituação e análise da paisagem, que faz a transição do espaço regional para o natural. A partir desta passagem abordamos o espaço natural através de quatro categorias referentes aos elementos primordiais: água, ar, fogo e terra. Objetivamos, assim, identificar e analisar de que forma o espaço natural, representado na obra, contribui para a criação da atmosfera das cenas do romance e de que forma este espaço, através da imagem dos quatro elementos, influencia ou é influenciado pelo espaço interior das personagens. Novamente, a planta da Chácara nos conduz na escolha das categorias de análise: a água, representada pelo tanque e

pelos regatos, a terra, visível no jardim, nos canteiros e na própria casa, e o ar e o fogo, elementos mais voláteis, observados em trânsito não só no espaço natural, mas invadindo o espaço doméstico.

Já no terceiro capítulo, *A demonstração de um espetáculo mágico: os espaços domésticos*, chegamos à dimensão doméstica do espaço, através do conceito de ruína. A partir daí seguimos à análise da sala e do quarto do porão do pavilhão, como representantes do espaço doméstico, seguindo a linha de análise do mais amplo para o mais específico, sendo o primeiro mais representativo do mundo social, e o último o mais íntimo e oculto. Optamos por analisar esta dimensão do ponto de vista cenográfico, através dos elementos que compõem as cenas, os objetos, a indumentária, a iluminação e o som, já que é no ambiente doméstico que as imagens literárias dos espaços são mais dramáticas, influenciadas pela estética das artes visuais que permeou toda trajetória de Lúcio Cardoso. Assim, objetivamos identificar e analisar de que forma a representação do espaço doméstico relaciona-se com a criação identitária das personagens e com a atmosfera das cenas do romance, sob o ponto de vista cenográfico, através da análise dos elementos cênicos que compõem os ambientes.

Como o espaço é móvel e dinâmico, por vezes nossas categorias de análise interpenetram-se, e as múltiplas dimensões do espaço invadem umas às outras. Tivemos necessidade de uma organização metodológica para guiar nossos estudos, mas ela tem a única função de intermediar o objeto de estudo e o referencial teórico, nos conduzindo por uma linha contínua de raciocínio. No entanto, a riqueza do texto da *Crônica da casa assassinada*, a quantidade e a qualidade das imagens poéticas relativas ao espaço e aos personagens e a subjetividade do referencial teórico pelo qual optamos fazem com que, por vezes, as sugestões do próprio romance se sobreponham ao método e a análise avance por caminhos que, inicialmente, não estavam previstos.

## CAPÍTULO I

### AS VOZES DO SANGUE: OS ESPAÇOS REGIONAIS

[...] e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada  
e secado o ouro escorrerá ferro, e secos morros de ferro  
taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios [...]

(Carlos Drummond de Andrade)

O romance *Crônica da casa assassinada* traz indicações de que a fictícia cidade de Vila Velha, onde se situa a Chácara dos Meneses, localiza-se na Zona da Mata mineira, próxima a Mercês, Ubá e Rio Espera. Lúcio Cardoso, mineiro de Curvelo, costumava viajar pelo interior de Minas e do Rio de Janeiro, onde travou contato com o que ele descreveu como as “velhas fazendas que agonizam”, o que provavelmente contribuiu para a construção do cenário da *Crônica*. (SANTOS, 2005) Lúcio não esconde sua relação de amor e ódio com sua terra natal e, em depoimento a Fausto Cunha, exterioriza o que significa, para ele, o lançamento da *Crônica*:

[...] um formidável movimento de luta e de insubmissão, contra esse elemento discordante, atroz e até mesmo atentatório à grandeza de Deus que se chama a minha infância, sua permanência, pelo menos no que ela tem de mais ilegítimo e mais poético.

Meu movimento de luta, aquilo que viso destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais.

Meu inimigo é Minas Gerais.

O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja é contra Minas Gerais.

Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito judaico e bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito. (CARDOSO, 1991, p. 764)

É nesse cenário, carregado pela força da tradição, que se ambienta o romance. Esta tradição, no entanto, não é um dado, um pressuposto, ela tem uma história construída e reafirmada pelo que hoje constitui o mito da mineiridade. Sendo assim, não vamos analisar o espaço da Chácara dos Meneses como uma representação estática e desprovida de história, e sim como a representação de um espaço que foi sendo construído a partir de experiências

humanas, e posteriormente degradado, até chegar ao estado de ruína, quando a natureza venceu o homem.

Conforme Albergaria (1991), Lúcio Cardoso representa com maestria o aspecto da repressão da família patriarcal, uma das características mais marcantes da mineiridade. Mas o que é a mineiridade? Arruda (1990) afirma que “a mineiridade exprime [...] uma visão que se construiu a partir da realidade de Minas e das práticas sociais.” (p. 198) Já Albergaria nos apresenta a definição tautológica do termo: “qualidade ou condição do mineiro” (p. 682) e ao mesmo tempo questiona o que seria esta condição extraordinária que conforma o povo de Minas. Desta forma conclui que “a mineiridade não se define, se desvela” e que “só se pode entendê-la em função de suas coordenadas culturais”, e ainda, que “é da análise do seu discurso que se pode atingir o cerne da mineiridade.” (p. 682) Nosso ponto de partida, portanto, é investigar de que forma o espaço criado por Lúcio Cardoso para ambientar a *Crônica da casa assassinada* reflete, reforça ou destrói os aspectos que conformam o mito da mineiridade e, conseqüentemente, de que forma o espaço regional contribui para a formação da identidade das personagens. Novamente adotamos o critério de trabalhar com o espaço mais abrangente até chegar ao mais específico. No caso do espaço regional, o primeiro ponto de análise são as minas, seguido das montanhas e culminando na roça.

É na origem da formação do povo mineiro que buscamos as características que hoje conformam o mito da mineiridade, sustentado pela necessidade de afirmação de uma identidade cultural, construída a partir do século XVIII, com a exploração das minas e a desenfreada busca pelas riquezas do solo, marcada por uma intensa vida urbana. Assim, consideramos as minas o primeiro espaço regional passível de influenciar as construções míticas e que pode fundamentar algumas das características que conformam a identidade da família Meneses, no romance de Lúcio Cardoso. Estas construções míticas fornecem material para a elaboração das identidades culturais e, em função disso, filtram os acontecimentos históricos, mantendo apenas os que podem contribuir de maneira positiva para a construção do mito, ou aqueles que justificam as características negativas. Com relação à mineiridade, sua construção teve início com a literatura dos viajantes e suas detalhadas observações sobre as especificidades do povo mineiro, tendo continuidade com os cronistas e historiadores que glorificaram o passado de Minas. Colhendo informações de toda esta produção, foram os ensaístas, no entanto, os responsáveis por codificar a mineiridade, traçando as linhas de sua identidade, e os políticos, os responsáveis por disseminar o mito, através de seus discursos. (ARRUDA, 1990)

Utilizamos, portanto, as teorias sociais desenvolvidas por alguns ensaístas, a fim de compreender a construção desta mitologia. Como se trata de uma construção, estas teorias giram em torno de um núcleo comum, a mineiridade, mas muitas vezes traçam percursos diferentes e, inclusive, contraditórios. Buscamos, no entanto, as semelhanças que fixam a mitologia da mineiridade no imaginário, e que aparecem representadas na obra de Lúcio Cardoso. Além do trabalho dos ensaístas nos apoiamos, também, nos estudos de Oliveira Vianna, sociólogo fluminense que exerceu grande influência na vida política e social brasileira, e um dos primeiros a teorizar sobre a questão da mineiridade. Em seu artigo *Minas do lume e do pão*, Vianna defende a existência de uma identidade regional mineira, mesmo que existam diferenças locais. Segundo Murari (2011), “o primeiro postulado de Vianna é justamente a existência de uma comunidade de sentido capaz de definir tanto o mineiro de Barbacena quanto o de Juiz de Fora e o de Belo Horizonte.” (p. 301) E é justamente a criação deste tipo regional, fruto de um espaço regional, que vamos analisar no discurso dos ensaístas para, em seguida, buscar identificá-lo na criação ficcional de Lúcio Cardoso. O estudo de Alceu Amoroso Lima sobre o povo mineiro, *A voz de Minas*, publicado em 1945, ilustra de forma muito significativa a codificação do mito da mineiridade e a reafirmação das observações relatadas pela literatura dos viajantes. O escritor, no entanto, afirma de forma categórica, no prefácio da obra, sua recusa em incentivar a criação do mito:

Procurei dizer, com absoluta isenção, o que penso de Minas e dos mineiros, sem silenciar qualidades nem excluir defeitos. [...] Todo *mito mineiro*, porém, será tão ridículo como o mito paulista, nordestino, gaúcho ou qualquer outro fruto do regionalismo baísta. Uma das qualidades que aponto, na gente de Minas, é justamente a ausência, ao menos relativa, dessas tendências mitológicas ou regionalistas. Se meu livro concorre para incentivar a criação de mais esse mito, prouvera a Deus que nunca o houvesse dado à publicidade. (LIMA, 2000, p, 22)

Apesar desta recusa, natural para o período histórico em que a obra foi escrita, Amoroso Lima, contemporâneo de Lúcio Cardoso, é um dos autores que nos ajudarão a analisar a construção do mito da mineiridade, já que atualmente podemos considerar sua obra como um importante instrumento de sustentação do imaginário do mito. Um fato a destacar é que Amoroso Lima era carioca, e apesar de seu declarado amor por Minas Gerais, tinha uma visão externa do povo mineiro, assim como a das literaturas de viagem, consideradas precursoras da criação do mito da mineiridade.

A obra *O homem e a montanha: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro*, de João Camillo de Oliveira Torres, escrita

em 1944, é outro importante estudo que ilustra a mitologia da mineiridade, esta a partir do ponto de vista de um mineiro. Oliveira Torres também é contemporâneo de Lúcio Cardoso, e seus estudos refletem de forma significativa o pensamento da época, resultando em uma “tese de inspiração ‘determinista’ e amparada pelo ‘paradigma geográfico tradicional’, em curso no país até a década de 1950. Nesses termos, a situação geográfica e topográfica conformou Minas Gerais e os mineiros [...]” (ANDRADE, 2011, p. 29)

Já outra obra elucidativa para nossas análises é *Mineiridade: ensaio de caracterização*, de outro mineiro, Sylvio de Vasconcellos, publicada em 1968. O autor afirma que os próprios mineiros muitas vezes duvidam das características que lhe são atribuídas, mas que apenas o entendimento destas características pode desmentir, confirmar ou completar o que conforma o mito da mineiridade. Além de nos proporcionar as visões de um mineiro sobre sua própria terra e sobre seus conterrâneos, a formação de Vasconcellos na área da arquitetura, o aproximava da observação das questões espaciais.

As duas primeiras obras, especialmente, refletem uma visão positivista e determinista com relação ao espaço e ao tipo humano que o habita, considerando a região como um espaço estático e fechado. Esta abordagem, característica do período em que foram escritas, aproxima nossa análise do ponto de vista de Lúcio Cardoso, que escreveu a *Crônica* na mesma época, sendo que seu texto, com seus cenários e personagens, reflete esta abordagem. Este discurso é responsável por reafirmar o mito da mineiridade, daí sua importância para nossa análise. Dessa forma, construímos nosso trabalho sobre o conceito de espaço defendido por Massey, baseado no movimento, na abertura, na transformação, na interação e na heterogeneidade, mas a partir da visão tradicional daqueles que codificaram e consolidaram o mito da mineiridade, ao qual Lúcio deu vida para depois assassinar, através das personagens e ambientes da *Crônica*.

## **1.1 SONHOS ENGANADORES DE RIQUEZAS: AS MINAS**

O espaço das minas e o tipo de vida decorrente da mineração concederam a Minas Gerais, na primeira metade do século XVIII, uma situação peculiar e completamente diferente de tudo que ocorrera até então no Brasil. O país se caracterizava pelo latifúndio, pela monocultura agrícola, pela pecuária e pelo trabalho escravo, configurando uma vida rural e uma sociedade patriarcal, de forte diferenciação social. O ambiente das minas, no entanto,

distinguiu-se pela sua urbanidade, pelo trabalho individual e pela possibilidade de lucro imediato, diminuindo as diferenças sociais, assim como pela predominância da cultura agrícola de subsistência, que mal supria as necessidades locais. Essa diferença de ambiente foi responsável, em grande parte, por moldar traços específicos do povo que aí se formou e se desenvolveu.

As cidades mineiras originaram-se nos pontos de confluência das águas, nos vales onde se concentravam as águas das chuvas, em que se acumulava a areia de onde provinha o ouro de aluvião que descia das montanhas. Por isso tinham um formato longitudinal, quase em linha, longas e estreias, o que mais adiante vai refletir-se na arquitetura das casas de fazenda, com suas longas fachadas. O ouro de aluvião era, no entanto, efêmero, e as cidades mineiras que assim se formaram, também. Suas construções eram simples, rapidamente executadas, formando arraiais, ou seja, acampamentos, que eram, também, rapidamente abandonados, assim que o ouro se esgotava e os mineiros obrigavam-se a buscar novas fontes auríferas. Foi assim até que começaram a buscar a “mãe do ouro”, explorando as minas e fixando-se próximos a elas. Esta forma concentrada de ocupar o espaço aproximava os mais diferentes tipos humanos, obrigados a uma convivência próxima. Além disso, a característica individual do trabalho minerador, assim como a possibilidade de enriquecimento fácil, diminuía as diferenças sociais, conformando uma sociedade específica, moldada ao ambiente em que nasceu, constatando-se que “da herança étnica e da contingência histórica, plantou-se nas montanhas exauridas um povo singular, assinalado por uma conjunção de sinais caracterizadores.” (ALBERGARIA, 1991, p. 684)

A formação étnica do povo mineiro, considerada uma mistura homogênea, contribuiu para sua configuração como representante mais próximo do tipo nacional. (ARRUDA, 1990, p. 107) Juntaram-se aos índios nativos os índios vindos com os bandeirantes, os próprios bandeirantes (paulistas), os emboabas (portugueses), os negros (africanos), e os baianos, todos contribuindo de forma específica na formação do povo mineiro, ilustrada nas palavras de Oliveira Torres (2011):

E o homem nunca vem só. Traz na sola de seus sapatos a sua pátria, a sua cultura. Desse modo cinco diferentes grupos de homens, cinco diferentes culturas se abraçaram e lutaram na formação do povo mineiro: os índios, que serviram de veículo à marcha dos bandeirantes, diretamente ou através da mestiçagem; os *bandeirantes*, feudais, nômades e guerreiros [...]; os *baianos* vindos do Norte, com as suas boiadas (cuja função foi a de dar a nota “bucólica” à paisagem); os *emboabas*, portugueses, citadinos, comerciantes, industriais ou gente del-rei, cuja ação principal consistiu em ficar, em passar de vida arriscada, nômade, para a

sedentária e civilizada da mineração; finalmente, o *negro*, mais sedentário e industrioso que o índio, dando a mão ao emboaba para fincar a cidade no solo difícil da montanha. (p. 203)

Essa diversidade de formação foi responsável pela diferenciação social entre Minas Gerais e o restante do Brasil, onde, no mesmo período, dominava a formação dualista, proprietários rurais e escravos. Assim, em Minas, o caráter regional é formado a partir da identificação com o todo nacional: “a mineiridade diferencia-se ao integrar-se, particulariza-se quando se funde no todo”. (ARRUDA, 1990, p. 108) Essa relação de simbiose entre Minas Gerais e o Brasil é defendida pelo mito da mineiridade também pela localização central deste Estado no território nacional, o que poderia transferir ao povo mineiro um senso de equilíbrio e centralidade, assim como uma vocação para promover a unidade do país (LIMA, 2000; TORRES, 2011). Gilberto Freyre, na conferência *Ordem, liberdade, mineiridade*, proferida na Faculdade de Direito de Belo Horizonte, em 1946, também ressalta esta responsabilidade de Minas para com o país:

Não vejo gente brasileira mais capaz que a de Minas de resolver antes politicamente que policialmente, para o Brasil, problema hoje tão nosso e já há anos tão de países política e tecnicamente mais adiantados que os da América do Sul, como o da conciliação da liberdade com a ordem da sociedade. (p. 9)

A busca pelo eldorado brasileiro moveu para Minas um grande contingente populacional, com gente de toda espécie à procura do ganho fácil, que, segundo Alceu Amoroso Lima, foram os responsáveis por contaminar os costumes e a moral com maus hábitos, desde a violência até a promiscuidade, onde dominava a anarquia e a dissolução de valores. Esta desordem moral só pôde ser vencida com a decadência da mineração e a progressiva influência da Igreja católica. (LIMA, 2000) Talvez seja no desejo de superar este passado corruptor dos costumes e da moral que podemos encontrar o comportamento oposto característico do mito da mineiridade no século XIX: a defesa a todo custo da honra e da moral. Este aspecto é ressaltado por Lima, ao afirmar que “respira-se, pois, em Minas, uma atmosfera de moralidade congênita” (p. 173). Com isso, o autor destaca que a moralidade configura uma atmosfera, um ambiente, e que esta elevada moral, no entanto, tem seu lado obscuro, quando é usada para dissimular desvios, vícios e erros. Observamos, então, que o romance de Lúcio Cardoso está completamente envolvido no lado obscuro desta atmosfera moral, tal a sua força de influência na conformação dos ambientes em que se passa o romance. Podemos ilustrar esta atmosfera com um diálogo entre Ana e Nina, narrado por Ana em uma de suas confissões, quando aponta a arma para Nina, mas confessa que não pode

matá-la, e Nina argumenta que não pode fazê-lo por defender as supostas honra inabalável e moral incorruptível dos Meneses:

– Não pode, não pode, e eu vou-lhe dizer por quê. Porque é uma Meneses, porque o sangue dos Meneses, que não é o seu, contaminou-a como uma doença. Porque você não quebraria nunca a quietude desta casa com um tiro – a paz, a sacrossanta paz desta família – nem cometeria um incesto, nem um assassinato, nada que manchasse a honra que eles reclamam.

[...] Ah, ela estava com a razão, não havia dúvida – e de que modo humilhante para mim! Ali, com o revólver ainda nas mãos, só poderia reconhecer que me vencera – a mim, a todos nós escravos de um hábito, de uma verdade, de um ensinamento que não ousamos destruir nem ultrapassar. (CARDOSO, 2009, p. 302)

Tendo sua origem na literatura dos viajantes, as primeiras características observadas e documentadas foram aquelas do povo que habitava as Minas Gerais no período da exploração aurífera, ou seja, no espaço regional das minas. Desta forma, o primeiro atributo destacado é o ócio, estimulado por três fatores: pelo ganho fácil com a mineração, pelo clima quente e pela grande extensão de terra, em que os grandes fazendeiros permitiam aos pobres que cultivassem em suas terras para sua subsistência, acarretando em pouco trabalho para sobreviver, levando o povo das minas ao conformismo e à indolência. O relato de John Mawe, do início do século XIX, ilustra a origem desta particularidade:

Continuamente absortos nos sonhos enganadores de riquezas adquiridas subitamente, imaginam estar isentos da lei universal da natureza, que obriga o homem a ganhar o pão com o suor do seu rosto. Contemplando a fortuna acumulada por seus predecessores, esquecem que estes só a alcançaram pela atividade e pela perseverança [...] Os herdeiros dos homens que foram os artífices de sua fortuna seguem raramente, é sabido, o exemplo que tiveram diante dos olhos [...] (MAWE apud LIMA, 2000, p. 41)

Do ócio surgiu a segunda característica, a preguiça, da qual derivaram a luxúria, a cobiça, a melancolia e a tristeza. Sendo assim, “as minas encontram-se no centro da ociosidade, engolfadas pela maré indômita do hábito do não-trabalho. [...] O acalanto do ouro provocava a paralisia do todo social, transformando as minas no polo irradiador da preguiça nacional.” (ARRUDA, 1990, p. 57) Este aspecto pode ser observado na família Meneses, decadente, endividada, proprietária de terras improdutivas e caracterizada pela inatividade de seus membros, que passavam os dias absortos em seus pensamentos, sem exercer alguma atividade significativa, e onde qualquer acontecimento estranho à sua rotina de ócio lhes causava aborrecimento, conforme ilustra a cena do romance, narrada pelo médico, no momento do suicídio do jardineiro Alberto:

(Curioso, não me foi difícil imaginar a cena inteira: os Meneses dispersos pela varanda, o Sr. Demétrio na rede, fingindo ler um livro que não lia, o Sr. Valdo um pouco mais adiante, tamborilando com os dedos no peitoril da varanda, Dona Ana debruçada sobre um bordado. Seria capaz até mesmo de descrever o minuto sucedido após o tiro – uma longa, uma ansiada pausa de um minuto, durante o qual todos, bruscamente arrancados à sua teia interior, entreolharam-se prevendo um inimaginável aborrecimento.) (CARDOSO, 2009, p. 151)

Para Alceu Amoroso Lima, a indolência e o sedentarismo exagerado, que levam o mineiro a prender-se à rotina, são defeitos justificados pelo que ele considera uma das grandes virtudes dos habitantes de Minas Gerais: o amor à tradição. Daí pode explicar-se, também, sua tendência a resistir às mudanças, decorrente da falta de solidez da atividade mineradora. Em função dessa resistência, o mineiro apegar-se ao espaço: “o mineiro não muda facilmente de casa. Gosta loucamente de seu povoado natal. Ama a paisagem em que nasceu e dificilmente a troca por outra [...] o mineiro é o homem que em geral não sai de sua província.” (LIMA, 2000, p. 46)

Observamos a presença, no mito da mineiridade, de uma forte relação do mineiro com o espaço, diferente de seu vínculo com o tempo, que acaba refletindo-se, também, na oposição entre tradição e modernidade. As palavras de Amoroso Lima (2000) exemplificam esta questão: “o mineiro leva consigo o seu arraial, como um amuleto contra as conjurações do progresso. Se o homem moderno, portanto, ‘tudo vê em função do tempo’, podemos quando muito dizer que o mineiro tudo vê em função do espaço.” (p. 47) Assim, o mineiro se apegar à terra e à propriedade, sendo fiel ao seu chão, à sua terra natal, ao que a sua família construiu ao longo de gerações.

Ao contrário da visão “estrangeira” de Alceu Amoroso Lima sobre a relação do povo das Minas com sua terra natal, a visão do mineiro Sylvio de Vasconcellos nega este apego ao espaço, defendendo o desapego à terra e afirmando que o mineiro não demonstra amor por ela, uma vez que não lhe deu por muito tempo a tão desejada riqueza advinda dos metais e pedras preciosas. Vasconcellos afirma que, por não encontrar estímulos provenientes da terra o mineiro não é feliz no seu espaço. E é este sentimento que faz com que muitas vezes não acreditem nos seus valores, e estes sejam apenas descobertos por pessoas de outras regiões. Porém, o autor acredita que este desapego à terra é aparente e superficial, que é no fundo da alma mineira que habita seu amor pela terra, no passado, nas recordações e reminiscências:

Em seu íntimo êle ama, à sua maneira, seu chão e sua gente. Um amar isento de excessos, silencioso, contido. Um amar angustiante e nostálgico, denso, que se nega a manifestações; mais pôsto na intenção que em demonstrações. Amor sofrido,

trágico, enrodilhado por dentro, que se não extravasa em ternuras. Abstração. Não sem atributos: apenas é. [...] Não é uma terra real e concreta; é a propriedade, o valor abstrato. O domínio, o horizonte, o ambiente, o ar respirado. Sem trato nem cuidados, mas a terra amada. Reminiscências de passados longínquos, perdidos nos campos lusitanos e nas matas africanas. Terra que por um momento se abriu, oferecendo-se entranhas ricas, a seguir, negadas. [...] Não tem que produzir riqueza [a terra]: ela é a própria riqueza, improdutiva, em potencial. É o fim em si mesma. (VASCONCELLOS, 1968, p. 98)

Este profundo apego à terra, mesmo que improdutiva, e à propriedade, mesmo que em ruínas, é talvez uma das características mais marcantes da família Meneses, na obra de Lúcio Cardoso. E sua íntima relação com o espaço é tão marcante que a casa, muitas vezes, torna-se uma metáfora da família Meneses, padecendo junto com ela. Nina, carioca, elemento estrangeiro a essa realidade fincada na tradição, tem essa percepção desde o momento em que chega à Chácara, o que expressa em uma de suas cartas a Valdo Meneses:

[...] sempre vivi à espera de que a situação da família se desfogasse, se bem que no íntimo tivesse certeza de que jamais sairiam do beco em que voluntariamente se meteram. Digo isto, porque sei hoje que a construção, e mais do que isto, a manutenção desta Chácara, equivale a uma despesa inútil, e poderia ser poupada, se não achassem todos que abandonar Vila Velha, e esta mansão dispendiosa, fosse um definitivo ato de descrédito para a família. A verdade é que antes de desmembrarem a velha Fazenda do Baú, e dividirem as terras entre credores que poderiam muito bem esperar, teria sido melhor temporizar com a situação, remodelando apenas a casa que hoje apodrece no contraforte da serra. Posso afirmar que, indo até lá algumas vezes a cavalo, encontrei nela uma poesia e uma dignidade que nem sempre vislumbrei nesta construção pretensiosa onde hoje vivem... Tivessem feito o que eu tanto apregoei, liquidado a casa, vendido os trastes, diminuído a criadagem, loteado as terras e entrado em acordo com o resto dos credores, não estaríamos agora na situação de... que são as mesmas de antigamente. (CARDOSO, 2009, p. 38)

Complementar à relação do mineiro com o espaço, temos sua relação com o tempo. A atemporalidade, então, como característica geral dos mitos, aparece arraigada ao povo mineiro, e é destacada por Alceu Amoroso Lima, quando ressalta o “*desdém pelo tempo* que se manifesta nas menores coisas, em Minas.” (LIMA apud ARRUDA, 1990, p. 122) Esta atemporalidade pode relacionar-se, ainda, à forte relação de Minas com a religiosidade, mais especificamente com o cristianismo, que cria uma metonímia entre a atemporalidade do caráter mineiro e a infinitude divina. (ARRUDA, p. 125) Lima reforça a ideia da atemporalidade, ao afirmar que o tempo não existe em Minas, “que o mineiro possui muito mais o espírito do eterno que do moderno” (p. 44), o que o aproxima à rotina e ao passado, sendo este o que lhe confere força, estabilidade e dignidade e, ainda, o que faz com que o mineiro demonstre respeito pela sua origem e pelos seus antepassados. Isto ocorre desde que estes antepassados se encaixem no modelo da tradição e nos valores da sociedade patriarcal, o

que não acontece na família Meneses, da *Crônica*. O antepassado mais ilustre dos Meneses, para quem, durante muitos anos, foi reservado um lugar de honra para seu retrato, “na sala, por cima do aparador grande”, foi Maria Sinhá, espírito pelo qual a personagem Timóteo julgava-se possuída. E, por manifestar o que seus irmãos chamavam de “suas tendências”, vestindo-se com roupas de mulher, coberto de joias e maquiando-se exageradamente, foi exilado em seu próprio quarto, sendo proibido de circular pela casa, enquanto o retrato foi relegado a um canto no porão. Assim ele descreve, para a governanta Betty, sua antepassada:

[...] foi a mais nobre, a mais pura, a mais incompreendida de nossas antepassadas. Era tia de minha mãe, e foi o assombro de sua época. [...] 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. Dizem que usava um chicote com cabo de ouro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava em seu caminho. Ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú. [...] 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, 2009, p. 54)

Ou seja, enquanto era apenas um retrato fixo na parede, não oferecia risco à moral e à honra da família, pois sua história e seu incompreensível comportamento haviam sido congelados no passado. Já quando este passado veio à tona, manifestado através do comportamento de Timóteo, a antepassada passou a ser uma ameaça e seu retrato teve que sair de cena, escondido no porão, junto com Timóteo, a representação viva da afronta aos costumes e à tradição, preso em seu próprio quarto.

O apego ao passado faz o mineiro resistente a qualquer tipo de novidade ou mudança, e é daí que se origina outro aspecto de fundamental importância que compõe o mito da mineiridade: o conservadorismo. Sobre isto, Alceu Amoroso Lima faz uma forte afirmação, que se aproxima de maneira evidente da visão de mundo da família Meneses, criada por Lúcio Cardoso: “a vida não é a mudança. A mudança é a morte. A vida é a imutabilidade. A vida é a conservação.” (LIMA, 2000, p. 49) Essa visão de mundo é bem diferente daquela demonstrada pela personagem Nina, carioca, jovem, bonita, com vestidos e chapéus da moda, simbolizando a modernidade, a mudança e o movimento. Essa diferença extrema se torna o cerne dos desentendimentos entre Nina e Demétrio, que demonstra todo seu apego e seu amor pela propriedade, pela tradição, pelo passado e pelos costumes mineiros, reproduzindo fielmente o discurso do mito da mineiridade, conforme ilustra um comentário da governanta Betty, em seu diário:

Creio mesmo que foi essa aversão, propalada inúmeras vezes, e em todos os tons de vozes, que para sempre levantou os alicerces do desentendimento entre a patroa e o Sr. Demétrio, de natureza tão arraigadamente mineira. Mais do que isto: mais do que o seu estado natal, amava ele a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros – segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil. ‘Podem falar de mim’, costumava dizer, ‘mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui vieram com altanería e dignidade’. (CARDOSO, 2009, p. 62)

A personagem Nina demonstrava ter consciência de que sua figura ia de encontro ao conservadorismo da família Meneses, e suas palavras exemplificam a representação do choque entre a tradição e a modernidade: “Essas velhas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que eu represento, uma vida nova, uma paisagem diferente.” (CARDOSO, 2009, p. 66)

Alceu Amoroso Lima relaciona, ainda, o conservadorismo mineiro à sua relação mais próxima com a natureza, o que considera o verdadeiro progresso humano, apesar de sua aparência rotineira e atrasada. Por isso, considera a formação histórica, política e social do povo mineiro um fenômeno tectônico, aproximando, mais uma vez, as características do povo mineiro ao espaço que habita.

O tipo físico do mineiro é outra observação detalhadamente documentada pelos viajantes, e que acabou por fazer parte do mito da mineiridade. A descrição das características físicas das personagens é, também, uma constante no romance de Lúcio Cardoso. Acreditamos que não só o tipo físico das personagens da *Crônica*, mas também suas vestimentas e adornos, contribuem de forma significativa para compor a atmosfera das cenas criadas pelo autor e, dessa forma, acabam sendo elementos importantes na composição dos cenários do romance. Sendo assim, é de fundamental importância a análise do tipo físico que compõe o mito da mineiridade, para a compreensão da aparência das personagens criadas por Lúcio.

Os viajantes afirmavam que os mineiros se diferenciavam dos outros brasileiros especialmente pelas suas características físicas. Descreviam o habitante das Minas como um tipo alto, magro, esguio e ossudo, com pescoço comprido, peito estreito, rosto alongado, olhos e cabelos negros, nariz grande, de postura ereta, comparado a D. Quixote. Lima (2000), além de concordar com estas características, inclusive ilustrando-as com uma descrição de Richard Burton, de 1869, ainda acrescenta que o mineiro é “feio, desgracioso e magro” (p. 26). Podemos ilustrar estas percepções com uma descrição de Oliveira Vianna, em seu texto *As pequenas comunidades mineiras*, publicado na *Revista do Brasil*, em 1918:

No ponto de vista somático, impressão desolante. Nenhum typo de linhas perfeitas e harmonicas. Nenhum arcabouço vigoroso e sólido. Nestes climas oxygenados, onde sopram rajadas salubrisantes, nenhuma face rosada e sadia, nenhuma physionomia respirando saude e força. Os typos eram, em regra, asymetricos, revelando cruzamentos de elementos heterogêneos. Fealdade geral. (VIANNA, 1918, p. 221)

A descrição de Oliveira Vianna é muito semelhante aos relatos dos viajantes, e a repetição desta exposição, ao longo do tempo, contribuiu para a criação do mito. Tais atributos aparecem, também, na obra de Lúcio Cardoso, por exemplo, na descrição que o farmacêutico faz de Demétrio, na *Crônica*, compondo um retrato muito semelhante às caracterizações relatadas sobre o tipo físico do mineiro:

Devo esclarecer desde já que se tratava de um homem mais baixo do que alto, extraordinariamente pálido. Nada em sua fisionomia parecia ter importância, a natureza se encarregava de moldar uma série de traços sem relevo, tudo batido um tanto a esmo, circundando o ponto central, o único que se via desde o início e que atraía imediatamente a atenção: o nariz, grande, quase agressivo, um autêntico nariz da família Meneses. O que mais impressionava nele, repito, era o aspecto doentio, próprio dos seres que vivem à sombra, segregados do mundo. Talvez essa impressão viesse exclusivamente de sua tez macerada, mas a verdade é que se adivinhava imediatamente a criatura de paragens estranhas, o pássaro noturno, que o sol ofusca e revela. (CARDOSO, 2009, p. 46)

Estes caracteres levaram a conclusões sobre o comportamento dos mineiros, e assim os viajantes destacavam sua postura cavalheiresca, a altivez, a discrição, a sobriedade nos gestos, a delicadeza e a sensatez, bem como um ar de melancolia e tristeza. (ARRUDA, 1990) Estas características refletem os traços de origem urbana do povo das Minas. Tal descrição é perfeitamente cabível aos irmãos Demétrio e Valdo Meneses, criados por Lúcio Cardoso. Por exemplo, quando o farmacêutico descreve Valdo:

Forçoso é confessar, porém, que existia certa dignidade em tudo o que se referia ao Sr. Valdo, e ao mesmo tempo uma tristeza tão grande, um sentimento de tão constante solidão, que esses atributos, pela sua força, convertiam-se em fatores de indiscutível prestígio. As mulheres, particularmente sensíveis a essa espécie de graça, sabiam adivinhá-lo à distância, e sempre se extasiavam: ‘Que homem, que romantismo, que finura de modos!’ [...] Para falar com exatidão, supunham-no um conquistador completo, calado e orgulhoso, de uma espécie muito comum a certos ricos da província. Seus modos, suas atitudes nobres, sua perfeita elegância, se bem que um tanto fora de moda, muito contribuíam para essa fama. [...]” (CARDOSO, 2009, p. 90)

Lima concorda com estas descrições, e ressalta, ainda, que as mesmas não dão luminosidade ao tipo físico mineiro, mas refletem o seu espírito, discreto e econômico, inclusive nas palavras e nos modos: “Não desperdiça gestos, como não desperdiça nada. É

moderado em tudo, desde o aperto de mão, rápido e sem pressão, até o olhar, que não é nele senão um reflexo remoto dos sentimentos.” (2000, p. 28) A sobriedade resulta no que ele chama de *self-control*, não deixando o mineiro dominar-se por suas emoções, o que aparenta uma certa frieza externa, que é apenas um sintoma de uma intensa vida interior. Desta forma, “o mineiro é, antes de tudo, um *sóbrio*. Sóbrio no comer, no vestir e no falar. Sóbrio no modo de sentir e de viver.” (LIMA, p. 32) O *self-control* estimula, ainda, o bom senso mineiro: “é o bom senso que o domina. É o bom senso que governa sua vida.” (LIMA, p. 40) Os poucos gestos e as poucas palavras aparecem no romance de Lúcio Cardoso como um aspecto marcante da família Meneses, sendo descritos em diversas passagens da obra, como, por exemplo, quando o farmacêutico recebe a visita de Demétrio: “como habitualmente falasse pouco, costume, aliás, de todos os Meneses, [...]” (CARDOSO, 2009, p. 89). Outra passagem do romance que ilustra esta situação é um trecho de uma carta de Nina a Valdo, que destaca a importância dada ao bom senso e à sobriedade de gestos e palavras:

Até o vejo, num esforço que paralisa a mão com que escrevo, sentado diante de seu irmão e de sua cunhada, na varanda, como costumavam fazer antigamente, e dizendo ante dois grandes silêncios: “Afinal, aquela pobre Nina seguiu o único caminho que deveria seguir...” E Demétrio, sempre desinteressado dos problemas alheios, dobrando o jornal e olhando o jardim com um suspiro: “Eu sempre lhe avisei, Valdo, mas você foi surdo à voz do bom senso.” (Do bom senso, seriam exatamente essas as palavras que ele empregaria, com aquela incrível falta de modéstia que usa para com tudo o que se refere à sua própria pessoa). Ana talvez não diga coisa alguma, seu olhar ausente apenas fitará o céu que a noite vai escurecendo aos poucos. Isto, durante anos e anos, porque os Meneses são parcos de gestos, e inauguram poucas situações no decorrer do tempo. (CARDOSO, 2009, p. 36)

Ainda segundo Lima, a sobriedade, intrínseca aos mineiros, faz com que suas paixões não sejam nem arrebatadas, nem instantâneas, “antes recalçadas e tenazes.” (p. 32) Mais uma vez os Meneses demonstram essa característica, através da paixão sufocada de Demétrio por Nina, que resulta na tentativa de suicídio de Valdo e na partida de Nina para o Rio de Janeiro, e do desejo doentio de Ana pelo jardineiro Alberto, tão “recalcada e tenaz” que permite que o rapaz cometa suicídio.

A moderação, tão intensa que beira o recalque, não está presente apenas na sua economia de gestos e palavras, mas também no âmbito das finanças, aproximando o mineiro da avareza. Assim, a mitologia da mineiridade revela que gastam apenas com o necessário, tendo aversão a tudo que é supérfluo, frívolo e inútil, na sua visão. Aqui podemos encontrar uma das explicações para a resistência dos Meneses em aceitar Nina, com seus vestidos, chapéus e adornos, como demonstra a afirmação do personagem Demétrio: “– Desculpe,

Nina, mas é que todos aqueles chapéus e vestidos são inúteis na roça. Você sabe que estamos na roça, não sabe? Aqui – ele apontou com um gesto displicente – as mulheres se vestem como Ana”. (CARDOSO, 2009, p. 65)

Podemos encontrar, também, uma explicação para o desgosto de Nina para com a gente de Minas, que a personagem deixa claro neste trecho da obra: “(Ah, Minas Gerais, bradava ela, essa gente calada e feia que viera observando no trem... Pelo jeito eram tristes e avarentos, duas coisas que ela detestava.)” (CARDOSO, 2009, p. 62)

Outra curiosa característica atribuída ao povo mineiro é o gosto pela morte, que junto à postura cavalheiresca lhe atribui um ar romântico. O fascínio pela morte pode ser explicado tanto pelo seu convívio cotidiano com a incerteza e a desesperança, geradas pelo esgotamento das minas, quanto pela rusticidade da vida mineira no início do século XVIII e os inevitáveis acidentes na atividade mineradora, tornando o convívio com a morte uma constante e, em consequência, banalizando-a. Pode explicar-se, também, pela sua intrínseca ligação com o barroco, não só como um estilo artístico, mas como um estilo de vida, uma visão de mundo. (ARRUDA, 1990) Alceu Amoroso Lima acrescenta que o respeito ao passado e a importância da família também criam um vínculo com a morte, como aproximação com o eterno: “a vida mineira é de certo modo dominada pela morte. [...] E na sociologia mineira os mortos não morrem, continuam a dominar os vivos e por vezes mesmo a pesar demais sobre os vivos.” (2000, p. 100)

No romance, a morte de Nina e o suicídio de Alberto podem ilustrar o gosto pela morte, assim como o aniquilamento da própria casa. O fim de Nina é lento, doloroso, e acompanha o perecimento da casa, conduzindo o romance do início ao fim. A morte de Alberto é um suicídio que foi estudado, ensaiado, e a adoração de Ana pelo quarto onde Alberto matou-se o mantém vivo em sua memória. André, filho de Ana e Alberto, também o mantém vivo, corroborando a observação de Alceu Amoroso Lima sobre Minas, onde “os mortos não morrem, continuam a dominar os vivos.” Além disto há a figura de Timóteo, que acredita ser possuído pelo espírito de Maria Sinhá.

A insubmissão e a autossuficiência do povo mineiro também são traços marcantes que compõem o mito. A Inconfidência Mineira e seus heróis são a origem destes traços, pois foi a partir da experiência da derrota que os inconfidentes se tornaram heróis nacionais, tendo seu ícone na figura de Tiradentes. Assim, “a identidade de Minas nasce de uma derrota e daí o seu caráter vitorioso, permitindo aos mineiros cultivar a sua própria permanência no desenlace da

vida, de onde advém a tradição ritualizada.” (ARRUDA, 1990, p. 91) O rito da Inconfidência, reforçado pelo feriado nacional de 21 de abril e pelas comemorações que o envolvem, assim como pela recorrência nos discursos dos políticos mineiros, busca enfatizar a importância do povo de Minas para o cenário nacional, com alusões a sua vocação libertária. Assim, a ritualização do mito objetiva manter a influência de Minas sobre a nação, independente do seu real poder sobre o país, e também manter a todo custo a tradição, apegando-se ao passado. (ARRUDA, 1990, p. 100)

A economia aurífera é outro fator que contribui para o caráter libertário do povo das Minas. Segundo Vasconcellos (1968), “seria como se o povo dispusesse da capacidade de produzir dinheiro, sem outra dificuldade senão colhê-lo da terra.” (p. 25) Assim, o poder aquisitivo imediato proporcionado pelo ouro leva o indivíduo a uma certa autonomia, com relação aos outros indivíduos e até ao próprio governo, alimentando a esperança de uma vida próspera.

Com relação à importância dos mineiros no cenário nacional, podemos afirmar que, segundo a mitologia da mineiridade, existe uma verdadeira simbiose entre Minas Gerais e o Brasil. Não só pela transformação de um ícone mineiro, Tiradentes, como símbolo nacional, e pela formação étnica do tipo mineiro, vindo de todos os pontos do país, mas também pela sua localização geográfica, no centro do Brasil. E, ainda, por Minas ser o berço da tradição, por conservar ainda o passado brasileiro. Sendo assim, “as concepções de que Minas, por sua posição geográfica, contém mais intrinsecamente a nação, criam uma ideia mitificada de espaço, porque geram a ilusão de que se pode encontrar no presente episódios do passado.” (ARRUDA, 1990, p. 220) A obra *O dia de Minas: conceito de mineiridade*, de Alberto Barroca, ilustra de forma clara como, até recentemente – já que a publicação da obra data de 1990 –, o pensamento de simbiose entre Minas e o Brasil ainda persiste:

A unidade nacional se consolidou através de espírito de mineiridade; ser mineiro indica aquela forma de vida plasmada no equilíbrio, na modéstia, na capacidade de pensar duas vezes para decidir com firmeza. O modo de vida mineiro sóbrio e manhoso, feito de peculiar jeito de conceber e de criar, de avaliar situações, entrou na formação brasileira como elemento de catálise e de aglutinação. Temperou a audácia paulista, freou a imaginação carioca, conteve o arrebatamento nordestino e amansou o ímpeto sulino. A mineiridade é, sem dúvida, a base do caráter brasileiro. (BARROCA, 1990)

Observamos, então, a multiplicidade e os contrastes formadores do mito da mineiridade e podemos afirmar que “Minas desdobra-se em várias outras, formando a Minas

Gerais, terra povoada por contrastes porém una.” (ARRUDA, 1990, p. 116) Nas palavras de Guimarães Rosa: “Minas Gerais é muitas. São, pelo menos, várias Minas.” (ROSA apud ARRUDA, 1990, p. 116) Sylvio de Vasconcellos (1968) também reconhece a multiplicidade e a contradição de Minas, decorrentes, a princípio, da convivência entre as minas e os campos, e entre a civilização importada e a cultura primitiva, sendo que “a contradição é o traço definidor do seu caráter. [...] Tudo nas Minas é antinômico, antagônico, contraditório, binário. Tudo, porém, conflui para sínteses perfeitas.” (VASCONCELLOS, p. 100) Essa variedade e contradição faz com que Arruda questione, a fim de reafirmar a coesão do mito da mineiridade, se haveria realmente o tipo característico mineiro. E é nas palavras do próprio Guimarães Rosa, que antes destacou a multiplicidade das Minas, que Arruda nos mostra uma resposta a esse questionamento:

A coerência mineira resulta da originalidade na combinação, na soldadura dos contrastes, da junção dos opostos: “sendo assim o mineiro há. Essa raça ou variedade, que, faz já bem tempo, acharam que existia.” Isto é, a existência do mineiro encontra-se condicionada ao pensamento que se criou sobre ele, ao imaginário tecido sobre Minas Gerais e também à cristalização da lembrança. (ARRUDA, 1990, p. 117)

Com o mito, então, recria-se a tradição, por meio de “um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição.” (HOBSBAWM, 1997, p. 12) O romance de Lúcio Cardoso, desta forma, recria a tradição de uma típica família mineira, para destruí-la e, com isso, destruir simbolicamente os valores tradicionais que desejava atacar com sua obra.

## **1.2 UMA PROFUNDA MELANCOLIA: AS MONTANHAS**

Estreitando um pouco mais nossa área de estudo, temos a relação do povo mineiro com o espaço conformado pelas montanhas. Na *Crônica*, Lúcio Cardoso nos dá pistas da importância desta geografia já no desenho da Chácara dos Meneses, na abertura da obra. Mesmo sendo uma planta baixa, o autor desenha as montanhas em elevação frontal, indicando a Serra do Baú, o que pode ser uma demonstração da importância deste acidente natural para o cenário onde se desenvolve a narrativa e, conseqüentemente, para a formação identitária de suas personagens.

A obra de João Camillo de Oliveira Torres, *O homem e a montanha: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro*, é fundamental para compreendermos a influência das montanhas na vida do povo de Minas Gerais, que é outro relevante componente do mito da mineiridade. Além disso, Oliveira Torres era de formação fortemente católica, assim como Lúcio Cardoso, o que aproxima a visão de mundo dos dois autores. Segundo Paula, a pergunta central que move esta obra é “Até que ponto a montanha projeta-se em nós e, de algum modo, nos faz o que somos?” (2011, p. 11) Inicialmente destacamos a influência do clima montanhoso na alma dos mineiros, descrita de forma poética por Oliveira Torres:

Ora, o clima desses vales montanhosos é frio e úmido. As altas montanhas condensam as nuvens, e as chuvas são constantes [...] Pela manhã e à noite sobe a evaporação do fundo do vale e a neblina invade as ruas. O sol é tardio em aparecer, muitas vezes só rompendo a garoa no meio dia. Cedo, porém, já desapareceu por detrás da serra. Os dias são curtos; as noites, longas e tristes. [...] O efeito de um clima desses, em homens já gastos por uma luta inglória com a face mais inquieta da natureza – o subsolo –, não pode ser outro que o de engendrar uma tristeza implacável e uma profunda melancolia. (2011, p. 67)

Aí já observamos as primeiras características que a geografia mineira, de “montanhas que parecem estar pesando sobre o coração dos homens” (TORRES, p. 70), imprime aos seus habitantes: a melancolia e a tristeza, e ainda a reclusão e o tédio. Assim é a obra de Lúcio Cardoso, seus cenários e suas personagens, tristes e melancólicas. E mais, o autor de *O homem e a montanha* afirma que inclusive o escritor mineiro é melancólico e triste, e cita Lúcio Cardoso como exemplo, além de Carlos Drummond de Andrade, Alphonsus de Guimarães e Cornélio Pena. Alceu Amoroso Lima concorda com as ideias de Oliveira Torres e afirma que “o fenômeno mineiro é condicionado, todo ele, pela Montanha” (2000, p. 67), conformando o que ele chama de uma sociologia tectônica “orgânica e integrante, não-dinâmica e dispersiva” (p. 71)

Além do clima montanhoso, destacamos também a sensação visual causada pela paisagem, onde “todas as povoações ‘mineiras’ parecem estar no fundo de um poço; temos que olhar muito para cima, quase na vertical, para ver o céu azul, às vezes.” (TORRES, 2011, p. 94) O autor acredita que as montanhas acabam, assim, por conformar o caráter dos habitantes de Minas e, por consequência, produzir em seu espaço seres semelhantes. Uma vez que as montanhas não se transformam, os homens que nelas habitam também não, assim, “idêntica paisagem e efeitos sempre idênticos recriam a paralisia do tempo e tendem à

mitificação.” (ARRUDA, 1990, p. 127) A montanha atua, desta forma, como um limite visual, que causa uma sensação de insulamento: “Minas é o silêncio. É o repouso. É o isolamento.” (LIMA, 2000, p. 159) E aqueles que não nasceram cercados pela limitação visual do horizonte não se adaptam ao ambiente, e sofrem a pressão das montanhas, como a personagem carioca Nina, da *Crônica*, ao afirmar, em uma de suas cartas ao Coronel: “Os horizontes que limitam esta casa me sufocam.” (CARDOSO, 2009, p. 327)

A opressão que esta geografia impõe ao meio faz, também, com que os seres que aí vivem sintam-se diminuídos perante sua grandeza. Essa sensação é ilustrada no romance de Lúcio Cardoso na cena em que Valdo abandona a propriedade e despede-se da cunhada Ana: “Na estrada batida pelo sol, já tombando lá por trás da Serra do Baú, sua figura parecia menor, mais encolhida, seus gestos mais tímidos.” (CARDOSO, 2009, p. 455)

A montanha é vista ainda, no mito da mineiridade, como um obstáculo natural que barra o caminho, o que justificaria a cautela e a lentidão atribuídas aos mineiros. (ARRUDA, 1990) O povo nascido e criado entre as montanhas, então, teria seu caráter marcado pelo comedimento, sempre avaliando criteriosamente e lentamente as circunstâncias. Soma-se a isso a lentidão no ritmo de vida, aproximando os mineiros da permanência, da duração, da intensidade e da tradição, prevalecendo os valores de perenidade. Sobre a lentidão, Amoroso Lima afirma, em seus estudos de 1945, que este é um dos atributos que o mineiro deve ensinar ao Brasil, mergulhado no ritmo acelerado da industrialização. Aqui observamos por onde andavam as discussões da época sobre os aspectos positivos e negativos da modernidade perante a tradição, um dos questionamentos centrais que Lúcio Cardoso imprime à *Crônica*, ao inserir a jovem Nina, carioca e moderna, no seio da família Meneses, mineira e tradicional. Contrariando a construção do mito da mineiridade, que defenda as Minas Gerais da tradição e do apego ao passado, o estado de Minas teve um papel muito importante no processo de modernização do Brasil, especialmente através da figura de Juscelino Kubicheck. Lembramos que o próprio Lúcio Cardoso tinha um projeto modernizador ao escrever a *Crônica*, criticando as estruturas tradicionais. Tais contradições fazem parte do mito e devem ser levadas em consideração, apesar de estarmos buscando as semelhanças que fortalecem a construção mítica em questão.

Sobre o ritmo de vida lento, quase estático, imposto pelas montanhas, Amoroso Lima o destaca como uma qualidade, como uma lição a ser seguida:

A montanha comunica realmente aos seus habitantes o bom hábito de viver sem pressa, de andar com lentidão. O homem da montanha, acostumado a subir ladeiras, anda compassadamente [...] Por isso mesmo é que sua vida nos comunica uma lição de paz e de serenidade. É que se habituou a andar, como a pensar e sentir, pausadamente. (2000, p. 72)

Sobre os valores de perenidade, a vida no ambiente montanhoso reforça o apego à tradição e a resistência às mudanças, assim como a atmosfera moral que envolve o ambiente. A chamada sociologia tectônica atrai o mineiro à terra, o enraíza em seu solo natal, como ilustra Alceu Amoroso Lima: “Ficar é a lei da montanha. Ficar onde se está. Ficar como está. Continuar. Manter. Durar. Minas é o paraíso da estabilidade, e por isso mesmo o paraíso da regra moral, que não muda com as circunstâncias [...]” (2000, p. 175) A família Meneses, da *Crônica*, é uma representação dessa ausência de movimento e mudança, dessa estabilidade e estagnação, presos pela geografia montanhosa, conforme elucida uma declaração de padre Justino a respeito da personagem Ana, esposa de Demétrio Meneses:

O que eu via, e para isto nem sequer necessitava de volver a cabeça para o seu lado, é que ela [Ana] fazia parte dessa família de orgulhosos e obstinados, que seguem os rumos fortes de seu destino como se fossem arrastados por uma correnteza: duros e sem possibilidade de fuga. (CARDOSO, 2009, p. 497)

Além disso, a sensação física e visual de viver entre os obstáculos montanhosos leva, também, à concentração, à introspecção e à meditação. Estas características são publicamente reforçadas em discursos políticos, por exemplo, com as palavras de Tancredo Neves:

O fato de o mineiro ter vivido isolado obriga o mineiro a uma introspecção profunda. Todo mineiro é um meditativo, todo mineiro é um homem voltado para sua interiorização ou o aprofundamento de suas forças internas, suas forças interiores. (apud ARRUDA, 1990, p. 223)

Alceu Amoroso Lima também destaca a concentração, advinda do viver entre as montanhas, como um importante aspecto da sociologia mineira, tornando os seres ensimesmados e voltados para a vida interior. A introspecção é destacada, também, por Sylvio de Vasconcellos, que compara as montanhas a grilhões que aprisionam os mineiros, levando à melancolia e à introversão, já que para ele “a montanha é o inimigo a vencer, a pedra intrabalhável, o ferro indomável.” (1968, p. 37) Na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, Demétrio é a personagem que mais personifica a característica da introspecção, destacada em várias passagens do texto, e por diferentes personagens. Neste excerto, é Valdo quem descreve o comportamento do irmão:

Ele [Demétrio] compreendeu, com essa perspicácia que só pertence aos seres dura e longamente fechados sobre si mesmos, que havia ultrapassado determinados limites com aquelas simples palavras – tão **férrea** era sua disciplina emocional, e tão pouco se achava acostumado a fazer concessões às simples contingências humanas. [...] sempre se ocultara, dúbio e fechado em seu mutismo, como por detrás de sólidas paredes; nunca tivera uma expressão, um movimento que servisse de ponte ao interesse ou à ternura de seus semelhantes; ignorava o que fosse comunicação [...] (CARDOSO, 2009, p. 407, grifo nosso)

E o extremismo da introspecção, representado por esta personagem, é descrito também por sua esposa, Ana:

Não tinha ele [Demétrio], como qualquer outro, os recursos de uma confissão ou de um transbordamento daquelas coisas acumuladas em seu íntimo [...] Espiava-o de um modo jocoso, calculando que secretos infernos não atravessava ele, sem coragem para se revelar a si próprio, sem poder para confiar nos outros, ressecado e duro, como um **fantasma de pedra** em cuja existência ninguém acreditasse. [...] O que ia dentro dele era tão forte que se diria poder ouvir o marulhar do seu próprio sangue aprisionado. (CARDOSO, 2009, p. 426, grifo nosso)

Nos dois trechos acima podemos observar, ainda, referências à constituição física das montanhas mineiras, tão bem descritas por Sylvio de Vasconcellos, como “a pedra intrabalhável” e o “ferro indomável”, fazendo parte da descrição de uma personagem tão tipicamente mineira como Demétrio.

A introspecção resulta em outro aspecto da sociedade de Minas Gerais: a conversa como um monólogo sucessivo e, conseqüentemente, o gosto por contar histórias. A própria estrutura narrativa da *Crônica* pode ser considerada um reflexo desta característica, já que, através de seus diários, suas narrativas e suas confissões, as personagens narram os acontecimentos a partir de seu ponto de vista, na forma de lembranças e meditações íntimas.

Podemos pensar, ainda, na oposição entre o mar e a montanha, sugerida por Amoroso Lima: “O Litoral é o mundo, é o progresso, é a novidade, é a importação contínua de idéias, de raças, de valores diferentes de tudo o que a circulação do mundo nos permita ter. Minas é a Montanha. É a estabilidade. É a duração. É a permanência.” (2000, p. 214) Sylvio de Vasconcellos também ilustra o contraponto entre o mar e a montanha: “os verdes mares bravios, as praias ensolaradas, os coqueirais amigos, só encontram uma correspondência: a montanha.” (1968, p. 38) Desta forma, na *Crônica da casa assassinada*, Minas e as montanhas são o ambiente natural da família Meneses, tradicional, estagnada, contrafeita às mudanças, enquanto Nina é o mar, o litoral, com seus vestidos e chapéus da moda, seu desejo de reformar a Chácara, seu comportamento alheio às regras morais. Essa diferença é

ressaltada, no romance, pela personagem André, suposto filho de Nina e Valdo, amante de Nina, que em seu diário esclarece os contrastes que percebe entre Nina e os Meneses, e que ilustram os contrapontos entre o mar e a montanha, defendidos pelo mito da mineiridade:

Há neles [Meneses] uma tão grande falta de compreensão, são tão estreitos seus pontos de vista, limitam-se a uma tão triste economia de sensações que passam a simbolizar para mim tudo o que espontaneamente acabo de deixar. E foi preciso que ela [Nina] chegasse, para que eu pudesse enxergar e perceber o engano que ia cometendo. Comparo-a às pessoas que enumerei acima, e não posso deixar de notar a flagrante diferença, o ar de espaço largo e venturoso que ela parece respirar, em comparação ao clima fechado que me rodeou até agora. (CARDOSO, 2009, p. 254)

O médico da família também percebe o contraste, relatando os sentimentos de Nina pelo ambiente da Chácara:

Desde que chegara [na Chácara], aliás, compreendera que não lhe seria possível viver ali por muito tempo. Era carioca, e estava acostumada a viver em cidade grande. Ali, tudo lhe desagradava: o silêncio, os hábitos, a paisagem. Sentia falta dos restaurantes, do movimento, dos automóveis e até mesmo da proximidade do mar. (CARDOSO, 2009, p. 76)

As montanhas marcam, por fim, uma segunda etapa na história mineira, posterior ao glorioso período da exploração das pedras e metais preciosos. Segundo Vasconcellos (1968), “por dois séculos a montanha enclausura as Minas” (p. 38), o que contribui para a preservação da tradição, enquanto o país se desenvolvia. O autor afirma, ainda, que

por isso se diz que nas Minas não houve o século XIX. [...] Nas Minas do esplendor do ouro sucede o ensimesmamento estéril do Século XIX. As Minas adormecem, desaparece o aventureirismo, a ousadia, o luxo, a confiança, substituídos pela prudência, o comedimento e a incredulidade (p. 38 e 39)

As montanhas contribuem, assim, para o fechamento dos horizontes dos mineiros neste período, e para a criação de uma ilha de preservação de costumes e tradições. Junta-se a isso a decadência que acompanhou a transição do glorioso período das atividades mineradoras para o período de uma economia eminentemente agrícola. Neste aspecto, Minas Gerais foi um caso único no país, onde a ruralização sucedeu a urbanização, onde “o burburinho do espaço urbano foi substituído pela modorra do mundo rural” (ARRUDA, 1990, p. 162), ao contrário do que aconteceu no restante do Brasil, inicialmente marcado por uma vida predominantemente rural, à qual se sucedeu a agitação da vida urbana.

### 1.3 A PERPETUIDADE DA VIDA GERADA NA CADÊNCIA MOROSA DO TEMPO: A ROÇA

Passamos a analisar um período de transição, onde a importância da roça começa a sobrepor-se à dos demais ambientes em Minas Gerais, dominando a vida econômica e social de seus habitantes. Este período é marcado pelo esgotamento da exploração aurífera e pela passagem da vida urbana à rural, configurando uma mudança profunda no estilo de vida mineiro, marcando o início de uma época decadente e ainda mais isolada.

Sobre o conceito de decadência e isolamento, concordamos com os apontamentos de Arruda, quando afirma que ambos foram relativos: “após a ocupação das novas áreas, em pleno século XIX, Minas Gerais passou a prover de produtos outros mercados provinciais. Daí, não haveria decadência efetiva, mas apenas confecção de nova etapa da vida humana coletiva.” (1990, p. 159) As ideias de decadência e isolamento seriam valorativas, dependendo do ponto de vista de quem as viveu ou discorreu sobre elas. Neste período histórico, Minas Gerais não seguiu os avanços tecnológicos, manteve-se apegada ao passado e ao pensamento conservador. Este ponto de vista, de uma certa forma, corresponde às ideias difundidas pelo mito da mineiridade, que não considera de forma absoluta o período como decadente, mas sim como um exemplo de conservação das tradições, a ser seguido pelo Brasil, conforme ilustram as apreciações de Alceu Amoroso Lima sobre o tema:

o mineiro possui muito mais o espírito do eterno que o do moderno. [...] o mineiro é o homem do passado. O passado não larga o mineiro, em toda sua vida. É a sua força. É a sua estabilidade. É a sua dignidade. [...] Não se adapta facilmente ao progresso, a novos regimes, a novas instituições, a novidades de qualquer espécie. Daí ser exato dizer-se que Minas é uma grande força conservadora. [...] Há uma missão de Minas no Brasil, como há uma missão de Minas no mundo. Ela é a de ficardes fiéis à filosofia mineira da vida. E um dos seus postulados é o respeito ao passado, a fidelidade aos pontos fundamentais, às linhas de força de vossa tradição. (LIMA, 2000, p. 44)

Lúcio Cardoso, na *Crônica da casa assassinada*, constrói este mito, através da caracterização de suas personagens, especialmente da família Meneses, para depois destruí-lo, quando narra a decadência moral da família, acompanhada da ruína de sua propriedade. Os Meneses são a representação, então, de uma família aristocrática mineira decadente, recorrente na realidade das Minas Gerais, onde as fortunas geralmente não chegavam à

terceira geração, conforme demonstram as expressões populares colhidas por Arruda: “Capitão Tomé ouro em pó, / Neto molambo só...” ou “Avô rico; filho nobre; neto pobre” (p. 187). Sylvio de Vasconcellos corrobora o sentido destas expressões, ao afirmar que o mineiro

quando, eventualmente, acumula riquezas perdem-se elas em contendas dos herdeiros em negócios mal realizados, em desarmonias familiares que a todos prejudicam. [...] A potências ancestrais, sucedem humildes descendências. [...] Enormes propriedades se estilhaçam. A energia dos pais não encontra apoio nem continuidade na fraqueza dos filhos. (VASCONCELLOS, 1968, p. 90)

Diversas passagens da *Crônica* relatam a decadência econômica dos Meneses, inserindo-os neste contexto, como exemplifica o comentário de Demétrio, narrado no diário da governanta Betty:

[...] você sabe muito bem o que representamos: uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito. Nossa única oportunidade é esperarmos desaparecer quietamente sob este teto, a menos que uma alma generosa – e ele fitou rapidamente a patroa – venha em nosso auxílio. (CARDOSO, 2009, p. 63)

O tema da decadência é, também, uma constante na literatura mineira e especialmente na obra de Lúcio Cardoso, como atestam alguns estudos já realizados.<sup>1</sup> O esgotamento das riquezas do subsolo e sua substituição pelas atividades agrícolas e pecuárias é definido por Vasconcellos (1968) como a troca das minas pelas gerais, quando “o povo desce das montanhas e espalha-se pelos campos” (p. 193), sugerindo uma nova dualidade: a montanha e o campo. Dessa forma distingue os mineiros dos geralistas, justificando mentalidades, formações históricas, épocas e áreas geográficas diferentes. Neste trabalho, no entanto, não adotamos essa diferenciação, pois o que nos interessa observar não são as divergências, e sim as semelhanças que aproximam os mineiros do tipo difundido pelo mito da mineiridade. Vasconcellos afirma, no entanto, que o gosto pelo urbano permaneceu na alma dos mineiros, quando se viram obrigados a cultivar os campos para sobreviver: “O mineiro não acredita na terra, nem pensa em nela fixar-se. Ela é apenas uma espera, um intervalo, uma parada em sua aventura e aspirações. O sabor da cidade aprofunda-se em sua alma e não mais se desapega dela.” (1968, p. 98) Seguindo a lógica da mitologia da mineiridade, acreditamos que este

<sup>1</sup> Entre os estudos que enfocam o tema da decadência na obra de Lúcio Cardoso, podemos citar a seção da dissertação *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*, de Cássia dos Santos, intitulada *A decadência como tema e obsessão* (SANTOS, 2005); a dissertação *Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude* (LOREDO NETA, 2007) e a dissertação *A decadência da casa, a sombra da morte e o cair das máscaras Meneses* (MOREIRA, 2011).

aspecto pode ser uma explicação para o desgosto dos filhos e netos de proprietários rurais em cultivarem a terra. E, seguindo nossa análise, este aspecto pode explicar, também, o encanto exercido por Nina, símbolo do urbano e da modernidade, sobre todos os provincianos Meneses.

Chegamos, finalmente, ao espaço regional mais específico onde se insere a Chácara dos Meneses: a roça. Todas as características estudadas até agora são reforçadas por este ambiente, e aqui encontram solo fértil para desenvolverem-se e afirmarem-se, fortalecendo o estereótipo do mineiro provinciano, representado por Lúcio Cardoso em sua obra. Os estudos de Oliveira Vianna nos ajudam a compreender a importância do ambiente rural: “o meio rural é, em toda parte, um admirável conformador de almas” (1952, p. 98) e em Minas não é diferente, apesar da singular fusão do ambiente minerador com o ambiente rural, dando condições para “a tessitura do mito da mineiridade”. (ARRUDA, 1990, p. 136)

O meio rural colaborou, então, para o fortalecimento de características específicas mineiras que vinham se formando desde a mineração, reforçadas pela geografia montanhosa e finalmente fixadas na roça. Dentre elas, podemos destacar a imobilidade, a introspecção e a defesa dos valores morais, e ainda, acrescentar o valor à família e à formação patriarcal, como se observa no comentário de Oliveira Vianna: “essas feitura da alma mineira, essa singeleza, essa sobriedade, essa reserva, esse espírito patriarcal, esse culto ao lar, donde lhe vêm? – Não é difícil responder: Vêm do campo [...]” (1920, p. 297)

A inversão da economia mineradora para a agrícola se deu a partir da segunda metade do século XVIII, culminando no início do século XIX, fazendo de Minas Gerais uma província agrícola, semelhante à economia que dominava o restante do país. Além do esgotamento das minas, outros fatores favoreceram o desenvolvimento rural, como, por exemplo, o alto valor dos suprimentos básicos e a grande quantidade de mão-de-obra escrava, sem trabalho, após o esgotamento dos metais preciosos. (ARRUDA, 1990)

As fazendas mineiras tinham, no entanto, peculiaridades que as diferenciavam do ambiente rural no cenário nacional. Distinguiam-se pelo seu isolamento, autossuficiência e diversidade, já que desde a mineração as fazendas eram responsáveis por produzir os suprimentos básicos para a subsistência dos próprios mineradores, sendo o excedente vendido com grande lucro ao restante da população. Essa condição de isolamento sugeria um ritmo diferente ao tempo, lento, quase estático, reduzindo-se à longa duração da rotina e do cotidiano. Daí surge uma relação com a intemporalidade mítica e com as invenções das

tradições, vividas como se fossem eternas: “a presença do mito expõe certa ‘vocação’ de Minas à perpetuação. A perpetuidade da vida, gerada na cadência morosa do tempo.” (ARRUDA, 1990, p. 137)

O isolamento opõe-se aos aglomerados urbanos do período minerador e, segundo Vasconcellos, contribui para resguardar o espírito urbano, “como tradição persistente, que não se deixa suplantar por um outro tipo de sociedade – a rural [...]” (1968, p. 151) O que acontece, segundo o autor, é que a família mantém seu espírito urbano, vivendo na roça como condição temporária, ansiando pelo retorno da agitação do auge minerador. Assim, seus contatos continuam a ser com a cidade, e não com outras famílias, distanciadas pelos latifúndios. A família “não crê, realmente, em futuro rural nem, por isso mesmo, por êle luta. Contenta-se com a subsistência, conformada a um imobilismo [...] Apenas não se trata de um imobilismo propriamente rural mas, ao contrário, urbano, hibernando no campo.” (1968, p. 151) Novamente podemos pensar na relação de Nina com os Meneses, pois eles não veem possibilidade alguma de superar sua situação de decadência e de ruína, enquanto ela, ao chegar à Chácara, pensa em possibilidades de saldar as dívidas e ressuscitar a propriedade: “Fugia-me de repente a noção dos agravos que o tempo fizera à velha mansão e, jardim, Pavilhão, alamedas, as próprias serras que a circundavam, tudo eu via confundido na mesma possibilidade de riqueza e de ressurreição.” (CARDOSO, 2009, p. 67)

A diversidade diferencia, também, as fazendas mineiras, já que muitas vezes integravam a produção agrícola ou pecuária à extração aurífera, não havendo uma especialização econômica e, portanto, servindo apenas ao mercado interno ou muito próximo. (ARRUDA, 1990) Oliveira Torres também destaca o caráter diferenciado da vida rural mineira, através das palavras de Caio Prado Júnior, que afirma que em Minas houve “o desenvolvimento de certa forma apreciável de uma agricultura voltada inteiramente para a produção de gêneros de consumo local” (TORRES, 2011, p. 176) e, além disso, uma importante atividade pecuária, favorecida pela abundância de rios e riachos. No romance, os Meneses apenas arrendam suas terras, isso quando o pasto não está seco, enfatizando seu imobilismo e acomodação perante a economia local. Encontramos, no texto da *Crônica*, muitos indícios dessas peculiaridades da vida rural de Minas, o que nos leva a considerar a família Meneses e sua propriedade como uma representação deste ambiente.

Outro aspecto importante a destacar, relacionado à vida na roça, é a família, uma vez que, conforme Arruda, “a ritualização do passado como forma de preservar a identidade encontra o seu *locus* privilegiado no universo das relações familiares” (p. 192) e ainda, que

o apego ao passado, enquanto forma de preservação da identidade, pode originar certo culto à família, vista como símbolo da vivência de um tempo glorioso. É por isso que as memórias significam a tentativa de recuperação, no nível do imaginário, da antiga posição social da família, ou mesmo da fantasia que se criou em torno dela. (NAVA apud ARRUDA, 1990, p. 194)

Mais uma vez podemos citar os Meneses como representação deste universo, pois, mesmo decadente, ainda são símbolo de respeito em Vila Velha, ao mesmo tempo em que são motivo de comentários curiosos e fantasiosos dos moradores do vilarejo, como podemos observar em um apontamento do médico da família:

[...] a verdade é que nossa cidadezinha, e mesmo outras do Município, andavam repletas de comentários, dos mais ingênuos aos mais mordazes, sobre escândalos que possivelmente estariam acontecendo em casa dos Meneses. Donana de Lara, por exemplo, [...] ousara sugerir que se devia pedir a Padre Justino para benzer a Chácara: o mal, dizia ela, estava arraigado na ruindade dos Meneses antigos, que haviam envenenado o ambiente da casa. (CARDOSO, 2009, p. 68)

Um trecho de uma das narrativas do farmacêutico da cidade também ilustra claramente o significado da família Meneses e de sua propriedade para os habitantes de Vila Velha:

Ninguém mais se referia aos Meneses senão com um sorriso esquisito, um erguer de ombros, um abanar de cabeça – e dentro em pouco essa aura de suspeita e de drama começou a tingir, de modo definitivo, a velha residência que há vários lustros era o orgulho do Município. Mas, apesar disto, cada vez se via menos seus habitantes. Em determinado momento, correu que Dona Nina fora vista com um estranho, na proximidade do antigo cemitério de pretos que ficava a caminho da Chácara; depois noticiou-se que o Sr. Demétrio estava de malas prontas para viajar – que iria ao estrangeiro e que não sabia quanto tempo demoraria. Mas nenhuma dessas notícias se confirmou, os Meneses continuando ilhados, e não frequentando seus semelhantes senão muito raramente. Mesmo assim é lícito afirmar que sua importância local era imensa, e não havia festa, ato de caridade ou solenidade pública para que não fossem convidados. Poder-se-ia dizer, resumindo tudo, que não eram simpáticos, se bem que imprescindíveis à vida da cidade. (CARDOSO, 2009, p. 88)

E mais, no interior da própria família são rememorados os tempos gloriosos da Chácara dos Meneses. Observamos, também, a importância do espaço como símbolo de identidade da família, a propriedade identifica a família, se funde a ela, ambas representam um todo indissociável, como esclarece o comentário do farmacêutico, na *Crônica*, sobre os Meneses:

Eu os via passar com certa freqüência, quase sempre de preto, distantes e numa atitude desdenhosa. Dizia comigo mesmo: “**são os da Chácara**” – e contentava-me em inclinar a cabeça num hábito que já se perdia longe através do tempo. Aliás, devo acrescentar ainda que caminhavam quase sempre juntos, o Sr. Valdo e o Sr. Demétrio. Podiam não ser muito unidos lá dentro de casa, tal como corria de boca em boca, como se neste mundo não houvesse melhores irmãos. (CARDOSO, 2009, p. 45, grifo nosso)

Lembramos que o próprio Lúcio Cardoso explica que, no título da obra, refere-se à casa como à família, ao brasão. Este comentário exemplifica, ainda, a importância da demonstração do valor da família aos olhos alheios e a questão da intemporalidade causada pelo hábito.

Um ponto em comum, no entanto, que podemos observar entre o ambiente rural mineiro e o do restante do Brasil é o patriarcalismo: “sabemos que a civilização mineira tem um fundo de intenso patriarcalismo” (LIMA, p. 118) No romance de Lúcio Cardoso esse patriarcalismo é representado, à primeira vista, pela figura de Demétrio, irmão mais velho, responsável por todas as decisões tomadas na Chácara, inclusive por aquelas que dizem respeito à esposa de seu irmão Valdo, Nina. É Demétrio quem decide expulsá-la da Chácara quando a surpreende com o jardineiro e também é ele quem decide levar o corpo de Nina, ainda quente, para ser velado na mesa da sala apenas envolto em um lençol. No passado, porém, temos a figura de duas mulheres como matriarcas: a mãe de Valdo, Demétrio e Timóteo, Dona Malvina, e a ilustre Maria Sinhá, anterior a ela. Dona Malvina conferia vitalidade à propriedade, como lembra Ana, em uma de suas confissões:

Lembrava-me ainda dos tempos de Dona Malvina, desde cedo com a tesoura de podar nas mãos, um preto empurrando a cadeira de rodas na areia que fulgia ao sol da manhã. Ainda havia vitalidade, ainda havia saúde percorrendo os alicerces agora podres. A presença de Dona Malvina vitalizava toda uma geração de Meneses condenada à morte. (CARDOSO, 2009, p. 295)

E Maria Sinhá simbolizava força e determinação, com características marcadamente masculinas, conforme descrição do retrato da ancestral dos Meneses, no diário da governanta Betty:

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. [...] e o curioso era que, desse retrato feito provavelmente por um artista ambulante, emanasse uma tão grande autoridade, uma tão sóbria atmosfera masculina. (CARDOSO, 2009, p. 139)

A ela podemos relacionar a figura das matronas mineiras, cuja importância histórica é destacada por Alceu Amoroso Lima, afirmando que foram “os grandes baluartes da civilização, nos períodos mais negros da história de Minas.” (LIMA, 2000, p. 205) Sylvio de Vasconcellos também ressalta a importância das matriarcas, ao dizer que “muitas [mulheres] atingem posições de relevo por sua capacidade própria.” (VASCONCELLOS, 1968, p. 94) A personagem Maria Sinhá, no romance, cuja referência é não só um retrato escondido no porão, mas a presença viva de sua personalidade em Timóteo, parece ter uma importância fundamental na obra ao marcar, com sua morte, o início da ruína da propriedade da família, a antiga fazenda do Baú, conforme podemos observar no comentário de Betty, em seu diário, contando a Nina o que sabia sobre a antiga fazenda:

Aos poucos, fui contando o que sabia, o prestígio da velha fazenda no Município, seus senhores, que mantinham casa aberta nas cidades de Leopoldina, de Ubá, e outras cidades mais próximas – e mais tarde o loteamento de suas terras, e a morte de Maria Sinhá. (CARDOSO, 2009, p. 136)

Especificando ainda mais o espaço regional de nosso objeto de estudo, chegamos à Zona da Mata mineira, onde se localizava a fazenda do Baú, no romance. Aqui, segundo Arruda, surgiu um tipo específico de fazendeiro, com “pretensões aristocratizantes”. A autora salienta a casa-grande, seu mobiliário e sua decoração como síntese material destas pretensões e a busca incessante de prestígio social como seu objetivo maior. Explica, ainda, que entre os hábitos destas famílias incluíam-se viagens ao Rio de Janeiro e a estações de águas em Caxambu. Por fim, Arruda esclarece que esta forma de vida, improdutiva e com gastos excessivos, levou estes proprietários a uma dependência de créditos bancários e, muitas vezes, à hipoteca de suas terras. (ARRUDA, 1990)

Mais uma vez, encontramos na literatura sobre o mito da mineiridade um retrato da família Meneses. A cena do romance em que a personagem Ana narra o jantar oferecido a Nina, quando ela retorna à Chácara após quinze anos, demonstra o luxo que envolvia esta família:

Até mesmo o jantar, naquela noite, era diferente. Talvez por ordem de Valdo, que desejava festejar o regresso, ou dela própria, quem sabe, haviam desenterrado da velha arca o aparelho de porcelana que viera da Europa e que ostentava, entre festões de folhas douradas, o M do sobrenome familiar; a toalha de linho, repicada de rendas, despencava-se até o chão; e as travessas se sucediam, assados e saladas, mais ou menos sob a égide do improvisado, mas ainda assim numa exuberância que lembrava com certo brilho épocas de maior abundância. (CARDOSO, 2009, p. 375)

E, por fim, um diálogo entre Valdo e Demétrio representa a ruína financeira e as dívidas em que a família se afundou, após a morte de sua mãe, por má administração dos bens e improdutividade das terras:

– É preciso cuidado, Valdo, não estamos em época de fazer gastos.

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. Assim, respondi no tom mais seco possível:

– Eu sei.

Sem dar grande atenção à minha resposta, ele continuou:

– Considere que, depois da morte de nossa mãe, nada fizemos para aumentar o dinheiro que nos deixou – ou melhor, só fizemos negócios errados. E temos vivido unicamente de rendas que já se acham praticamente esgotadas. (CARDOSO, 2009, p. 406)

Todas as relações que pudemos observar entre a *Crônica da casa assassinada* e a construção da mitologia da mineiridade nos levam a acreditar que o espaço regional de Minas e todas as relações sociais desenvolvidas nele são representados, de certa forma, nos cenários criados por Lúcio Cardoso para ambientar o romance. Além do mais, nossas análises também nos fazem concluir que o espaço regional presente na obra contribui para a criação da atmosfera dramática, assim como para a formação identitária das personagens, especialmente da família Meneses. Finalmente, concluímos, apoiados nas ideias de Arruda, que

A contínua assimilação mítica, no plano coletivo, reatualiza e revigora esse tipo de discurso, conferindo-lhe tal dimensão de veracidade que se torna difícil distinguir o imaginário do real, isto é, da própria sociedade. É bem verdade que a possibilidade mobilizadora das elaborações urdidas no imaginário social se aloja na configuração e na dinâmica da história. Desse modo, os mitos que se originam na teia da história humana coletiva, quando incorporados, voltam-se para ela sob a forma de práticas, assumindo feição ideológica. (ARRUDA, 1990, p. 214)

Sendo assim, acreditamos que a mitologia da mineiridade encontra-se de tal forma presente no imaginário social que acaba sendo objeto das produções culturais locais, de forma elogiosa ou crítica. No caso de Lúcio Cardoso, mais especificamente na *Crônica*, observamos uma contundente crítica às práticas dessa sociedade tipicamente mineira, onde o autor parece criar os cenários e as personagens a partir desta mitologia, para depois destruí-los, advindo do questionamento dos valores morais defendidos por esta mesma sociedade.

## CAPÍTULO II

### A REALIDADE ORGÂNICA PRIMORDIAL: OS ESPAÇOS NATURAIS

É que talvez não veja nunca as paisagens como quadros inertes, antes participo delas com violência, sentindo que sobe de tôda aquela solidão uma voz sufocada e estranha, que corresponde em mim a outra voz também confusa e cheia de gemidos.  
(Lúcio Cardoso, *Diário Completo*)

No capítulo anterior analisamos, sob a luz do mito da mineiridade, o espaço regional onde se ambienta a narrativa da *Crônica da casa assassinada*, cenário carregado pela força da tradição, no interior de Minas Gerais. Observamos a relação das personagens, especialmente da tradicional família Meneses, com os espaços regionais, categorizados pelas minas, pelas montanhas e pela roça. Percebemos, assim, a força simbólica que estes espaços exercem na formação identitária das personagens do romance, refletindo nas suas características físicas, psicológicas e morais. A correspondência entre o espaço ficcional da obra e o espaço interior das personagens está presente, também, na dimensão natural do espaço, tema deste capítulo. Aqui buscamos as relações entre a paisagem e a natureza, categorizada pelos quatro elementos, terra, água, ar e fogo, e a “paisagem interior” das personagens, sua alma, seus sentimentos, suas dúvidas, suas crenças e suas emoções.

Assim como acreditamos que a vinculação de Lúcio Cardoso com os espaços regionais do interior de Minas Gerais e do Rio Janeiro, expressos pelas “velhas fazendas que agonizam”, tenha influenciado a criação dos cenários do romance, acreditamos que sua sensibilidade com relação à natureza também possa ter motivado a criação da atmosfera das cenas da *Crônica*, onde as paisagens e os quatro elementos se fazem presentes. Em seu *Diário do terror* Lúcio nos fornece uma pista do quanto a natureza tocava sua alma: “Meu elemento, é a natureza: rochas, montanhas, nuvens altas, fráguas e descampados. Aqui me sinto eu mesmo / e a minha alma se dilata. São as únicas coisas que sinto à minha altura, as únicas de acordo com minha paisagem interior.” (CARDOSO, 1991, p. 748)

Vale destacar que Lúcio cita rochas, montanhas e descampados, elementos distintivos do espaço regional das minas, das montanhas e da roça, presentes na *Crônica*. Podemos prosseguir, assim, a uma transição da dimensão regional do espaço para sua dimensão natural através do conjunto destes e de outros elementos e da sua significação simbólica para as personagens do romance, criadas por Lúcio Cardoso.

Para pensarmos sobre a correspondência do homem com o espaço natural na *Crônica da casa assassinada*, vamos tratar a Chácara dos Meneses e seu entorno, o ambiente rural do interior de Minas Gerais, como um microcosmo onde temos o homem, representado pelas personagens da obra e o espaço natural sintetizado pela representação dos quatro elementos, no romance. Antes de avaliarmos, no entanto, a inserção física destas personagens no espaço natural, vamos analisar a relação de observação das personagens para com o meio natural, ou seja, sua ligação com a paisagem. Não pretendemos, com isso, tratar a natureza e sua percepção como campos distintos, pois acreditamos que ambos são inseparáveis e “antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas.” (SCHAMA, 1996, p. 17) Pretendemos, apenas, tratar inicialmente da observação da paisagem pelas personagens para, em seguida, analisar sua inserção no meio natural. Como paisagem, entendemos a representação da natureza instituída pela cultura, isto é, a paisagem é a única forma pela qual podemos perceber a natureza. (MURARI, 2009) A paisagem exige do observador uma intenção estética, através do agrupamento e organização dos elementos naturais por ele percebidos. Assim, a natureza é o lado factual, enquanto a paisagem depende do lado sensível e do universo cultural e simbólico do observador. (BERQUE, 1991, ROGER, 1991)

O homem não só se relaciona com a natureza, como faz parte dela. Segundo Schama (1996), a tradição da paisagem é construída pela cultura, através de mitos, lembranças e obsessões humanas. Todas as paisagens são carregadas de nossa bagagem cultural, só existem a partir da nossa percepção mediada pela memória coletiva e pelos nossos anseios. Assim, mesmo com o racionalismo da civilização moderna, ainda persistem os mitos da natureza, o culto ao ambiente primitivo e o elemento sagrado dos espaços naturais. Principalmente no romantismo, o contato com a terra ainda era tomado como forma de acesso à espiritualidade. Os românticos aspiravam ao “reencantamento do mundo”, que havia sido perdido com o racionalismo da modernidade, sendo uma de suas formas possíveis o “reencantamento da natureza”. Ao contrário da visão utilitária que a modernidade trazia sobre a natureza, considerando apenas seu quantitativo como matéria-prima, o romantismo acreditava nas “analogias misteriosas [...] entre alma humana e natureza, espírito e paisagem, tempestade interna e externa.” (LÖWY e SAYRE, 1995, p. 54) A observação da paisagem, então, leva consigo esta carga simbólica, onde o homem projeta no que vê os sentimentos e as lembranças que o habitam. A própria conexão com o meio natural confessada por Lúcio Cardoso, que em diversos trechos do *Diário completo* afirma que sente “fome de paisagens”,

demonstra o quanto o conceito estava incorporado à sua forma de ver e sentir-se no mundo, como podemos observar neste fragmento de seu primeiro diário:

Sondo a vastidão do campo, e como que me incorporo à vida obscura e humilde dessas terras quentes de sol – paro, contemplo uma mangueira carregada de flôres e que ressoa povoada de abelhas. Escuto o córrego que canta nas pedras – e vejo a noite surgir com a queda do sol, em mil pequenos murmúrios cegos e melódiosos. Então a vida já me parece sem tanta angústia, meus fantasmas esmorecem, subtraio-me aos pensamentos, e torno-me objeto, respirando, solidário e mudo, incorporado à enorme inocência de tôdas as coisas. (CARDOSO, 1970, p. 111)

Para Augustin Berque, um dos primeiros autores a elaborar uma doutrina da paisagem, são necessárias algumas condições para que se considere que uma determinada cultura possui a concepção de paisagem: uma literatura (oral ou escrita) descrevendo paisagens ou exaltando suas belezas; jardins cultivados; uma arquitetura organizada para apreciar a paisagem; representações pictóricas de paisagens; uma ou mais palavras para dizer “paisagem” e uma reflexão explícita sobre “paisagem”. (ROGER, 2007; MARIA, 2010). A noção do termo surgiu no Renascimento Europeu<sup>1</sup>, quando se passa de uma visão dos elementos naturais dotados de uma simbologia religiosa da natureza para uma visão apenas contemplativa, possível graças ao surgimento da perspectiva na arte pictórica, que permitiu o afastamento dos elementos naturais das cenas religiosas. Eles são colocados à distância no cenário, deixam de figurar ao lado da cena principal, como objetos isolados, e passam a compor o fundo destas cenas. O afastamento permite a laicização dos elementos naturais, e o surgimento de um agrupamento dotado de unidade. (ROGER, 2000) O termo paisagem, desta forma, inicialmente relaciona-se a um gênero pictórico, para depois ser aplicado, também, a cenários percebidos segundo determinado padrão artístico.

Segundo Roger (2000) é a invenção da janela dentro do quadro, no entanto, que vai marcar o aparecimento da paisagem no Ocidente. Começaram a surgir, nas pinturas religiosas, e com maior qualidade nas pinturas flamengas, da primeira metade do século XV, cenas em

---

<sup>1</sup> Anne Cauquelin apresenta uma visão distinta, ao afirmar que não se pode falar do surgimento da paisagem, uma vez que a paisagem, para ela, é uma substância que sempre existiu, que faz parte da eternidade da natureza. Esta, no entanto, é uma visão peculiar da autora, e se encontra à margem da visão dominante e tradicional sobre o tema. Por isso, optamos pelo ponto de vista mais historicizante dos demais autores, que consideramos mais relevante, apesar de fazermos uso de outras ideias significativas de Anne Cauquelin. Segundo Roger (1991, p. 15, tradução nossa), por exemplo, a perspectiva pictural se desenvolveu paralelamente ao fundo paisagístico, o que indica a solidariedade entre ambos, mas “esta solidariedade não autoriza falar, entretanto, como Anne Cauquelin, de ‘um nascimento conjunto da paisagem e da pintura’, e menos ainda de decretar que a ‘questão’ da pintura foi, desde seu nascimento, a questão da paisagem, ao ponto de um não poder existir sem o outro.” (Do original : “Cette solidarité n’autorise pourtant pas à parler, avec Anne Cauquelin, d’une ‘naissance conjointe du paysage et de la peinture’ et moins encore de décréter que la ‘question’ de la peinture, dès sa naissance, a été la question du paysage, au point que l’un ne peut se passer de l’autre”)

que havia uma janela no ambiente representado. Dentro dessa janela, através da perspectiva, representava-se a vista para o exterior, como uma pintura miniaturizada dentro da cena principal. Com a janela a paisagem é realmente isolada da cena, ganha uma moldura própria, reforçando as características de unidade e laicização, já ensaiadas na perspectiva, com o afastamento da paisagem como pano de fundo da cena religiosa. Com o artifício da janela, o artista produz um quadro dentro do quadro. (ROGER, 2000)

Esta forma de percepção da paisagem, através da arte pictórica, é uma forma de ordenar a percepção do mundo, isto é, a natureza é percebida de uma forma organizada, através das construções intelectuais da nossa própria cultura. Assim, para Anne Cauquelin (2007), a perspectiva torna-se um meio para perceber a paisagem, um “ordenamento construído”. A autora concorda que o artifício da janela na pintura reforça as questões da “redução” e do “ajuntamento”, ou seja, as ideias de conjunto e isolamento apresentadas por Roger, essenciais para a percepção da paisagem. E, ao mesmo tempo, esta ordenação é fruto de uma construção mental, quer dizer, da influência da cultura sobre a natureza. Por conseguinte, para que a paisagem exista, é necessário um olhar disponível e atento de quem a observa, já que a paisagem só existe no pensamento de quem a vê, sendo uma representação cultural da natureza. (SIMON, 1991) Para que se identifique um significante cultural na paisagem, Simon fala de uma “alquimia da alma” diante dela, onde são despertadas, no espectador, ressonâncias simbólicas vinculadas à sua memória e à sua cultura. Pois, mais do que ver a paisagem, é necessário dar sentido a ela, um sentido que, muitas vezes, só existe para nós. Assim, a contemplação da paisagem tem um caráter pessoal, na medida em que se identifica com os sentimentos, emoções e lembranças do indivíduo, mas, por outro lado, tem um caráter coletivo, na medida em que envolve construções culturais.

Ainda segundo Simon, a paisagem é feita de múltiplas reminiscências, ligadas a sensações que não são apenas visuais, mas também auditivas, olfativas, táteis e, inclusive, relacionadas aos nomes dos lugares, o que as torna íntimas para quem as percebe. (SIMON, 1991, p. 46) Para que a paisagem exista, no entanto, é necessário, ao mesmo tempo, recuo e proximidade, uma vez que, demasiadamente perto, nos incluímos na paisagem e deixamos de ser observadores e, demasiadamente longe, a paisagem se desfaz. A distância correta de observação, sugerida pelo autor, confere certas condições de visibilidade, como a amplidão e continuidade do espetáculo, efeitos de luz ou de nebulosidade. Muitas vezes, a distância ideal é permitida graças à janela, que, na pintura, foi o que permitiu o isolamento e a noção de conjunto; no espaço vivido, ela também possibilita estas mesmas condições: “[...] a janela e a

moldura são “passagens” para as *vedute*, para ver paisagens ali onde, sem elas, haveria apenas...a natureza.[...] O enquadre exige o recuo, a distância certa. Tudo ver, claro, mas apenas aquilo que está no campo.” (CAUQUELIN, 2007, p. 136) A moldura permite um recorte do mundo natural, delimitando um fragmento que vale pelo todo, a partir de um determinado ponto de vista: “Pela janela, vejo, portanto, algo da natureza, extraído da natureza, recortado em seu domínio. A paisagem é justamente a apresentação culturalmente instituída dessa natureza que me envolve.” (CAUQUELIN, 2007, p. 143)

Como já mencionamos, Lúcio Cardoso relata, em seu diário, seu gosto pela observação de paisagens e um de seus comentários ilustra o papel onírico da janela como elemento mediador da sua imaginação: “É da minha natureza, com a janela aberta, imaginar de outro lado o esplendor de tôdas as paisagens.” (1970, p. 255) Em diversas cenas da *Crônica* é exatamente através da janela que as personagens observam a paisagem. A primeira cena em que isto acontece, descrita pela governanta Betty, é assim que Nina chega à Chácara dos Meneses:

Estacando diante da janela, e mostrando sem dúvida o adensado de mangueiras que se comprimia lá fora, bradou com uma entonação singularmente eloqüente: “Você nem pode avaliar como isto tudo me faz mal!” Sem dúvida ela era sincera pois nunca vivera no interior e aquela paisagem baixa, de grandes descampados ressecados pelo estio, não lhe dizia coisa alguma, e nem lhe despertava nada além de uma verídica angústia. Creio mesmo que foi essa aversão, propalada inúmeras vezes, e em todos os tons de vozes, que para sempre levantou os alicerces do desentendimento entre a patroa e o Sr. Demétrio, de natureza tão arraigadamente mineira. (CARDOSO, 2009, p. 62)

Além do tema da janela, este trecho nos leva a outras duas reflexões: a questão de que a paisagem nem sempre é algo positivo e o problema da diferença cultural entre Nina, com seu ponto de vista urbano, e Demétrio, com sua percepção carregada das tradições rurais. A narração da governanta Betty chega a sugerir que a aversão à “paisagem baixa, de grandes descampados ressecados pelo estio” foi a causa primordial dos desentendimentos entre Nina e Demétrio já que, para Nina, esta paisagem não lhe despertava nada além de angústia, enquanto Demétrio, “de natureza tão arraigadamente mineira”, se identificava plenamente com a paisagem do interior. A aversão de Nina à paisagem da Chácara é reforçada por uma narrativa do médico: “Desde que chegara, aliás, compreendera que não lhe seria possível viver ali por muito tempo. Era carioca, e estava acostumada a viver em cidade grande. Ali, tudo lhe desagradava: o silêncio, os hábitos, a paisagem.” (CARDOSO, 2009, p. 76)

A sensação desagradável de Nina ao observar a paisagem está mais relacionada ao lado subjetivo do conceito do que ao lado factual. O recorte da natureza que identificamos como paisagem, relacionada à arte pictórica, requer um arranjo estético para ser percebido como tal, levando o observador à contemplação. No entanto, nossa percepção não é condicionada apenas pelos objetos visualizados, mas principalmente pelos signos culturais que carregamos, nosso estado de espírito, as ressonâncias da nossa memória, enfim, pela “alquimia da alma”. E como, segundo Schama (1996), “a memória não registra apenas bucólicos piqueniques” (p. 28), não percebemos a paisagem apenas como algo positivo, como prazerosa contemplação estética. Assim, as reminiscências urbanas de Nina, agitadas e ruidosas, se chocam com a paisagem da Chácara, imóvel e silenciosa.

Pensamos, então, nos possíveis significados da paisagem do sertão brasileiro, para compreendermos quais aspectos culturais estavam envolvidos nas cenas de contemplação da paisagem pelas personagens da *Crônica*. Para tal reflexão nos apoiamos na obra *Natureza e Cultura no Brasil*, de Luciana Murari (2009). O recorte temporal da autora é de 1870 a 1922, período em que se cria uma simbologia relacionada ao Sertão, e quando alguns ensaístas começam a codificar o que viria a ser o mito da mineiridade. Desta forma suas reflexões são pertinentes para a *Crônica*, uma vez que abordam a representação das regiões que se encontravam à margem do processo de industrialização do país, como é o caso do espaço rural-natural onde se passa a narrativa: a decadente Chácara dos Meneses e seu entorno, no interior de Minas Gerais. Neste contexto, o espaço ficcional da *Crônica* representa “o lugar da ruína, os resquícios do passado e as paisagens nostálgicas da formação de identidade” (MURARI, 2009, p. 31), em contraponto com os espaços urbanos conformados pelas transformações da modernidade.

Esta reflexão nada mais é que uma retomada das características inerentes ao espaço regional, estudadas no capítulo anterior, analisadas, agora, com o distanciamento necessário para a existência da paisagem. Assim, “a melancolia da paisagem sertaneja estava certamente nos olhos daqueles que a viam, seja porque [...] o observador tinha dela a visão fugaz de um viajante, seja porque o sertão tornava-se a imagem sentimental de um passado distante ao qual não se pertencia mais.” (MURARI, 2009, p. 248) A representação da melancolia<sup>2</sup> é acompanhada por uma peculiar percepção da temporalidade, em ritmo lento e tedioso, que a

---

<sup>2</sup> Na cultura brasileira a associação entre a paisagem rural e a melancolia é um tema privilegiado. A respeito deste tema ver Murari, 2009, p. 247-261.

autora nomeia de “imobilidade da paisagem natural.” No romance de Lúcio Cardoso, soma-se a isso o território montanhoso de Minas, reforçando a sensação de isolamento e sufocamento.

O repúdio de Nina pela paisagem da Chácara compreende-se, assim, se pensarmos na mediação cultural entre o observador e o objeto observado, a paisagem: o olhar carioca e urbano de Nina via na paisagem sertaneja apenas melancolia, tristeza e imobilidade. E, mais um vez, um comentário de Nina para a governanta Betty reafirma esta relação: “ – Betty, vou contar a você um segredo: detesto paisagem. Sinto-me muito melhor num quarto assim fechado.” (CARDOSO, 2009, p. 135)

O repúdio de Nina à paisagem da Chácara nos leva a outro ponto de reflexão, referente à ideia de permanência e imobilidade da paisagem. No surgimento deste conceito, com a arte pictórica, o gênero relacionava-se com “a permanência do espetáculo da natureza que seria necessário reter.”<sup>3</sup> (SIMON, 1991, p. 44, tradução nossa) A pintura de paisagens buscava registrar a perenidade, o imutável, conferindo ao conjunto representado uma impressão de intemporalidade, de duração. Esta noção ainda acompanha o conceito de paisagem e, se pensarmos no espaço natural onde se passa a *Crônica*, a ideia se reforça ainda mais, associada à imutabilidade da paisagem sertaneja.

Outra cena relevante da *Crônica* em que a paisagem é percebida através da janela é narrada por André, em seu diário, quando espera, entusiasmado, a resposta de um bilhete que enviou a Nina, e enquanto isso percebe que já não é mais o mesmo, que algo dentro dele mudou, e sente-se um homem pleno, e não mais um menino:

Debrucei-me à janela, aspirei o ar seco que vinha dos pastos, e examinei demoradamente o recorte da Serra do Baú que ao longe ia se azulando – e como a vida me pareceu de repente terrivelmente grave e bela, com um sentido que eu ainda não adivinhara até aquele momento, mas que existia, e dava cor às árvores e às folhas, às nuvens, ao céu, a tudo enfim o que resplandecia e palpitava de infinito amor. (CARDOSO, 2009, p. 254)

Aqui observamos que a paisagem está no olhar da personagem, projetando seus sentimentos e emoções, que “dão cor” à paisagem observada. Esta vai sendo pintada na medida em que as emoções invadem a alma, e o olhar, de André. Na mesma cena ele aproxima seu olhar, das serras para o jardim, mas continua observando a paisagem, enquadrada pela janela:

---

<sup>3</sup> Do original: “la permanence du spectacle de la nature qu’il faudrait retenir.” (SIMON, 1991, p. 44)

Era dela [Nina] que eu me lembrava. Não a de agora, mas do outro tempo em que vivera ali. O jardim era o mesmo, e a luz da lua esbatida sobre as árvores, tal como sempre eu a vira, desde que nascera. Naquela paisagem, que se teria passado então, quem teria ido ao seu encontro naquelas mesmas alamedas, e que acontecimento ou imagem humana, a partir dessa época, iluminava as profundezas do seu pensamento? Lentamente, e como se fosse procurar do lado de fora o rastro desses passeios, voltava à janela, e sondava os tufos sombrios das árvores, as partes claras onde a areia brilhava, o matagal mais escuro ainda, espremido na distância, de onde vinha um hausto surdo, como se ali respirasse o próprio espírito da treva. (CARDOSO, 2009, p. 255)

Neste trecho, a paisagem reflete também devaneios e reminiscências da personagem, e é o palco de profundos questionamentos de André. Exemplifica a “alquimia da alma” de que fala Simon, pois, além das sensações visuais temos a presença de outras sensações, olfativas e sonoras, que tornam a paisagem íntima para o observador, como o “hausto surdo” e a respiração do “espírito da treva”. Aqui, o jardim torna-se paisagem, uma vez que a janela permite a distância ideal de observação, proporcionando, ao mesmo tempo, recuo e proximidade, conferindo as condições de visibilidade citadas por Simon, das quais fazem parte a percepção dos efeitos de claro e escuro da cena, como “a luz da lua esbatida sobre as árvores”, “os tufos sombrios das árvores”, “as partes claras onde a areia brilhava” e “o matagal mais escuro ainda”, o que imprime uma noção de conjunto à observação. Aqui, a paisagem é também um reduto da memória, é o cenário que embala os devaneios de André sobre Nina. A permanência e a imutabilidade da paisagem permitem que André pense que este é o mesmo espaço por onde ela circulava quinze anos antes, quando ele nasceu. Não é possível que ele se lembre de Nina nesta época, mas a paisagem atemporal o faz devanear sobre o que teria ocorrido neste mesmo lugar tempos atrás, como se perguntasse ao próprio espaço, palco dos acontecimentos do passado, o que teria acontecido ali, quais seriam “os rastros desses passeios” de Nina.

Aproximando ainda mais a paisagem do observador, saímos do enquadramento da janela e destacamos mais uma cena de André, quando ele sai para cavalgar nos arredores da Chácara e tem uma peculiar percepção da paisagem, em dois momentos temporais distintos. Esta é mais uma cena que ilustra a influência das emoções e sentimentos na percepção da paisagem. Em um primeiro momento, André sai para uma caçada quando Nina está para voltar à Chácara. Ele carrega a expectativa de conhecer a mãe, e todas as inquietações que invadem seu interior:

Tomei o caminho que se dirige ao Fundão, deixando o cavalo seguir de rédeas soltas. Era cedo ainda, a sombra não desertara completamente das touceiras mais cerradas, se bem que aqui ou ali, à superfície das águas empoçadas, já flutuasse a

claridade rósea da manhã. Acima de mim, num céu ainda noturno, Vênus guiava-me com seu azul de seda antiga. [...] Da neblina surgiram dois ou três casebres de taipa, vozes conhecidas me cumprimentaram. Tantas vezes eu passara ali, e em nenhuma delas sentira aquele sentimento palpitar no meu peito, como se fosse a primeira vez que visse a realidade da paisagem, e sua áspera vida se apoderasse do meu coração. (*Escrito à margem do Diário*: Tudo já se passou há muito, os casebres não existem mais, o vale é ressecado e triste. Deste alto onde posso contemplar o Campo da Cruz Vazia, procuro através da bruma, que esta sim, é a mesma, os traços do adolescente que fui – e nada sinto, nada ouço, nada vejo, porque meu coração já não é leve, e nem a pureza, que outrora foi minha, renova mais a música daquele momento.) (CARDOSO, 2009, p. 216)

Novamente, a paisagem se torna íntima para a personagem, que percebe todas as suas sutilezas como se a observasse pela primeira vez. Apesar de não termos o recorte conferido pela janela, podemos atestar a existência da paisagem nesta cena através de aspectos que conferem a distância ideal de observação sugerida por Simon. A ideia de conjunto é dada, principalmente, pelas descrições da luminosidade (“a sombra não desertara completamente das touceiras” e “a claridade rósea da manhã”) e pela ideia de amplidão (“num céu ainda noturno” e “da neblina surgiram dois ou três casebres de taipa”)

O escrito à margem do diário, no entanto, revela uma outra percepção, em outro momento, quando a paisagem não é mais a mesma. André busca a imutabilidade da paisagem para encontrar o adolescente que foi, mas “os casebres não existem mais, o vale é ressecado e triste”. A única coisa que permanece a mesma é a bruma, e é através dela que ele tenta buscar os traços do adolescente que foi. Ou seja, ele se apoia em um aspecto da paisagem para encontrar a si mesmo. Mas a paisagem mudou, ele perdeu as referências do espaço natural, e com isso perdeu as referências de seu próprio passado.

Em outra ocasião, ainda, quando o relacionamento amoroso entre André e Nina já está acontecendo e ele passa dias sem vê-la, descreve mais uma vez esta paisagem em seu diário, porém contemplada com o filtro de outras emoções, desta vez a angústia, a tristeza e a opressão por estar longe de Nina:

a fim de enganar o tempo, monto a cavalo e percorro algumas estradas em torno da Chácara. [...] Passo alguns casebres de taipa, um poço, uma ponte sobre um córrego. [...] Agora ganho estradas ermas que conduzem ao campo, e o único rumor é do meu cavalo ferindo a areia grossa do chão. À medida que me afasto de casa, e os sinais familiares vão desaparecendo, sinto-me mais só e mais desesperado. Não, nada existe nessa paisagem que me atraia, a própria amplidão como que me oprime e me furta todo prazer de viver e de respirar. (CARDOSO, 2009, p. 333)

É na paisagem que André vai buscar alento para suas emoções, percorrendo os mesmos lugares em que viu “pela primeira vez a realidade da paisagem” quando aguardava o momento de conhecer Nina. Talvez ele busque na paisagem os mesmos sentimentos de esperança de outrora, mas desta vez são outras as emoções que o habitam e que filtram a forma como ele percebe a mesma paisagem. Agora ele se sente oprimido e por isso a amplidão lhe sufoca, lhe “furta todo prazer de viver e de respirar” e não há nada na paisagem que o atraia.

Com estes exemplos podemos compreender as dualidades inerentes ao conceito de paisagem, que envolve tanto o objetivo quanto o subjetivo, tanto o sensível quanto o factual, a partir de uma seleção e organização dos objetos enquadrados pelo observador, influenciados pelo universo simbólico e cultural do sujeito, sendo que “a paisagem não reside somente no objeto, nem somente no sujeito, mas na interação complexa entre os dois termos. Esta relação, que coloca em jogo diversas escalas de tempo e espaço, implica tanto a instituição mental da realidade quanto a constituição material das coisas.” (BERQUE apud COELHO, s/d, p. 6)

Concluimos, então, que na *Crônica da casa assassinada* a paisagem atua como um elemento de mediação simbólica entre o exterior, o espaço objetivo e factual, e o interior das personagens, o espaço subjetivo e sensível. A existência da paisagem, no entanto, requer a presença da natureza, através de elementos de referência que, desde a antiguidade grega, se resumem nos quatro elementos naturais: terra, fogo, água e ar. A composição de uma paisagem exige, pelo menos, a presença de dois elementos, e torna-se campo de um combate ritual entre estes. (CAUQUELIN, 2007) Para analisar a relação mais próxima entre cada um dos quatro elementos e o universo simbólico e sensível do ser humano, saímos do domínio da paisagem e entramos no domínio dos próprios elementos naturais.

Seguindo o raciocínio de Alain Roger (1991), o conceito de paisagem em si nos permite esta transição, já que existem duas formas de “artealizar<sup>4</sup>” a natureza: *in situ* e *in visu*. Até agora tratamos da segunda forma, *in visu*, que trata dos modelos de percepção que a cultura nos fornece para observar a natureza e, assim, transformá-la em paisagem através da mediação do nosso olhar. Já a “artealização” *in situ* está relacionada à criação dos jardins, da jardinagem paisagística, quando interferimos fisicamente, e não só visualmente, nos elementos naturais, para torná-los paisagem. É a forma direta que o homem tem de estetizar,

---

<sup>4</sup> “Artealizar”, no original “artialiser” é um termo utilizado pelo autor para se referir à estetização da natureza, à transformação da natureza em objeto estético.

ou “artealizar” a natureza. Observaremos, desta forma, a relação direta das personagens da *Crônica* com os quatro elementos, saindo do enquadramento da paisagem e adentrando nos espaços naturais propriamente ditos, inicialmente através do jardim, espaço onde se concentram, de forma mais expressiva no romance, a terra, a água, o ar e o fogo, através da seleção de cenas relevantes para este estudo.

Na *Crônica da casa assassinada*, o jardim é palco de uma série de acontecimentos relevantes para as personagens e tem também uma relação significativa com o declínio da família Meneses e a ruína da própria casa. Já existem alguns estudos<sup>5</sup> sobre a *Crônica* que levam em conta a importância do jardim, porém concentrando-se neste espaço apenas como cenário das relações amorosas entre Nina e o jardineiro Alberto, e da possível relação incestuosa entre Nina e André. Estes estudos, no entanto, não valorizam as ricas descrições do espaço pelas personagens, tampouco a significativa presença dos quatro elementos naturais. Acreditamos que a importância do jardim, na obra, não se restrinja apenas às relações de Nina com Alberto e André, mas que este espaço como um todo, ou cada um dos quatro elementos que o compõe, demonstra a relevância e a influência do espaço natural no espaço interior das personagens, como podemos observar já nas primeiras páginas do romance, na primeira carta de Nina a Valdo:

Aquele dia, Valdo, na escada cheia de folhas mortas, quando você me abraçou, dizendo: “Nunca, Nina, nunca nos separaremos neste mundo!” E nos separamos, cada dia que se passa achamo-nos mais distantes um do outro. Naquele momento, porém, parecia ser verdade, o ar estava impregnado de jasmim, e todo o mundo vegetal que nos cercava como que aludia à nossa causa, e jurava pela sua viva permanência. (CARDOSO, 2009, p. 41)

O espaço natural transfere sua ideia de permanência, de duração, para as promessas de amor entre Nina e Valdo. As folhas mortas, no entanto, marcam sua presença na cena, talvez como um indício de que, apesar da ideia de permanência, as folhas morrem, como podem morrer os sentimentos, como morreu o amor entre Nina e Valdo.

Podemos pensar, inicialmente, no papel mitológico que o jardim desempenha no nosso imaginário. A primeira morada do homem teria sido o Jardim do Éden, o Paraíso, descrito no Gênesis como um lugar ideal e sagrado, “cercado – portanto intimista – repleto de delícias

---

<sup>5</sup> Loredó Neta (2007), em sua dissertação intitulada *Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude*, relaciona a imagem do jardim da Chácara ao Jardim do Éden, enfatizando a possível relação incestuosa entre Nina e André, e comparando estes personagens a Adão e Eva. Sousa (2009) trabalha a ideia do jardim como um labirinto, enfatizando os encontros e diálogos entre Nina e André no espaço do jardim. Ambos os trabalhos não destacam as citações da obra que descrevem o jardim e seus elementos.

para o corpo e para a alma, livre das imperfeições humanas e absolutamente natural e original.” (VIEIRA, 2007, p. 49) Seria o espaço ideal ansiado pela humanidade, dispondo de tudo o que o homem precisava para viver em paz. O jardim torna-se, então, no nosso imaginário, um lugar de paz, de tranquilidade, de serenidade, de meditação e de reencontro com a pureza e a inocência. Mas o Jardim do Éden também é o cenário do pecado original, da árvore do bem e do mal, do fruto proibido, sugerindo um espaço de transgressão e desobediência, ideia desenvolvida por Loredo Neta (2007) com relação ao jardim da Chácara dos Meneses.

Além do ponto de vista mítico temos o ponto de vista histórico e social, em que o jardim tem uma dupla condição: por um lado, nele o homem pode ter contato com as belezas naturais, mas refugiado dos perigos da natureza selvagem; por outro lado, pode recolher-se do ruído, movimento e poluição das cidades, encontrando no jardim um refúgio tranquilo, silencioso e benéfico. (CAUQUELIN, 2007) Assim como a paisagem, em seu valor subjetivo, reflete o interior do ser humano, o jardim também tem seu poder natural de interferir na alma humana: “O jardim é, com efeito, a imagem do que de melhor há no homem; ao residir no jardim, o homem se torna semelhante àquilo que o circunda.” (CAUQUELIN, 2007, p. 64)

Para muitas culturas, ainda, cultivar um jardim é o mesmo que cultivar o espírito. Seguindo nossa ideia de tratar a Chácara dos Meneses e seu entorno como um microcosmo da relação entre o ser humano e o espaço natural, é principalmente através deste segundo ponto de vista que vamos guiar nossa análise, pensando o jardim como o *locus* principal dos elementos terra, água, ar e fogo. Os elementos não se limitam, no entanto, ao jardim. Encontram-se também nos arredores da Chácara e, em alguns momentos, invadindo os ambientes da casa e mesclando-se à dimensão doméstica do espaço. Mas, lembrando o conceito que adotamos de Massey (2008), o espaço é dinâmico e mutável, e por isso os entrecruzamentos são inevitáveis. Vamos encontrar as mesmas interferências no que se refere aos quatro elementos. Eles serão tratados isoladamente, por questões metodológicas, mas estão sempre permeando uns aos outros, já que a imaginação material, tema da obra de Bachelard que guiará nosso estudo referente à terra, ao ar, à água e ao fogo, sempre favorece um dos quatro elementos, mas constantemente joga com suas combinações. (BACHELARD, 2002). Vamos, desta forma, buscar a imagem do elemento primordial de determinada cena do romance, mas levando em consideração que as imagens, muitas vezes, aparecem combinadas, mesmo que uma seja a dominante.

Em sua série tetra elementar, o filósofo Gaston Bachelard<sup>6</sup> acredita que se possa estabelecer uma “lei dos quatro elementos”, que rege a imaginação, e que a classifica nas categorias fogo, ar, água e terra, nas quais as ciências antigas e a alquimia embasaram todas as coisas. (BACHELARD, 2001, 2002) Estas categorias permitem o acesso, através das imagens, “a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental.” (2002, p. 5) Para o teórico, as matérias elementares são responsáveis por ordenar nossos sonhos, e a importância dos sonhos, neste estudo, está no fato de que “na ordem literária, tudo é sonhado antes de ser visto, ainda que seja a mais simples das descrições.” (BACHELARD, 2002, p. 142) Para Bachelard, nesta fase de sua obra<sup>7</sup>, o sonho é uma forma de acesso ao conhecimento (ABREU-BERNARDES, 2010, p. 6) e as imagens formadas nos sonhos e devaneios dos escritores são o objeto de sua análise, a fim de compreender as profundezas do ser humano através da sua relação com o universo, e, mais especificamente, com as matérias elementares.

Nesta fase de sua obra, Bachelard investiga a gênese da imaginação literária mediada pela emoção a partir da tensão “corpo-matéria-imaginação”, baseando-se no arquétipo dos elementos fundamentais. (FREITAS, 2006) Em *A água e os sonhos* o autor conta que nasceu “em uma região de rios e riachos, num canto da Champagne povoado de várzeas, no Vallage, assim chamado por causa do grande número de seus vales” (2002, p. 8), e explica sua relação com as águas profundas, destacando a importância da terra natal para a materialização de nossos devaneios. Reforçamos, com este pensamento, a importância da terra natal de Lúcio Cardoso, Minas Gerais, para a elaboração de sua obra já que, como vimos no capítulo anterior, a mitologia em torno da mineiridade é uma importante referência para a construção da *Crônica*. Bachelard afirma, ainda, que

Quer queira, quer não, o romancista revela o fundo de seu ser, ainda que se cubra literalmente de personagens. Em vão ele se servirá “de uma realidade” como de uma tela. É ele que projeta essa realidade, é ele sobretudo que a encadeia. [...] O romance

---

<sup>6</sup> O filósofo Gaston Bachelard nasceu em 27 de junho de 1884, em Bar-Sur-Aube, na França. Licenciou-se em Ciências Matemáticas em 1912 e em Filosofia em 1920. Dois anos depois tornou-se mestre nessa área. Em 1927 tornou-se doutor em Letras, pela Sorbonne, com a tese *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*, na qual lançou as bases para uma nova epistemologia. Iniciou sua carreira universitária na Faculdade de Letras de Dijon, em 1930. Em 1940 foi nomeado para a Sorbonne. Em 1955 é eleito para a Academia de Ciências Morais e Políticas de Paris e em 1961 é laureado com o Grande Prêmio Nacional de Letras. Faleceu em 16 de outubro de 1962. (FERREIRA, 2008)

<sup>7</sup> De forma didática, a obra de Gaston Bachelard é dividida em duas fases: a fase diurna e a fase noturna. A fase diurna corresponde aos temas da filosofia da ciência e da epistemologia e a fase noturna aos temas da imaginação poética, do sonho e do devaneio. No entanto, as duas fases são parte de um único projeto intelectual, de um único pensamento com uma dupla vertente: “do ‘erro científico’, detectado na busca da objetividade da ciência, evidencia-se o onirismo do qual nasceu a poética.” (FERREIRA, 2008, p. 7)

só é vigoroso se a imaginação do autor for fortemente determinada, se ela encontrar as fortes determinações da natureza humana. Como as determinações se aceleram e se multiplicam no drama, é pelo elemento dramático que o autor se revela mais profundamente. (2002, p. 83)

Com isso queremos demonstrar a importância de analisar a dimensão natural do espaço na *Crônica da casa assassinada* a partir do ponto de vista da imaginação poética dos quatro elementos, proposta por Bachelard, uma vez que acreditamos que a *Crônica* é um “romance vigoroso”, fruto da imaginação “fortemente determinada” de Lúcio Cardoso, alimentada pelos devaneios sobre sua terra natal. O próprio Lúcio, no *Diário Completo* (1970), demonstra a relevância do local de origem em seu processo criativo:

não somos escritores em vão, como um instrumento vibrado pelo vento: nosso destino, queiramos ou não, está estreitamente vinculado à terra em que nascemos. Deus me livre de ser um artista exótico e sem nacionalidade, um desses despaisados que se adaptam a qualquer lugar e que compõem os buracos de qualquer paisagem necessitada... (CARDOSO, 1970, p. 55)

Bachelard considera que uma “imagem literária” propriamente dita deve ter um caráter inovador, deve ser original, deve renovar os arquétipos inconscientes: “significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária.” (2001b, p. 257) Para o filósofo, as imagens literárias são ações originais da imaginação no seu ponto máximo de liberdade, e se distinguem entre a imagem literária formal, bela e acabada, e a imagem material, “que trabalha no mistério da matéria e quer mais sugerir do que descrever.” (2001a, p. 6.) Vamos buscar, na *Crônica*, as imagens literárias materiais do espaço natural, a fim de analisar a relação entre o “espaço afetivo concentrado no interior das coisas” (p. 6) e o mundo interior das personagens.

Para tanto é importante esclarecer o conceito de imagem material, que guia os ensaios de Bachelard referentes à temática dos elementos fundamentais. O teórico diferencia a imaginação formal da imaginação material, sendo a primeira mais focada na superfície, nas cores e nas formas e a segunda mais interna, mais profunda e mais íntima. A imaginação material, assim, “dramatiza o mundo em profundidade. Encontra na profundidade das substâncias todos os símbolos da vida humana íntima.” (2002, p. 155) Para o filósofo, a profundidade das substâncias relaciona-se com a profundidade do nosso ser. Os quatro elementos fundamentais, no entanto, não aparecem apenas no ambiente natural, que é, no caso de nosso estudo, o espaço conformado pelo jardim e pelos arredores da Chácara. Estão presentes, também, materializados nos objetos e no próprio ar que circula pela casa e, por

isso, em alguns momentos, nossa análise invade o espaço doméstico, tema do próximo capítulo, em busca das substâncias significativas para compreender o mundo interior das personagens cardosianas, protagonistas da *Crônica*, como as pedras preciosas que Timóteo esconde em seu quarto, as velas que guardam o corpo sem vida de Nina, a lamparina que acompanha o jardineiro agonizante em sua morte e o perfume de Nina que impregna o ar da casa e aos poucos vai se transformando em cheiro de matéria em putrefação.

## 2.1 O IMENSO ESTUÁRIO DO NADA: A ÁGUA

Na *Crônica da casa assassinada* o elemento água destaca-se já na planta baixa da Chácara, desenhada por Lúcio Cardoso, representado pelo tanque e pelos regatos. Para Bachelard, a água é o elemento transitório, está entre a leveza e a volatilidade do ar e do fogo e a fixidez e a dureza da terra. É o elemento mais feminino, também ligado à maternidade. A água pode ser, ainda, o elemento que remete à pureza, sendo um exemplo de “moral natural”. A essas águas puras, claras e primaveris relaciona-se também o frescor. A água límpida e fresca permite a purificação. Um mergulho nas águas correntes, dos rios e riachos, permite uma renovação, um renascimento. E a contemplação das águas puras traz também um frescor ao olhar, o sujeito que observa a água fresca contamina seu olhar com este frescor e o transmite a tudo que vê. O teórico destaca, ainda, os ruídos das águas correntes, que, para ele, são a linguagem mais pura da natureza, sua voz infantil.

Mas as águas também podem ser paradas, densas, pesadas, turvas e profundas, como são para Edgar Allan Poe, alimentando o devaneio da morte. Neste caso, “as águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes.” (BACHELARD, 2002, p. 67) Na contemplação das águas profundas o ser humano contempla seus mortos, seu passado e encontra a profundidade do mundo e a sua própria. A água é, então, para “tantas almas, o elemento melancólico por excelência.” (p. 94) A imagem da água melancólica evoca a tristeza das lágrimas, tornando a água, sobretudo, um elemento triste, dentro de sua condição de melancolia.<sup>8</sup> A ideia de dissolução, porém, é a característica fundamental da água, seja ela profunda e turva ou corrente e cristalina. A este aspecto Bachelard relaciona a morte, pois na água tudo se dissolve, a água como matéria toma posse de tudo, e “torna a morte elementar

---

<sup>8</sup> Adotamos a ideia de melancolia como uma condição existencial, que engloba “um conjunto amplo de sintomas psicológicos relacionados a sentimentos de lamentação, tristeza, desânimo, desinteresse e apatia.” (MURARI, 2009, p. 258)

[...] A água é então um *nada substancial*.” (p. 95) Nas águas dormentes a relação com a tristeza e a morte é mais evidente, mas a ideia da morte também está presente nas águas correntes, em que este elemento “morre a cada minuto [...] A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal [...] o sofrimento da água é infinito” (BACHELARD, 2002, p. 7) A purificação, relacionada às águas claras, não deixa de ser uma morte, uma transição do impuro, que morre e se dissolve, para o puro, que renasce. Consideramos, então, estas as duas interpretações mais relevantes para nosso objeto de estudo, com relação ao elemento água, na obra de Bachelard sobre a imaginação material: as águas correntes, límpidas, puras e frescas relacionadas à purificação, e as águas imóveis, turvas e profundas, relacionadas à morte, à melancolia e à tristeza, além de uma das características fundamentais deste elemento, a feminilidade.

A água parada está representada na *Crônica da casa assassinada* pelo tanque, que se localiza no centro do jardim. Este espaço é cenário de um dos encontros entre Nina e André, em que podemos observar a materialidade do elemento água conduzindo a cena. É descrita no diário de André, e acontece quando Nina havia recentemente chegado à Chácara dos Meneses, em uma noite quente, onde sopra uma brisa suave e a lua brilha intensamente no céu. Nina está sentada à borda da água, André a vê da varanda e vai ao seu encontro. Neste momento, André a deseja profundamente, mas eles apenas conversam enquanto Nina brinca distraidamente com a água. Ao final do encontro ela molha os lábios de André com a água fria do tanque e pergunta se ele já beijou alguém. Nina volta para a casa e André fica sozinho à beira da água.

André descreve o tanque como “uma fonte comum, circular, com bordas cravadas de conchinhas; o repuxo, dividido numa série de jatos, perpetuamente avariado, tinha ao centro uma cegonha triste a que já faltava uma das pernas.” (CARDOSO, 2009, p. 351) A descrição se refere mais às formas do que à substância que nos interessa, mas é válida por apresentar indícios da decadência das instalações da Chácara dos Meneses, e por contribuir para a atmosfera melancólica da cena, com a cegonha definida por André como uma figura triste. Voltando à imaginação da matéria, André descreve a primeira imagem poética presente na cena:

Assim, desci devagar e, já pisando a areia do jardim, tomei um rumo incerto, como se estivesse apenas procurando os benefícios do luar. Ora, para os lados do tanque é que ele se mostrava mais forte e, varando as folhas que formavam um dossel mal fechado, **escorria até a água numa única e imensa coluna cor de leite.** (CARDOSO, 2009, p. 351, grifo nosso)

A luz do luar adquire características elementares da água: escorre e tem a cor do leite. Segundo Bachelard, “para a imaginação, tudo o que escoia é água; tudo o que escoia participa da natureza da água” e ainda, “toda água é um leite” (2002, p. 121), sendo o leite o líquido primeiro, símbolo da maternidade, que imprime um aspecto materno a este elemento. Desta forma, a luz do luar, na imagem poética, assume o simbolismo da água e reforça as ideias de feminilidade e maternidade, traduzidas pela figura de Nina. Nesta cena ela ainda conserva a relação de mãe e filho para com André, e a luz do luar, como uma “imensa coluna de leite” que se funde à água do tanque, mantém viva a lembrança da sua relação. Porém, André a deseja como mulher, e para ele o lado sensual de Nina se impõem ao lado maternal. Mais uma vez, é a materialidade da água que conduz a cena:

Brincou com a água, fazendo a mão resvalar de um lado para outro, e formando pequenas vagas. No líquido escuro, sob a claridade da lua, eu via sua aliança que flamejava – e mais do que isto, a mão fina e pálida, indo e vindo ao sabor da água. Como um eco retardado, mas poderoso ainda, eu sentia a mesma emoção densa que me assaltara no dia em que ela me batera com a vara nas pernas. Suas formas femininas, como uma droga que começasse a atuar sobre meus sentidos, enchiam-me inteiramente os olhos. Lentamente, através de sua personalidade, eu me encaminhava à minha descoberta. (CARDOSO, 2009, p. 352)

Apesar da claridade da lua, a água do tanque é escura e só tem um movimento graças à ação de Nina, que brinca com a água, “fazendo a mão resvalar de um lado para outro”, sendo este o movimento que André guarda na memória, a lembrança da mão de Nina tocando a água, manipulando a matéria, em contato com a substância elementar. A água é realmente percebida em sua matéria, e não em sua forma, tanto que faz André sentir uma “emoção densa”, densa como a água parada do tanque. É o contato da mão de Nina com a substância o ponto inicial que atua nos sentidos de André e o faz perceber suas formas femininas, despertando seu desejo. A sonoridade da água também contribui para a atmosfera melancólica da cena:

Quieto, eu escutava a música do líquido roçando a borda do tanque, e era como se já tivesse ouvido aquilo há muito tempo, numa época esquecida de mim mesmo e dos meus sentidos, e o som apenas se repetisse, subitamente refeito, mas como um eco também prestes a se desfazer no vento. (CARDOSO, 2009, p. 353)

Não sabemos do que André poderia se lembrar ao som da água, que para Bachelard é a voz infantil da natureza, mas a menção a uma “época esquecida de mim mesmo” nos faz pensar que a imagem poética dos quatro elementos nos permite acessar a “realidade orgânica primordial”, “o sentimento humano primitivo” que está oculto na profundidade da matéria.

Assim, talvez estas lembranças estejam encrustadas na própria água do tanque, mais do que propriamente na memória de André.

O aspecto feminino do elemento continua a se manifestar na cena, quando Nina pergunta a André se já beijou uma mulher e passa a mão molhada pelos seus lábios:

E ela, sempre movimentando a água:

- Você nunca beijou uma mulher... os lábios de uma mulher?

[...]

- Nunca.

Então ela se inclinou para mim [...] e colocou de novo a mão sobre meus lábios, não como o fizera antes, mas premindo-os, entreabrindo-os numa ligeira violência, roçando neles os dedos, vagarosamente, de um lado para outro.

- Pois é assim...assim...deste modo frio...está vendo? (CARDOSO, 2009, p. 353)

A descrição de André destaca que a materialidade da água continua conduzindo suas lembranças deste momento: “e ela, sempre movimentando a água”. O aspecto feminino da água também é evidente no trecho do romance, e o ato de molhar os lábios nos leva a uma ideia complementar à de maternidade induzida pela imagem do leite. Nos leva a pensar, com Bachelard, que a primeira mulher na vida de um homem é a mãe, mas que sempre existe uma segunda mulher, a amante ou a esposa, oferecendo duas possibilidades ao substancialismo da água que podem distinguir-se ou não: a figura da mãe e a figura da amante (BACHELARD, 2002, p. 131) Neste caso, as duas possibilidades se fundem, sendo Nina ao mesmo tempo a mãe e a amante de André, mesmo que esta relação esteja apenas em formação nesta cena do romance. Bachelard cita um sonho de Novalis para explicar a vertente esposa/amante do elemento água:

Depois de ter molhado as mãos e umedecido os lábios numa lagoa encontrada em seu sonho, Novalis é acometido por um “desejo invencível de banhar-se”. Nenhuma *visão* o convida a isso. É a própria substância que ele tocou com as mãos e os lábios que o chama. Chama-o *materialmente*, em virtude, parece, de uma participação mágica. (BACHELARD, 2002, p. 131)

Novalis mergulha na lagoa e surgem formas femininas como se “nessa água se tivesse dissolvido um grupo de donzelas encantadoras”. Bachelard conclui, então, que “a *substância*

*voluptuosa* existe antes das formas da volúpia.” (p. 132) Nesta cena da *Crônica*, também identificamos que é a substância que dá o tom de volúpia à simulação do beijo, pois Nina ressalta o “modo frio” do ato de beijar, que só é sentido por André graças à materialidade da água. E é nesta substância que, momentos depois, quando Nina volta para casa e André fica sozinho à beira do tanque, ele vai buscar a origem da emoção que ainda toma conta de seu ser: “Fascinado, num gesto incontrollável, mergulhei as mãos na água, molhando o rosto uma, duas, três vezes. Mas por mais que o fizesse, e repassasse os dedos sobre os lábios, não encontrava mais a origem da emoção que ainda me subjugava.” (CARDOSO, 2009, p. 354)

O substancialismo feminino da água dá o tom da cena, invocando simultaneamente a mãe e a amante, mas não podemos esquecer que tratamos da água escura, parada e densa do tanque, que para Bachelard alimenta o devaneio da morte. Assim, apesar da sensualidade da cena, ela também está envolta em uma atmosfera melancólica e triste, pois ilustra um desejo que moralmente não pode realizar-se, o desejo de André por sua suposta mãe, Nina. Questionamos, então, se a materialidade da água dormente do tanque não poderia ser um indício da morte latente em Nina, que completaria o ciclo de tragédias do qual os elementos naturais da Chácara foram testemunhas.

Ao contrário da água dormente do tanque, o espaço natural da Chácara também comporta regatos, com suas águas correntes, claras e frescas. Destacamos o regato que corre junto ao canteiro de violetas, próximo ao pavilhão, onde Nina costumava molhar os pés:

De um dos lados da Chácara, por trás do Pavilhão de madeira, corria um regato, e ela [Nina] ia até lá, tirava os sapatos, molhava os pés.  
- Isto sim, isto é bom, Betty – dizia. A água faz uma cocegazinha na planta dos pés da gente.  
Sentindo que isto despertava afinal seu interesse, dizia-lhe que o córrego era o mesmo que alimentava o moinho de fubá da antiga fazenda do Baú [...] (CARDOSO, 2009, p. 136)

Esta cena é descrita no diário de Betty, quando a governanta procura despertar o interesse de Nina para os recantos pitorescos da Chácara, depois que esta confessa que detesta paisagens. Já nos referimos ao repúdio de Nina a elas, o que é compreensível pela melancolia, tristeza e imobilidade da paisagem sertaneja. A partir daí podemos pensar na sua satisfação em molhar os pés no regato como o oposto do seu sentimento pela paisagem, já que as águas correntes do regato são puras, alegres e móveis. Mais do que isto, neste caso não é a visão o sentido responsável por despertar o interesse de Nina pelo regato, mas a sensação tátil, do

contato com a matéria, com a substância primordial: “a água faz uma cocegazinha nos pés da gente.” É uma sensação alegre, pura, quase infantil, proporcionada pelo toque da água corrente, que possibilita a Nina uma transformação interna positiva, um renascimento, quando mergulha os pés nas águas do regato.

Este mesmo regato também é tema de contemplação, neste caso por outra figura feminina do romance, Ana. Em uma de suas confissões ela conta como, depois da morte de Alberto, buscava sentir sua presença nos elementos naturais do jardim, entre eles o regato próximo ao pavilhão:

Imaginava-o, por exemplo, em atitudes diurnas e humildes – trabalhando em seu mister, ou debruçado no regato lavando suas grossas camisas de sarja estampada. [...] Isto era o bastante para levar-me também junto ao regato, e contemplar longamente suas águas que já não serviam mais para coisa alguma [...] (CARDOSO, 2009, p. 310)

Temos aí, aliadas, a imagem da pureza e do frescor. O regato era onde Alberto lavava suas camisas e é esta imagem de limpeza que leva Ana junto às suas águas. O exemplo de “moral natural” das águas correntes, a que se refere Bachelard, nos faz pensar que Ana poderia buscar na contemplação do regato a purificação de sua culpa pelo suicídio do jardineiro, já que a materialidade da água, neste caso, invoca a pureza, acompanhando os questionamentos de Ana sobre o bem e o mal, Deus e o diabo, o céu e o inferno. Ela parece procurar, na contemplação das águas frescas, um novo frescor para seu olhar, que persegue a presença de Alberto em todas as coisas, e busca dissolver a dor daquela lembrança, diluindo seu olhar nas águas correntes do regato, a fim de fundir-se, através da materialidade da água, com a morte do jardineiro.

Poderíamos estudar, ainda, outras manifestações significativas do elemento água na *Crônica da casa assassinada*, como a chuva, o mar, os ruídos da água e até formas mais simbólicas, como o espelho e o sangue<sup>9</sup>, este último já analisado em alguns trabalhos sobre a obra<sup>10</sup>. No entanto, apenas abrimos estas possibilidades para estudos futuros, já que a riqueza do texto de Lúcio Cardoso permite uma série de outras relações, inclusive metafóricas, como ilustra o trecho narrado por André, quando presencia a morte de Nina:

Como sob o efeito de uma droga, eu olhava para todos os lados e via escorrer essa presença dos móveis, da cama, das janelas, dos cortinados, como fios baixos, ligeiros córregos de luto, depois em fontes que iam subindo, solenes e fartas,

<sup>9</sup> Sobre o substancialismo da água na imagem poética destes elementos, em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, ver Bachelard (2002, p. 23-33; 63).

<sup>10</sup> Dentre estes estudos destacamos *A música do sangue*, de Mario Carelli. (in CARDOSO, 1991)

enovelando-se ao longo das cortinas, unindo-se a todas as águas presentes e compondo, afinal, o rio único de lembranças e de vivências que agora ia desaguar no imenso estuário do nada. (CARDOSO, 2009, p. 433)

## 2.2 O DEVANEIO DINÂMICO DO PESO: O AR

Em sua obra *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento* (2001), Bachelard dá um novo significado à imaginação material, transformando-a em imaginação do movimento. A volatilização do ar, o elemento mais leve, permite que este se desmaterialize, substituindo a imaginação material pela imaginação dinâmica. Aqui, ao contrário da matéria, é o movimento que vai produzir as imagens. (FREITAS, 2006, p. 50) Bachelard abre esta obra nos oferecendo seu conceito de imaginação. Para o filósofo, a imaginação é móvel e dinâmica, é a experiência da abertura e da novidade. A imaginação é

a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. Se uma imagem *presente* não faz pensar em uma imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. [...] O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. [...] Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta*, *evasiva*. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade*. (BACHELARD, 200b, p. 1)

O conceito de imaginação está diretamente relacionado ao elemento ar, em função de sua mobilidade, seu dinamismo. Aqui é a mobilidade da imagem literária que interessa ao filósofo:

A imaginação, para uma psicologia completa, é, antes de tudo, um tipo de mobilidade espiritual, o tipo da mobilidade espiritual maior, mais viva, mais vivaz. Cumpre, pois, acrescentar sistematicamente ao estudo de uma imagem particular o estudo de sua mobilidade, de sua fecundidade, de sua vida. (BACHELARD, 2001b, p. 2)

É, pois, a “mobilidade”, a “fecundidade” e a “vida” das imagens aéreas que Bachelard analisa nesta obra, pois para ele “com o ar o movimento supera a substância.” (p. 9) O filósofo ressalta a dificuldade em trabalhar com estas imagens, por seu caráter fugidio e efêmero, já que as imagens aéreas ou se evaporam ou se cristalizam. Sugere que é exatamente neste momento de transição ativa que devemos apreender estas imagens, para compreendê-las. A imaginação aérea é vetorial, e movimenta-se entre extremos, gerando dualidades como a de ascensão e queda, a de peso e leveza, a de terra e ar. Sobre a dualidade da ascensão e da

queda, Bachelard acredita que exista uma *psicologia ascensional*, em que o eixo da imaginação vertical aponta para o alto, pois “*imaginamos* o impulso para o alto e *conhecemos* a queda para baixo. Ora, não se imagina bem o que se conhece.” (BACHELARD, 2001b, p. 92) Assim, o sentido positivo da imaginação dinâmica é em direção ao alto, já que imaginamos melhor o que desconhecemos. As imagens ascensionais são, portanto, as mais ricas. Essa dualidade nos leva, seguindo a teoria de Bachelard, a localizar a imaginação dinâmica entre dois polos, a terra e o ar, permitindo-nos compreender que

algo em nós se eleva quando alguma ação se aprofunda - e que, inversamente, algo se aprofunda quando alguma coisa se eleva. Somos o traço de união da natureza e dos deuses [...] somos o mais forte traço de união entre a terra e o ar: somos duas matérias num único ato. (BACHELARD, 2001b, p. 109)

É neste ponto intersticial que Bachelard localiza o ser dinamizado e a imaginação aérea, que pela sua incessante mobilidade não pode “conhecer nem o movimento que se detém totalmente nem o que se acelera para além de todo limite: a terra e o ar, para o ser dinamizado, estão indissolúvelmente ligados.” (BACHELARD, 2001b, p. 109) Essa ligação entre os elementos terra e ar é de fundamental importância para a análise de algumas imagens literárias que se encontram no trânsito entre estes dois polos, como a árvore, por exemplo, importante unidade do espaço natural da Chácara dos Meneses.

Para explicar a dualidade entre o peso e a leveza, Bachelard toma como exemplo, novamente, a obra de Edgar Allan Poe, assim como fez para exemplificar as águas paradas, já que considera o devaneio de Poe um devaneio do peso, tornando todos os elementos da narrativa mais densos e pesados. Assim, ao contrário do ar leve, que liberta, o ar, na poética de Poe, assume as mesmas características da água, e a ideia de leveza e liberdade que invoca o ar torna-se “a síntese da angústia e da queda [...] o ar que deveria ser a nossa liberdade, é a nossa prisão, uma prisão estreita, a atmosfera é *pesada*.” (BACHELARD, 2001b, p. 104) Uma das obras de Poe com a qual Bachelard ilustra esta atmosfera pesada é *A queda da casa de Usher*, obra com temática semelhante à da *Crônica da casa assassinada*<sup>11</sup>, onde a ruína da casa está associada à ruína das personagens. Transcrevemos o trecho do conto de Poe que Bachelard cita como exemplo do ar denso e melancólico, pela semelhança que as imagens literárias da substancialidade do ar apresentam com relação à imagem poética do ar denso e pesado que circulava pela casa dos Meneses nos últimos dias de vida de Nina:

<sup>11</sup> Alguns estudos apontam a relação entre o conto de Edgar Allan Poe, *A queda da casa de Usher*, e o romance *Crônica da casa assassinada*, como, por exemplo, o artigo *Casa e família: uma simbiose do mal em Poe e Lúcio Cardoso*, de Luiz Eduardo da Silva Andrade (2012).

Minha imaginação tinha trabalhado tão bem que eu acreditava realmente que em torno da habitação e do domínio pairava uma atmosfera que lhe era particular, assim como aos arredores mais próximos – uma atmosfera que não tinha afinidade com o ar do céu, mas que se evolava das árvores definhadas, das muralhas cinzentas e do lago silencioso -, um vapor misterioso e pestilento, quase invisível, pesado, preguiçoso e de um matiz plúmbeo. (POE apud BACHELARD, 2001b, p. 104)

Bachelard afirma, por fim, que o peso do ar “não está sobre o mundo, está sobre a nossa alma, sobre o espírito, sobre o coração – está sobre o homem.” (BACHELARD, 2001b, p. 160) E é quando o ser se liberta do peso, quando consegue mover-se no sentido positivo do eixo vertical que direciona o elemento ar, através de transformações íntimas, que experimenta a sensação de alívio, tornando-se “leve, claro e vibrante” (BACHELARD, 2001b, p. 60)

Na narrativa da *Crônica da casa assassinada* o elemento ar é constante, do início ao fim. As imagens dinâmicas associadas a ele se manifestam de formas diversas: através da noite, das estrelas, das árvores, do céu, das nuvens, do vento, dos pássaros, dos odores e da própria atmosfera que envolve a Chácara e invade seus ambientes. São inúmeras as passagens do romance que nos fornecem imagens poéticas do ar, entre elas a questão dos odores<sup>12</sup> e da densidade da atmosfera, que nos permitem ilustrar tanto a dualidade da ascensão e da queda quanto a da leveza e do peso.

A primeira cena do romance em que é descrita a atmosfera da Chácara encontra-se narrada em uma das confissões de Ana, quando a personagem se refere ao dia em que Valdo tentou o suicídio, o primeiro acontecimento trágico da obra, desde a chegada de Nina:

O que acontecia casava-se perfeitamente à atmosfera de pressentimento em que vivíamos, sacudidos não raro por essas correntes elétricas que atravessam o ar aparentemente calmo, como relâmpagos fulgindo na barra do horizonte, e que eram rápidos interlúdios neste falso ambiente de paz bucólica. [...] Toda a Chácara achava-se banhada numa atmosfera inquietante, longe os cães latiam como se farejassem um elemento estranho no ar, enquanto as árvores, imóveis, guardavam uma contenção que não lhes era habitual. (CARDOSO, 2009, p. 156-157)

Podemos perceber, na cena, o caráter fugidio das imagens aéreas a que se refere Bachelard. Devemos, pois, acompanhar o pensamento do filósofo e buscar o dinamismo da imagem, e não sua materialidade. Inicialmente, a imaginação dinâmica recria a “atmosfera de pressentimento”, através da imagem poética das “correntes elétricas que atravessam o ar aparentemente calmo”. Em seguida a “atmosfera inquietante” é criada pelo próprio ar,

---

<sup>12</sup> Alguns estudiosos da *Crônica* atestam a importância dos cheiros no romance, como, por exemplo, Mario Carelli, na obra *Corcel de fogo* (1988, p. 197-198)

farejado pelos cães, e pela imagem da imobilidade das árvores. É como se houvesse algo que era sentido, intuído, mas que não podia ser experimentado de forma concreta, exceto pela percepção do mundo natural, inclusive daquilo que *não* se passava, como a “contenção” das árvores, “que não lhes era habitual.” Graças à volatilidade e à mobilidade das imagens dinâmicas, dentre as quais, paradoxalmente, a própria ausência de movimento das árvores, é possível criar a atmosfera da cena, onde o espaço está impregnado da sensação de um prenúncio de desastre.

A mesma sensação de um desastre pressentido trazida pelo ar aparece descrita no diário de Betty, que relata as impressões que tinha sobre Demétrio, na época em que Nina volta à Chácara, quinze anos após sua partida: “Algumas vezes mesmo, havia-o visto farejando o ar, como se pressentisse a chegada de iminentes desgraças.” (CARDOSO, 2009, p. 234) A governanta relaciona, ainda, a atmosfera tensa da casa à presença de Nina que, segundo ela, impregnava todas as coisas, inclusive o ar:

E era inútil esconder: tudo o que existia ali naquela casa achava-se impregnado pela sua presença - os móveis, os acontecimentos, a sucessão das horas e dos minutos, o próprio ar. [...] A qualquer momento poderia sobrevir um acontecimento extraordinário, pois vivíamos sob um regime de ameaça. Na quietude do meu quarto [...] percebia que o espírito da casa já não era o mesmo. (CARDOSO, 2009, p. 240)

Observamos, então, uma atmosfera densa e pesada, como aquela descrita por Bachelard na poética de Poe, que toma conta da Chácara dos Meneses de tal forma que é capaz de modificar o próprio “espírito da casa”. Como estamos tratando de um elemento volátil e fugaz, percebemos as alterações que o ar de tragédia opera na Chácara antes do que na matéria, no seu “espírito”, personificando a propriedade, que sente “o estrondar da correnteza invisível” como um ser humanizado, como descreve Ana, em uma de suas confissões:

No crepúsculo que já inteiro se difundia na atmosfera, a Chácara sobressaía com extraordinária nitidez: olhei-a de longe, com todas as janelas abertas e as luzes acesas. [...] Quem quer que a visse de longe estranharia seu aspecto de coisa invadida e violada. No entanto, na metamorfose que a alterava, e isto desde o cimo até sua mais secreta estrutura, havia um silêncio, uma espera que lhe emprestava um dignificante tom humano. Vendo-a, era impossível não reconhecer a importância do momento: como que em sua estática atenção, ela aguardava que a rajada passasse. Por cima, nos altos espaços que o céu azulava, percebia-se o estrondar da correnteza invisível, o vento, e era decerto a essa refrega que ela prestava atenção, com seus ouvidos de pedra, seus nervos de pedra, sua alma de pedra, silente e evocadora, como um instrumento de música morto na vastidão do campo. Eu própria, por que negar, sentia em mim mesma uma transformação: como que minha essência habitual se dissolvia, decompondo-se, integrando-se ao ar de doença que a tudo impregnava,

e criando para mim, no vazio, uma situação inteiramente nova. (CARDOSO, 2009, p. 414)

Tal trecho do romance acentua a condição de metamorfose pela qual passa a Chácara durante a doença de Nina. A austera propriedade, que sempre se manteve fechada aos olhares curiosos, é invadida pela doença que consome a personagem, e é obrigada a abrir suas janelas, em função do “ar de doença que a tudo impregnava”. Ana, que descreve a cena, percebe que não é só a propriedade que se transforma, mas ela própria. E o elemento que protagoniza a metamorfose é o ar, com sua mobilidade e dinamismo, o elemento em que “o movimento supera a substância”. O ar denso e pesado não é responsável apenas por criar a atmosfera dramática da Chácara, mas também o responsável por materializar sua transformação em “coisa invadida e violada”. Podemos compreender melhor esta questão analisando os odores que circulam pelo espaço da Chácara, através do perfume de Nina, da fragrância das violetas e do mau cheiro que toma conta do ambiente com a doença de Nina.

Conforme Bachelard (2001b), as “qualidades mais fortemente *substanciais* do ar” são os cheiros, pois “o ar é antes de tudo o *suporte* dos cheiros” (p. 137). Mas o ar pode transportar tanto odores agradáveis quanto desagradáveis, contribuindo para a leveza ou para o peso da atmosfera. Na *Crônica*, todos os odores estão associados à personagem Nina, ela é a origem dos cheiros que operam as transformações da atmosfera da Chácara. A carioca que contrasta com a tradicional família Meneses marca sua presença não só pela sua aparência jovem e bela e pelos seus hábitos urbanos, mas também, e de forma relevante, pelo seu perfume, assim descrito por André: “Estranho perfume – não sei se já falei sobre ele – lembra um pouco o da violeta, mas misturado a não sei que essência humana, que o torna diluído e menos banal.” (CARDOSO, 2009, p. 220) André associa o perfume de Nina ao das violetas, as flores preferidas dela, que a acompanham desde a sua chegada à Chácara até sua morte. O odor das violetas é o fio condutor da transformação de Nina, de uma mulher jovem e bela, símbolo da novidade, até um corpo que se decompõe em vida. E o pressentimento de morte e de tragédia, que já existe na atmosfera da Chácara, é ativado, na sua chegada, pelo odor das violetas, que atua como um elo entre Nina e o espaço, e prenuncia sua morte naquele lugar:

Ah, foi sempre este o mal daqui: fazer-me sentir prisioneira, sozinha e sem possibilidades. Sabia disto desde o primeiro instante, desde que pisei a beira daquela escada de pedra, e em que me envolveu, mortal, como um suspiro que se eleva da terra, o odor familiar das violetas. (CARDOSO, 2009, p. 203)

O cheiro das violetas a envolve de forma mortal, e se funde ao seu perfume que “lembra um pouco o da violeta”. É pelo elemento ar que Nina se mimetiza à Chácara, e faz da trajetória de ruína da propriedade a sua própria trajetória. O cheiro vai se transformando e anuncia a doença, na noite em que ela e André se amaram pela primeira vez: “[...] por mais que viva, jamais poderei esquecer a sensação transmitida pela forma de seus seios em minhas mãos, da garganta macia onde meus lábios passeavam, do perfume quente, adocicado, que se desprendia dela, como de um canteiro de violetas machucadas.” (CARDOSO, 2009, p. 268)

A menção a um “canteiro de violetas machucadas” já prenuncia a transformação que o corpo de Nina vai sofrer com a doença. E quando ela já está agonizando, a imagem formada pelo cheiro de flores “machucadas”, passa a ser uma imagem de “flores apodrecidas”:

Assim que girei o trinco, estonteou-me o ar que vinha lá de dentro, misturado a um vago alento de flores ou de maçãs apodrecidas. (Apesar de ser um odor de evidente repugnância, não era igual ao que sobreveio mais tarde, durante sua agonia, e em que se fazia sentir, quase palpável, o trabalho de dissolução do tecido humano. [...]) (CARDOSO, 2009, p. 398)

É a mobilidade e o dinamismo do elemento ar que permite a criação das imagens poéticas através dos cheiros. Na *Crônica*, as imagens dinâmicas do ar se movimentam de tal forma, através dos odores, que adquirem uma densidade que toma conta do espaço, que faz com que o ar, ao invés de se desmaterializar, se torne perceptível por impregnar paredes e objetos: “[...] enquanto eu fazia a agulha ir e vir, distinguia perfeitamente, sem necessidade de me forçar, que ele aumentava, ou melhor, estabilizava-se, enchendo todo o espaço vazio da casa.” (CARDOSO, 2009, p. 412) Este trecho narrado por Ana, em uma de suas confissões, mostra como o ar, através do cheiro, quase se materializava, tamanha sua densidade, a ponto de encher “todo espaço vazio da casa”, além de impregnar tudo o que envolvia:

À medida que avançava, o cheiro tornava-se mais persistente, revelando o laboratório onde se processava sua morna composição. E aquele ainda não era, devo esclarecer desde já, o mau cheiro contínuo, insinuante, que durante muitos e muitos dias nos perseguiu, impregnando roupas, copos, móveis e utensílios, tudo enfim, com seu açucarado alento de agonia. (CARDOSO, 2009, p. 412)

O perfume das violetas transforma-se em cheiro de decomposição, sempre associado à figura de Nina, desde sua chegada à Chácara. Em uma carta de Valdo a padre Justino, quando conta ao padre que está arrependido de ter aceitado Nina de volta, antes da doença se manifestar, Valdo já associa Nina à atmosfera de decomposição: “Nina não é culpada, eu sei, talvez não seja consciente dos atos que pratica, mas o mal está irremediavelmente

argamassado à sua natureza, e tudo o que vem dela respira um insuportável ar de decomposição.” (CARDOSO, 2009, p. 229) Percebemos com isso que, mais do que a decomposição do corpo de Nina, é a deterioração moral o que ela representa para a tradicional família Meneses. É o mau cheiro que faz com que as janelas da casa tenham que ser abertas constantemente, expondo a propriedade, a vida e a moral dos seus habitantes. Essa metamorfose opera-se na casa, no corpo de Nina e também na família Meneses, que abre sua intimidade e seus conflitos morais perante os vizinhos. Acreditamos, com isso, que o movimento do ar ilustrado pelos odores tenha, na *Crônica*, a função de transmutação, pois imagens dinâmicas do ar transitam entre os polos opostos de ascensão e queda e de leveza e peso, no sentido negativo deste eixo vertical. Assim, pensamos, sob a luz da teoria bachelardiana, que esta obra de Lúcio Cardoso seja, como a obra de Poe, um exemplo do devaneio do peso.

### 2.3 UM DEUS TUTELAR E TERRÍVEL: O FOGO

Bachelard abre sua obra *A psicanálise do fogo* nos oferecendo um panorama geral deste elemento, que para o teórico é capaz de explicar tudo:

Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. [...] Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. [...] É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal. (BACHELARD, 1994, p. 11)

A relação do fogo entre o íntimo e o universal faz com que a chama que arde no exterior também se propague na alma de quem a provoca. Além disso, este elemento fundamental, através da sua contemplação, também evoca devaneios de transmutação, uma vez que, ao mesmo tempo em que destrói, renova: “O ser fascinado ouve o *apelo da fogueira*. Para ele a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação” que une “o instinto de viver e o instinto de morrer” (BACHELARD, 1994, p. 25) O fogo, torna-se, assim, a substância da metamorfose: “Quando se quer que tudo mude, chama-se o fogo.” (BACHELARD, 1994, p. 86) As imagens poéticas do fogo estão associadas, também, à purificação. Para o filósofo as bases desta associação são a desodorização, que “suprime os odores nauseabundos”; o fato de que “o fogo separa as matérias e aniquila as impurezas

materiais” e o fogo agrícola que “não apenas destrói a erva inútil, como enriquece a terra.” (BACHELARD, 1994, p. 152)

Podemos encontrar, então, nas imagens literárias do fogo, intenções de transcendência e de purificação, mas também a dialética do bem e do mal, da vida e da morte, do universal e do individual, da violência e da paz, do amor e da cólera, da bondade e da crueldade. Por fim, em sua obra inacabada *Fragments de uma poética do fogo*, Bachelard associa ao elemento as ideias de intensidade, sacrifício e renascimento.

Na *Crônica da casa assassinada* resumimos a imagem literária do fogo em uma cena emblemática do romance, em que Nina, quando sente sua doença em estado avançado, decide queimar todos os seus vestidos. As vestimentas de Nina marcam sua presença na Chácara e em Vila Velha desde a sua chegada. Seus vestidos modernos e luxuosos contrastam com a vida sóbria e tradicional da família Meneses. São o símbolo da sua beleza e juventude, bem como de seus hábitos urbanos. A queima dos vestidos assume, então, um papel simbólico fundamental na trama do romance, uma vez que, por metonímia, eles tornam-se a própria Nina. O interesse que sua figura bela, elegante e sempre bem vestida desperta vem constantemente carregado de opiniões contraditórias e apaixonadas a seu respeito:

Dona Nina escapava sempre a qualquer conjectura, do mesmo modo como em sua presença jamais se encontrava o que fosse firme e francamente delineado. Seria um bem, seria um mal? O certo é que ela sempre despertava interesse, e não raras vezes paixão. (CARDOSO, 2009, p. 317)

Assim como a imagem do fogo incita devaneios ambivalentes, a figura de Nina também. Ora é descrita como uma pessoa boa, dócil e pura, ora como uma pessoa má, agressiva e pecadora. Ela mesma, em um diálogo com Betty, se interroga sobre estas imagens antes de queimar os vestidos:

– Você talvez imagine que eu seja uma criatura má. Quase todo mundo imagina isto. [...] É verdade que nunca me preocupei em ser exatamente boa, mas...

[...]

– Não, nunca fui má. De tudo o que me lembro é que talvez tenha sido um tanto fraca. – (Dentro de mim o pensamento continuava: fraca, quando toda ela só respirava decisão e ousadia? Sim, talvez fraca por não ter tido coragem de ser absolutamente o seu impulso: uma vaga de voracidade e de morte.) (CARDOSO, 2009, 318-319)

Acreditamos que, neste ponto da narrativa, através da imagem poética do fogo, Nina cede decididamente a seu impulso de “voracidade e de morte”, queimando os vestidos em uma atitude de purificação e de transformação de si mesma:

Sem hesitar riscou um fósforo e ateou fogo aos vestidos – então não pude conter um grito abafado. [...] A chama elevou-se com rapidez. Durante algum tempo, sucedendo aos grossos rolos de fumaça, as roupas arderam – e eu via cintilar uma ou outra fivela, crispada como um animal, luzir aqui ou ali o olho agateado de um bordado a miçangas. Folhos, babados, apanhados de renda ou de cetim consumiam-se com decisão – e o monte ia desaparecendo. Dentro em pouco não restou no cimento mais que um punhado de cinza negra. [...] (CARDOSO, 2009, p. 320)

A decisão com que os “folhos, babados, apanhados de renda ou de cetim”, dotados de vida pelo devaneio poético, consomem-se pelo poder do fogo é a mesma decisão que move Nina no seu gesto simbólico de ressurreição. Sua própria atitude de determinação, ao sair da cena, demonstra seu desejo de transcendência: “ela caminhava com passo decidido, como se pretendesse começar tudo de novo.” (CARDOSO, 2009, p. 320) Temos então, neste elemento que tudo transforma, a condensação do “instinto de viver e do instinto de morrer” que invadem o espaço interior de Nina quando ela já sabe que seu fim está próximo.

Ainda no que concerne à materialidade do fogo, Bachelard concede especial atenção à chama, dedicando uma obra completa a esta imagem: *A chama de uma vela*. Para o filósofo, a contemplação da chama induz à imaginação. Por ser um fogo isolado, é também uma imagem da solidão, mas que, ao mesmo tempo, faz companhia ao ser solitário que seu fogo ilumina. Além disso, por sua verticalidade, leva o sonhador a devaneios ascensionais. Esta verticalidade une, através do fogo, a fixidez da terra e a volatilidade do ar, acentuando as contradições inerentes a estes elementos, discutidas anteriormente. Bachelard aponta a vela e o candeeiro, ou a lamparina, como imagens representativas da chama, associando o estado interior do ser humano com as variações destes tipos de fogo:

Para um sonhador da chama, o candeeiro é uma companhia associada a seus estados d’alma. Se ele treme, é porque presente uma inquietude que vai perturbar todo o quarto. E, no momento em que a chama pisca, eis que o sangue pula no coração do sonhador. A chama está angustiada e a respiração no peito do sonhador tem sobressaltos. [...] A chama da vela revela presságios. (BACHELARD, 1989, p. 48)

Na *Crônica da casa assassinada* temos três momentos marcantes em que a imagem literária da chama se faz presente. Os dois primeiros relacionam-se com o suicídio de Alberto. Inicialmente, o jardineiro ensaia sua morte enquanto é observado às escondidas por Ana:

Dirigindo-me à porta que ficara aberta, olhei para o interior, e vi uma pequena luz de lamparina tremer no fundo de um dos quartos. Entrei, [...] conseguindo atingir o lugar onde a luz se fazia mais forte. Ali também a porta se achava aberta, e eu pude esconder-me por detrás, espiando pela fresta iluminada. Alberto estava no meio do quarto, sem camisa, e ainda tinha o revólver nas mãos. Não sei, não posso mais saber se àquela altura ele já vislumbrara a possibilidade de se matar [...] Creio que sim, pois com a mão trêmula ergueu a arma à altura do coração, demorando, experimentando-a mais abaixo, mais acima, como quem ensaia uma cena. (CARDOSO, 2009, p. 166)

A luz da lamparina participa da cena, ela não está imóvel apenas iluminando o ambiente, mas ela se movimenta, ela treme. Assim como treme a mão de Alberto, que segura a arma contra seu coração. Este pequeno fogo verticalizado é a única companhia do jardineiro, que sob sua luz trêmula ensaia sua morte, e a chama treme porque “presente uma inquietude que vai perturbar todo o quarto.” Esta inquietude é o suicídio que está próximo, e quando ele se consuma a lamparina continua lá, acompanhando a agonia do jardineiro: “(O que devia clarear lá dentro era a luz de uma lamparina – o revérbero não tinha nenhuma firmeza, e era baço como o que é próprio aos pavios fumarentos.)” (CARDOSO, 2009, p. 176) Nesta cena, porém, a chama retoma uma das principais características do devaneio do fogo, a metamorfose, como demonstra a narração de padre Justino:

Na penumbra daquele porão mal clareado pela luz de uma lamparina, fitei-a – e ela também me fitou – e pude ver então que uma mudança havia se operado nela, e que já não parecia mais a criatura que eu conhecia, e sim um outro ser, alto, magro, e estranhamente calmo em seu desígnio. [...] (Foi aí, neste instante, que eu descobri que os seres mudam, não são arquiteturas fixas, mas forças em propulsão a caminho do seu estado definitivo.) (CARDOSO, 2009, p. 181)

Ana se transforma com a morte de Alberto, e é sob a chama de uma lamparina que padre Justino descobre “que os seres mudam, não são arquiteturas fixas”. A imagem literária do fogo novamente associa-se à transmutação. E não seria a verticalidade da chama, que une a terra ao ar, o elemento instigador da imagem poética dos seres que são “forças em propulsão a caminho do seu estado definitivo”? Este fragmento do romance nos leva, novamente, a refletir sobre a ideia de solidão que Bachelard associa à chama. Desta vez, porém, não é a solidão de Alberto que a chama acompanha, mas a imensa solidão de Ana, ao lado do corpo já sem vida, assistida por padre Justino:

A lamparina ia esmorecendo. Senti que era o momento de me afastar, que já nada mais tinha a fazer ali. Mas iria com a certeza de que jamais poderia esquecer aquela imagem, a da mulher miúda sentada aos pés do cadáver – pois nenhuma outra, que eu tivesse visto em minha vida, conseguiria me transmitir mais fundo e mais atormentador sentimento de solidão humana. (CARDOSO, 2009, p. 183)

Finalmente, analisamos a última cena em que a chama participa da criação de uma imagem literária na *Crônica*. É outra cena de morte do romance, desta vez, a morte de Nina, cujo corpo foi velado sobre a mesa da sala de jantar, acompanhado por quatro velas, apenas envolto em um lençol de linho branco. Aqui, a chama da vela também invoca a solidão:

Lá ficara, lá ficara ela, muito esticada, a luz das velas mal iluminando as faces cavadas de verde.

– Quem ficou ao lado dela?

– Ninguém – e, no tom com que dissera isto, havia uma censura que atingia a todos nós, e nunca ela ousara ir tão longe. Ninguém, e no entanto a sala devia estar cheia de gente. (CARDOSO, 2009, p. 464)

É uma triste imagem de solidão, sendo a chama das velas a única companhia de Nina, depois de sua longa agonia. Mas Bachelard nos alerta de que “a chama da vela revela presságios”. As quatro velas não estariam prenunciando o fim da Chácara e da família Meneses, invocando os quatro elementos da natureza que tomaram conta do espaço, quando a ruína atingiu a propriedade? A cena invoca, ainda por outro aspecto, uma imagem poética do fim, pois não é só Nina que morre, as velas e o sol, “a chama das chamas” (BACHELARD, 1989, p. 51), também morrem: “Assim, quando o sol ia amenizando sua força, o corpo ficou sozinho, entre as quatro velas que já ardiam no fim.” (CARDOSO, 2009, p. 487)

## 2.4 A INTIMIDADE DA SUBSTÂNCIA E DA FORÇA: A TERRA

Bachelard divide seus estudos sobre a terra em duas obras, a primeira intitulada *A terra e os devaneios da vontade*, que tem como subtítulo *Ensaio sobre a imaginação das forças* e a segunda, *A terra e os devaneios do repouso*, é apresentada como *Ensaio sobre as imagens da intimidade*. O filósofo explica que esta divisão surgiu de sua pesquisa, em que encontrou dois movimentos ligados à terra, o de extroversão e o de introversão, o que o fez abordar, na primeira obra, as imagens literárias ligadas ao trabalho da matéria terrestre e, na segunda, imagens relacionadas ao repouso. Apesar da divisão teórica, Bachelard alerta que encontramos associados a uma mesma imagem, normalmente, os devaneios de introversão e de extroversão, o que a torna mais rica e valorosa, pois “as imagens mais belas são amiúde focos de ambivalência.” (BACHELARD, 2001a, p. 8)

A imaginação das forças, relacionada ao elemento terra, é um novo conceito de imaginação dinâmica na obra de Bachelard. (FREITAS, 2006, p. 53) Para o filósofo, a terra, dentre os quatro elementos, é o mais resistente de todos, e projeta uma força contrária à do ser humano:

A resistência da matéria terrestre [...] é imediata e constante. É de imediato o parceiro objetivo e franco de nossa vontade. Nada mais claro, para classificar as vontades, do que as matérias trabalhadas pela mão do homem. Tentamos portanto caracterizar, no limiar do nosso estudo, o mundo resistente. (BACHELARD, 2001a, p. 8)

É a resistência da substância terrestre ao trabalho humano que interessa a Bachelard neste estudo, sendo a troca de forças entre o material e o homem o fio condutor da imaginação dinâmica. Surge daí uma dualidade: a existência de um “mundo ativo a ser transformado pela força humana” e de “um mundo em repouso” (BACHELARD, 2001a, p. 49), onde não age a vontade de trabalho. Esta dualidade guiará nossa análise do elemento terra na *Crônica da casa assassinada*, uma vez que relacionamos o “mundo ativo” da teoria bachelardiana ao conceito de Roger de “artealização *in situ*” da natureza, ou seja, temos, por um lado, a figura do jardineiro Alberto que cultiva o jardim da Chácara e, por outro, a família Meneses que se relaciona apenas *in visu* com o espaço natural, entregando-o ao descuido e ao abandono. Temos então, na personagem Alberto, um exemplo de imaginação dinâmica, já que esta é alimentada pela troca de forças entre o homem e o meio natural: “as intimidades do sujeito e do objeto se trocam entre si; nasce assim na alma do trabalhador um ritmo salutar de introversão e de extroversão” (BACHELARD, 2001a, p. 26) A troca de vigor entre o trabalhador e a substância oferece, ainda, segundo Bachelard, uma “espécie de psicanálise natural” que o afasta dos “devaneios ociosos e pesados”. (p. 40)

Na *Crônica*, o jardineiro planta para Nina um canteiro de violetas<sup>13</sup>, assim descrito por ela, em uma carta dirigida a Valdo, em que a personagem justifica ao marido que não tinha qualquer tipo de relação amorosa com o jardineiro:

---

<sup>13</sup> Sobre o significado das violetas no romance, já existe uma relevante análise feita por Carelli (1988), que explica que estas flores estão vinculadas à Nina, desde sua chegada à Chácara até sua morte. São, também, o vínculo do amor entre Nina e Alberto e o símbolo da juventude. Tornam-se, por fim, um ícone de discórdia e morte, já que são o motivo que leva Nina a ser expulsa da Chácara, quando Demétrio vê o jardineiro beijando seus pés, ato que nada mais era do que um pedido de perdão pelo desaparecimento das violetas que ele depositava todos os dias a sua janela, mas que, na verdade, era Timóteo quem as roubava, em busca da juventude que representavam. Por fim, Carelli cita um comentário de Lúcio Cardoso, que afirmava que o romance tratava-se de “um câncer sobre um canteiro de violetas” (p. 195), tema que abordamos ao tratar da relação entre os odores de Nina e o cheiro das violetas.

O máximo que ele ousara, e isto eu posso lhe jurar, fora plantar para mim um canteiro de violetas – um canteiro modesto, cercado de pedrinhas brancas, e que não sendo muito distante do Pavilhão, aproveitava a umidade permanente do regato que escorria próximo. (CARDOSO, 2009, p. 82)

Os canteiros da Chácara, cultivados por Alberto, são os únicos elementos do jardim que recebem algum tratamento mais cuidadoso, sendo que a descrição de outros recantos demonstra o abandono e o descuido da família para com seu espaço. Assim ilustra a seguinte trecho, de uma das confissões de Ana, em que ela descreve o local onde viu Nina discutindo com o jardineiro:

Era ao fundo, lado direito do Pavilhão. Onde antigamente havia uma clareira limitada por quatro estátuas representando as Estações. Só o Verão ainda se fazia ver de pé, e a parte inferior da Primavera, em cujo interior, como dentro de um vaso, crescia uma vigorosa samambaia dominando os bordos partidos. A folhagem crescera, e se bem que a clareira permanecesse imune, como que sobrara, flutuante, em meio à cerrada vegetação. (CARDOSO, 2009, p. 109)

Em algumas passagens do romance fica claro que o descuido se tornou evidente depois da morte de Dona Malvina, mãe de Valdo, Demétrio e Timóteo. Ela ainda se preocupava com o jardim, cuidando dos pássaros e manejando a tesoura de poda, mesmo quando já estava presa à cadeira de rodas. Depois de sua morte, a propriedade ficou entregue ao abandono. A transformação é ainda mais evidente depois dos quinze anos em que Nina ficou ausente, após o suicídio do jardineiro:

A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem mais visível: há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se pelo esforço da chuva e, no jardim, **o mato misturou-se às flores**. (CARDOSO, 2009, p. 120, grifo nosso)

Alberto, por seu ofício, e Nina, por seu gosto pelas flores, eram os únicos que se interessavam pelos jardins da Chácara. Eles representam o “mundo ativo”, da juventude e da novidade, em contraste com o “mundo em repouso”, do ócio e da estagnação, da família Meneses. O jardineiro é a personagem do romance que exerce uma troca de forças com a terra, com seus instrumentos de trabalho, cultivando os canteiros de flores e as hortas. Não será esta troca de vigor com a natureza que desperta a imaginação dinâmica em torno de sua figura, sendo ele a imagem dos devaneios de Nina, Ana e Timóteo? Assim Timóteo descreve, em seu livro de memórias, o jardineiro Alberto: “Havia-o visto – e era o único ser vivo entre as flores. Nina, era um homem, louro, moço, embriagado de si mesmo e da existência como um frágil deus pagão.” (CARDOSO, 2009, p. 483) E Ana, depois de sua morte, “criara um

Alberto mais de ficção do que de verdade” (CARDOSO, 2009, p. 309) e alimenta seus devaneios procurando o jardineiro no espaço natural por onde circulava:

Mas quando não me socorria mais a imaginação, escavava a lembrança, e escavava-a com tal fúria e tal necessidade de encontrar um indício qualquer de sua vida que o revia, inteiramente, indistinto como através da projeção de um sonho, mas ainda assim presente – em tal ou tal caminho, ou debruçado sobre aquele canteiro da horta onde havia uma plantação de malvas. Ah, dizia comigo mesma, era aquele o seu caminho, era aquele canteiro o seu recanto predileto. (CARDOSO, 2009, p. 310)

E Nina, por fim, alimentava seus devaneios de tal forma que via no suposto filho, na verdade filho de Ana e de Alberto, a imagem do jardineiro, revivendo com ele o romance que vivera outrora. Nina, inclusive, confessa para Betty que gosta de ver o jardineiro trabalhar, ou seja, é tocada pela imaginação dinâmica oriunda da resistência da terra:

Pedi-me em seguida que abrisse a janela, pois às vezes gostava da vista do jardim. Os canteiros antigos, alinhados até o portão da entrada (muitos deles, cercados de garrafas vazias emborcadas), eram a seu ver o que de melhor existia ali. “Depois”, disse, “gosto de ver o jardineiro trabalhar.” (CARDOSO, 2009, p. 136)

Já ressaltamos a aversão de Nina pela paisagem da Chácara. No entanto, lhe agrada a vista do jardim e o trabalho do jardineiro. Ora, a paisagem sertaneja é estática e constante, enquanto o cultivo dos canteiros invoca a imaginação dinâmica da vontade, do trabalho com a terra, do movimento. O olhar de Nina, então, encontra ressonância no substancialismo do elemento terra, a tal ponto que desperta seu interesse em também cultivar a terra, trocar energia com este elemento fundamental, para fugir da estagnação que a Chácara representa, como demonstra em um diálogo com Betty:

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.”

– A senhora devia se entreter com um trabalho material – sugeri. – Por exemplo, tratar da horta. Ou fazer um canteiro, plantar algumas flores.

A idéia pareceu interessá-la:

– Seria bom plantar algumas flores – concordou.

Mas logo, impetuosamente, colocando a xícara de lado:

– Não, Betty, aqui não há nada que me interesse. (CARDOSO, 2009, p. 140)

Em contraste, vemos em Demétrio, figura símbolo da tradição da família Meneses, seu completo alheamento em relação aos jardins, corroborando sua atitude de ócio e inércia,

ilustrada por uma das confissões de Ana, em que descreve o comportamento de Demétrio perante a morte iminente de Nina:

Uma vez cheguei a surpreendê-lo descendo a escada do jardim, devagar, a mão sobre os olhos por causa do sol que ainda brilhava: sua cabeça branca, de finos cabelos que o vento leve fazia ondular, pareceu-me insólita. A verdade é que tinha qualquer coisa de **uma relíquia que abandonasse o estojo**. [...] cheguei a pensar que tivesse medo – sentiria a morte rondando no âmbito em que vivia? Caso contrário, que motivo o faria abandonar seus terrenos comuns, e aventurar-se assim por **zonas onde nunca pisara antes?** (CARDOSO, 2009, p. 411, grifo nosso)

A imagem de “relíquia que abandonasse o estojo” demonstra o grau de desatenção da personagem para com os jardins, seu distanciamento em relação à força e ao vigor do elemento terra, que transforma o espaço natural em um ambiente completamente estranho, estas “zonas que nunca pisara antes”. Ele é, assim, a imagem do “mundo em repouso” descrito por Bachelard, onde não há ação da vontade, e onde se alimentam os “devaneios ociosos e pesados”.

Um segundo ponto que nos interessa, relacionado à imaginação das forças do elemento terra, são as metáforas da dureza, ilustradas por Bachelard pelo “vegetalismo *terrestre*”, pelo “vegetalismo *duro*”. Aqui, ao contrário da imaginação aérea, é a ligação da árvore com a terra que interessa, suas raízes e seu tronco firme, que instigam a “um sonhador encontrar a solidez de seu ser na companhia da árvore inabalável.” (BACHELARD, 2001a, p. 54) As imagens da dureza, representadas pelo tronco forte e resistente, são também “*imagens do despertar*” pois, para o filósofo, “a *dureza* não pode permanecer inconsciente, reclama a nossa atividade.” (BACHELARD, 2001a, p. 58) Mais uma vez, o substancialismo da terra alimenta os devaneios da vontade. Tomamos como exemplo uma cena da *Crônica*, quando Nina parte para o Rio de Janeiro para consultar um médico, e André busca a solidez de um tronco de árvore para aplacar sua tristeza, já que não sabe o que está acontecendo e imagina que Nina o abandonou e nunca mais voltará à Chácara:

Eu chorava, e no entanto aquelas lágrimas não me traziam nenhum alívio. Deixei-me escorregar ao chão, encostando o rosto ao tronco da árvore, os olhos fechados. (Enquanto em mim procurava fazer calar o tumulto desencadeado, enquanto em vão eu buscava o silêncio, ouvia as árvores batidas pelo vento, o pio dos pássaros sem abrigo, um rumor de água escorrendo – e admirava-me que o mundo pudesse conter tal sonoridade.) Não sei quanto tempo assim fiquei, sei apenas que, aos reabrir os olhos, vi que era noite, e as estrelas brilhavam. Nuvens céleres, negras, corriam arrastadas pelo vento. Nunca estrelas haviam brilhado mais inutilmente. Levantei-me, olhos já secos, e comecei a caminhar – porém não era eu quem caminhava, nem possuía uma vontade consciente, nem era uma força íntima que me impulsionava, mas qualquer coisa exterior a mim, ou um simples impulso animal, incontrolável – ou finalmente esse não sei quê que empurra os animais feridos e agonizantes para a

beira da água. [...] Quem não conhece a tristeza não pode saber o que era esse esvaziamento do ser, essa ausência de si mesmo, esse quieto que não significa a paz, mas o sossego de regiões condenadas, e que apesar de tudo ainda não conhecem a morte. (CARDOSO, 2009, p. 348)

André busca a dureza da materialidade terrestre, que instiga a estabilidade e a tranquilidade, para “fazer calar o tumulto” que o invade. A árvore favorece a solidez, “é um centro fixo em cujo redor organiza-se a paisagem” (BACHELARD, 2001a, p. 56). Porém, o mundo natural ao seu redor é móvel e sonoro: “ouvira as árvores batidas pelo vento, o pio dos pássaros sem abrigo, um rumor de água escorrendo”. A fixidez da árvore organiza a mobilidade da natureza em volta, e o sujeito busca o contato com a materialidade para ordenar seus sentimentos e emoções. André adormece junto ao tronco, ancorado na terra, mas sua confusão interior não cessa, assim como a mobilidade do ar, que segue seu curso natural: “sei apenas que, aos reabrir os olhos, vi que era noite, e as estrelas brilhavam. Nuvens céleres, negras, corriam arrastadas pelo vento”. Mas a dureza da árvore também é uma “imagem do despertar”. Assim, a imaginação das forças da terra atua sobre André e o impele a reagir, de forma instintiva, seguindo um impulso natural, de defesa, já que a dureza “reclama nossa atividade”.

Outro exemplo da dureza dos elementos terrestres é ilustrado, na obra de Bachelard, pelas pedras preciosas, que ele considera uma “monstruosidade psicológica da valorização” (BACHELARD, 2001a, p. 9), capazes de atingir regiões inconscientes e profundas do ser humano que com elas entra em contato. Na *Crônica*, o portador destas joias é Timóteo, a personagem grotesca<sup>14</sup> que foi condenado pelos irmãos a viver trancado em seu quarto, isolado do mundo, por seus “estranhos hábitos” de vestir-se com os antigos vestidos de sua mãe, carregando consigo as joias da família:

Descendo, vestido naqueles trajes mais do que impróprios, cometia um insulto, e um insulto que atingia todo mundo reunido naquela sala. Os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento em que não se sentem implicados nele. De pé, parado diante daquela gente, **Timóteo era como a própria caricatura do mundo que representavam** – um ser de comédia, mas terrível e sereno. Vestia-se com qualquer coisa que não se poderia chamar de vestido – quando, em que época,

<sup>14</sup> O grotesco tem sua origem marcada pela deformidade, em que as “formas vegetais, animais e humanas se confundiam e transformavam entre si” (BAKHTIN, 2002, p. 28) Tem, ainda, como traço marcante, a ideia de rebaixamento, ou seja, “a transferência ao plano material e corporal da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.” (BAKHTIN, 2002, p. 17) A figura de Timóteo ilustra o grotesco romântico, em que a solidão e o isolamento substituíram o caráter universal e público do grotesco da Idade Média e do Renascimento, relacionado à cultura popular, conservando apenas seus valores negativos. No grotesco romântico, a loucura assume uma condição sombria e trágica, enfatiza-se a preferência pela obscuridade e valoriza-se o “indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável.” (BAKHTIN, 2002, p. 38)

em que bailes – e que agora, cor desbotada de malva, esgarçava-se em remendos colados às pressas, e de fazendas de tons e panos diferentes. Trazia os braços e o pescoço juncados de pulseiras e de colares que eu não sabia de onde havia desenterrado, mas que evidentemente eram jóias de família, conservadas em arcas e baús, entre linhos e sedas estrangeiras, miradas e remiradas pelos parentes cobiçosos, e que agora resplandeciam, puras, sobre aquele corpo que tantos julgavam marcado pela ignomínia. (CARDOSO, 2009, p. 475, grifo nosso)

Observamos que os símbolos de riqueza decadente que compõem a imagem de Timóteo – vestidos luxuosos transformados em trapos desbotados, joias em excesso guardadas em arcas, enquanto poderiam resolver as dívidas da família – são a síntese da sociedade aristocrática em decadência, representada pela própria família Meneses e pelas demais pessoas presentes no velório de Nina, sendo Timóteo, ornado de pedras preciosas, “a caricatura do mundo que representavam”, a imagem literária da “monstruosidade psicológica da valorização”, à qual se refere Bachelard. Timóteo é, ainda, a personagem que fugiu à regra, que não quis ser como os outros homens de sua família, que assumiu os riscos de seu desejo de ser diferente, o que o condenou a viver isolado do mundo. Levou consigo, porém, as pedras preciosas e, com elas, seu poder onírico, que atinge a profundidade do ser:

Tenho ali, trancada naquela cômoda, uma caixa contendo as mais belas jóias do mundo: ametistas, diamantes e topázios. Sozinho, retiro-as do seu esconderijo e, quando a insônia me ataca, 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, 2009, p. 57)

Conforme Bachelard, as joias “concentram todas as forças cósmicas dos devaneios da potência humana” e estão condicionadas à resistência do elemento terra, e com isso despertam os devaneios da vontade. “Tudo o que o homem pode almejar: saúde, juventude, amor, clarividência, existem pedras preciosas para realizar suas aspirações.” (BACHELARD, 2001a, p. 236) Timóteo perdeu o contato com o mundo exterior, mas isto apenas contribuiu para aumentar sua capacidade de sonhar com a beleza e a juventude, causas de sua admiração por Nina e Alberto. Não seria o poder onírico das pedras preciosas o gatilho ativador de seus devaneios?

Por fim, ainda segundo a teoria bachelardiana, “enquanto o dinheiro nos torna socialmente poderosos, a jóia nos torna oniricamente poderosos.” (BACHELARD, 2001a, p. 236) Na *Crônica*, a relação do Barão com os Meneses demonstra esta afirmação. Demétrio, o chefe da arruinada família Meneses, aguarda ansiosamente a visita do Barão em sua propriedade, por causa de seu poder social e financeiro. No entanto, o interesse dos moradores

de Vila Velha está completamente voltado para os Meneses, e não para o visitante, como narra o médico: “[...] o Barão, por exemplo, mais ilustre, mais rico e mais nobre do que os Meneses, morando numa fazenda distante da cidade, mas cujo nome e cuja casa, apesar de tudo, não conseguiam ter em nosso pensamento o prestígio romântico da casa dos Meneses.” (CARDOSO, 2009, p. 245) O “prestígio romântico” é o poder onírico, que podemos relacionar às pedras preciosas, herança da família, que Timóteo mantém em seu quarto. Ele é considerado a vergonha da família, e é oculto dos olhos alheios exatamente para não abalar este fascínio que ela ainda exerce sobre o povoado. No entanto, no velório de Nina, Timóteo entra em cena exibindo toda sua extravagância, e é acometido por um ataque ao se deparar com André, que não conhecia, mas que identificava com Alberto, seu pai biológico, devido à semelhança física entre os dois:

Mas, fato estranho, não oscilou como seria normal, como oscilaria qualquer indivíduo fulminado por um ataque – atingido, rodopiou um segundo, e com ele, nesse rápido giro, num cintilar imprevisto, as jóias que trazia amontoadas sobre o corpo. Era como se uma torre medieval, incrustada de pedras e mosaicos, tremesse de repente em sua base – tremesse lacerada em sua essência e, desvendando seu entulho luxuoso, fulgisse de mil cores como um vitral estilizado, e fosse escorrendo colares de ametistas, pulseiras de safiras e diamantes, broches de esmeraldas, brincos de ouro e de rubis, pérolas, berilos e opalas, projetando sobre a sala inteira o esplendor de suas pupilas um único minuto vivificadas – para escorrerem depois ao longo do tronco, tremerem ainda num último chispar furtivo, e morrerem afinal, inermes e brutas, sobre o corpo desabado. (CARDOSO, 2009, p. 478)

Podemos considerar esta cena como a imagem literária da queda de toda família Meneses perante os olhos da sociedade que tanto a admirava. E as pedras preciosas, que “morrem afinal, inermes e brutas” são o fim do poder onírico, o único poder que a família Meneses exercia sobre aquela sociedade.

Já o significado que Bachelard concede à terra na segunda obra dedicada a este elemento fundamental está relacionado à introversão e às imagens da intimidade e do repouso. Aqui a terra acolhe os devaneios mais profundos do ser humano. A imaginação dinâmica, dos devaneios da vontade, passa a ser uma imaginação do repouso, “através dos princípios passivo, feminino e maternal.” (FREITAS, 2006, p. 58) Ainda segundo Freitas, a lentidão e a desaceleração guiam estas imagens, o que nos faz pensar na estagnação da família Meneses e da paisagem sertaneja. As imagens da intimidade, relacionadas às profundezas da alma humana, estão intimamente ligadas, segundo Bachelard, à ideia de aconchego e proteção oferecida pela casa. Aí atingimos o âmbito de nosso próximo capítulo, que aborda a dimensão

doméstica do espaço, onde vamos analisar as imagens da intimidade proporcionadas pelo elemento terra através das imagens poéticas da casa da família Meneses, através do ponto de vista da cenografia, estimulado pela dramaticidade dos ambientes domésticos.

Neste capítulo observamos de que maneira a dimensão natural do espaço, na *Crônica da casa assassinada*, se relaciona com o espaço interior das personagens. Inicialmente, através da percepção da paisagem, analisamos como os valores subjetivos interferem na relação com a natureza e como a própria paisagem pode despertar reações e sentimentos diferentes em quem a contempla. Temos, então, a construção de um único espaço ficcional, mas com diferentes valores e significados. Por fim, observamos a relação direta das personagens com a dimensão natural do espaço, através de sua interação com os quatro elementos primordiais, sob a luz da teoria de Gaston Bachelard. Constatamos que as imagens literárias destes elementos nos ajudam a desvendar os conflitos internos das personagens, uma vez que a natureza e o universo estão intimamente ligados com o que há de mais profundo no ser humano. Constatamos, enfim, o valor da teoria bachelardiana para a compreensão das dimensões simbólicas e imaginárias do espaço incorporadas pelo romance de Lúcio Cardoso, que nos oferece um conjunto significativo de imagens poéticas envolvendo a terra, a água, o ar e o fogo, nos permitindo trazer à tona a “alquimia da alma” das personagens.

Retomaremos os estudos de Bachelard no próximo capítulo para compreendermos a dimensão doméstica do espaço, através da casa da família Meneses. Para tanto, faremos a transição do espaço natural, representado pelo jardim da Chácara e pelos quatro elementos, para o espaço íntimo da residência, através da ideia da ruína e da personificação da edificação. Como já nos referimos anteriormente, alguns elementos naturais invadem o âmbito doméstico e contribuem para a criação da atmosfera dramática dos cenários do romance. Sendo assim, recobramos as imagens literárias de alguns destes elementos, sob o ponto de vista do espaço doméstico, já que este, como o mundo natural, também é um universo que se relaciona com nosso espaço interior. Em função da riqueza de imagens dramáticas que a dimensão doméstica da *Crônica* apresenta, conduzimos nossas análises pelo ângulo da cenografia, área à qual Lúcio Cardoso esteve diretamente relacionado no seu percurso artístico, como explanamos já na introdução deste trabalho.

### CAPÍTULO III

## A DEMONSTRAÇÃO DE UM ESPETÁCULO MÁGICO: OS ESPAÇOS DOMÉSTICOS

Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das “casas”, dos “apostos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. [...] as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas.

(Gaston Bachelard, *A poética do espaço*)

No capítulo anterior analisamos a dimensão natural do espaço, na *Crônica da casa assassinada*, e sua relação com o espaço interior das personagens, a partir do conceito de paisagem e da imagem poética dos quatro elementos, segundo a teoria de Gaston Bachelard. Conforme nossa proposta metodológica, que nos leva do espaço mais amplo ao mais específico, tendo como guia o desenho da planta baixa da Chácara dos Meneses, que abre o romance, já percorremos as dimensões regional e natural do espaço, e agora adentramos na dimensão doméstica, a mais íntima. Em alguns momentos, esta também é permeada pelas outras dimensões, já que o espaço é móvel e dinâmico. Assim como a paisagem nos permitiu fazer a transição entre a dimensão regional e a dimensão natural do espaço, a ruína nos permitirá sair da dimensão natural e chegar à dimensão doméstica.

O tema da ruína é constante nos estudos já realizados sobre a *Crônica*, devido a sua evidência no romance, já que a temática central é a ruína da família Meneses, que se dá junto ao aniquilamento da casa. Dentre estes estudos destacamos o trabalho de Loredo Neta (2007), que dedica um capítulo completo ao tema, abordando questões relevantes como a humanização da casa, sua desintegração, que acompanha a desintegração física sofrida por Nina, e a própria ruína da família, concomitante à da casa. Salientamos, ainda, a tese de Santos (2005), que trabalha a decadência como tema e obsessão da obra de Lúcio Cardoso e a obra *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*, de Denilson Lopes (1999), que trata a *Crônica* como uma obra neobarroca, onde “a casa condensa uma variedade de significados, entre os quais [...] o labirinto, a ruína e o teatro do mundo.” (p. 49, grifo nosso)

Tomamos como ponto de partida a ideia de decadência que percorria o fim do século XIX, em torno da qual se consolidaram uma série de noções que, de uma forma ou outra, estão presentes na *Crônica*, como um reflexo da obsessão de Lúcio Cardoso pelo tema da

decadência. Entre estas noções destacam-se a do “terror da natureza como estado de brutalidade e imperfeição” (MURARI, 2009, p. 225), que consideramos uma das formas como o tema da ruína se manifesta no romance, quando a natureza, através do mato e das ervas daninhas, invade o espaço da cultura, o jardim cultivado e as próprias edificações, a casa e o pavilhão: “A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem mais visível: há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se pelo esforço da chuva e, **no jardim, o mato misturou-se às flores.**” (CARDOSO, 2009, p. 121, grifo nosso)

Não é apenas a obra de Lúcio Cardoso que aborda esta temática. A ruína está presente em obras da literatura brasileira do fim do século XIX e início do século XX, manifestando o sentimento de “falência da obra da colonização como conquista de espaço às expensas da natureza.” (MURARI, 2009, p. 227) Em seu *Diário completo*, Lúcio expressa o intenso interesse que o assunto lhe causava:

O mistério da fazenda de Penedo me obseda [...] tão grande casarão, abandonado ao silêncio e à devastação, só pode constituir um pesadelo. Em torno dêle a vida foge espavorida, só os espinheiros e as urtigas crescem com sombria ferocidade, enquanto os camaleões, as cobras e os escorpiões se aninham sob as pedras esverdeadas pelo musgo. (CARDOSO, 1970, p. 111-112)

Esta é uma imagem exemplar do terror da natureza que invade a cultura, em que “os espinheiros e as urtigas”, não só crescem, mas crescem “com sombria ferocidade” e os animais presentes na cena são répteis e bichos peçonhentos. A natureza é vista como brutal e destruidora, e como vencedora da sua batalha com a cultura, o que instaura a ruína. Este é o mesmo sentido que a ruína assume no pensamento de Walter Benjamin (1984), no contexto do drama barroco alemão: “a fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio” (p. 199-200), ou seja, a decadência é o único caminho possível, e a ruína é seu símbolo máximo.

O sentimento de declínio é retratado na *Crônica da casa assassinada*, através da derrocada da aristocracia mineira, representada pela figura da família Meneses. Em um período em que o país passava por intensa modernização e estava obcecado com o progresso, Lúcio Cardoso escreve um romance que, segundo ele, visa “destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão [...] Minas Gerais.” (CARDOSO, 1991, p. 764).

Consideramos a hipótese de que “a casa assassinada”, como o símbolo máximo da família tradicional destruída, a partir da imagem da ruína, simbolize a superação dos dogmas da elite mineira, ilustrados pelo mito da mineiridade, para que uma sociedade de fato moderna possa nascer, o “homem novo” a que Lúcio se refere em seu *Diário de terror*<sup>1</sup>:

Sei que d’agora em diante todos os meus escritos, bons ou maus, devem traduzir o sentimento da desesperada esperança. Desesperada porque não acreditando mais no tempo em que vivo, nem em suas possibilidades e nem em sua sobrevivência, isto deve me causar pânico, como todas as transformações essenciais: esperança, porque é o homem novo que vislumbro além dessas ruínas. Do momento em que reconheço isto é criminoso da minha parte não precipitar o caos – é retardar o começo e pactuar com a sobrevivência dos cadáveres. Minha mais constante vontade deve ser a de um arrasamento contínuo. [...] (CARDOSO, 1991, p. 747)

Tendo em vista as intenções de Lúcio Cardoso ao escrever a obra, a imagem da fazenda de Penedo, descrita em seu *Diário completo*, que tanto incitou a curiosidade do escritor, repete-se em sua essência (a natureza selvagem invadindo os espaços da cultura), embora com outros elementos, nas imagens literárias da ruína da Chácara dos Meneses:

Podia pelo menos garantir que se dera na casa uma transformação quase radical. [...] As colunas estavam quebradas nas bordas e as árvores do jardim, nessa intimidade própria do abandono, agarravam-se à rampa e **ameaçavam** invadir o interior onde nos achávamos. Um galho de jasmineiro, florido e **audacioso**, despencava-se até quase o centro da varanda. (CARDOSO, 2009, p. 280, grifo nosso)

A natureza é apresentada como ameaçadora e audaciosa e sua atitude invasora cresce ainda mais, até o final do romance, quando o padre Justino relata o momento em que a Chácara chega a seu fim definitivo, com a morte da última Meneses, Ana:

Vejo-a ainda [a Chácara], com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A calça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subia pelos degraus já carcomidos [...] (CARDOSO, 2009, p. 495)

Chegamos, então, à dimensão doméstica do espaço no romance, e a atingimos através da imagem da ruína, em que o mato invade o jardim e adentra os ambientes da casa “subindo pelos degraus”. Novamente recorremos aos estudos de Gaston Bachelard sobre a imagem

<sup>1</sup> Segundo Mario Carelli, coordenador da edição crítica da *Crônica da casa assassinada*, as anotações do *Diário de terror*, de Lúcio Cardoso, são contemporâneas à *Crônica* e “têm um duplo valor. Primeiro elas revelam a proposta íntima do artista dando várias chaves de leitura do romance e, em segundo lugar, elas constituem o lugar genético de fragmentos reintegrados com novo estatuto na obra ficcional. Esse núcleo indica quanto personagens [da *Crônica*] expressam convicções fundamentais da mensagem pessoal do autor. (CARELLI in CARDOSO, 1991, p. 743)

poética, a fim de compreendermos a “atmosfera de paixão e tempestade” na qual estão mergulhados os ambientes da Chácara dos Meneses. A casa, assim como a ruína, também é tema de diversos estudos sobre a *Crônica da casa assassinada*, especialmente com o foco na fenomenologia do espaço, através dos conceitos apresentados por Bachelard em *A poética do espaço*. Além da relação entre os ambientes e as personagens, a animização da casa, vista como uma personagem, também é um tema recorrente. Através destes estudos podemos observar como a casa e seus recintos se transformam, refletindo o espaço interior das personagens, e como estes se fundem aos espaços pelos quais transitam, em uma relação de simbiose.

A obra de Bachelard, neste sentido, é indispensável para nossas análises, mas aqui apostamos em uma característica de Lúcio Cardoso ainda inexplorada na análise dos ambientes da Chácara dos Meneses: sua vivência no teatro e no cinema, o que acreditamos que tenha influenciado a dramaticidade com que cria os ambientes domésticos da *Crônica*. Alguns estudos já sugeriram tal possibilidade, como é o caso de Loredo Neta (2007), cujo trabalho traz um capítulo intitulado *Da casa como palco*. A autora afirma que

A casa, na *Crônica*, pode ser pensada como o espaço da representação, palco no qual variadas cenas se desenrolam, local onde se encenam diversos papéis, permutam-se várias máscaras. Os Meneses formam não uma família, mas uma trupe teatral em que cada um vive seu papel, escondendo-se em seus segredos, suas mentiras, seus ciúmes, suas mágoas, seus pecados. (p. 75)

No entanto, a autora mantém seu foco nas personagens, mais do que nos cenários, e não utiliza os elementos dramáticos, como a luz, a indumentária, o som e os objetos de cena, tampouco os trechos do romance que carregam estas informações. Outra pesquisa que explora a relação de Lúcio Cardoso com as artes visuais é a de Sousa (2009), que também sugere a leitura da casa como um palco. Porém, tampouco analisa os elementos dramáticos das cenas, mas antecipa o ponto do qual partem nossas análises:

A interpretação [da narrativa] dependerá de cada cena narrada, não apenas no nível dos diálogos, mas, principalmente, na observação dos aspectos do ambiente, como por exemplo, a atmosfera psíquica, a luminosidade descrita, o arranjo dos móveis ou o estado físico dos cômodos. A narrativa é apresentada emoldurada em quadros de cenas que se transformam em gestos, cores, intenções. Na narrativa da *Crônica da casa assassinada*, as palavras desenham, pintam e emolduram, encarcerando os personagens em cenas cuja plasticidade e tensão aprisiona, também, a atenção do leitor. (p. 60)

Acreditamos que a plasticidade e a tensão das cenas do romance são possíveis graças à teatralização dos espaços, sendo este o foco de análise do presente capítulo, através dos elementos cênicos - luz, som<sup>2</sup>, objetos de cena e indumentária - aplicados à dimensão doméstica dos espaços. Acreditamos, também, que são tais elementos que envolvem as cenas em uma “atmosfera de paixão e tempestade”, oferecendo ao leitor verdadeiras imagens poéticas dos ambientes. Sendo assim, vamos analisar o espaço da casa, na *Crônica*, através de uma leitura cenográfica dos ambientes, especialmente em função da estreita ligação de Lúcio Cardoso com o teatro e com o cinema<sup>3</sup>. Para ele, estas artes estavam intimamente ligadas à literatura, e o escritor deveria ser capaz de produzir um espetáculo ou um filme, conjugando todas as qualidades necessárias para este fim, com o intuito de melhor expressar suas ideias. Desta forma em uma passagem do *Diário completo* reivindica:

o caráter intencional de minhas experiências no teatro e no cinema, procurando atribuir a êsses esforços o sentido de uma pesquisa nova, dentro de terrenos que cada dia devem ser menos estranhos a quem escreve. [...] a época se aproxima em que, saindo de seu gabinete, o poeta fará explodir aos olhos do público um mundo de cantos e de imagens formados com meios mais cruéis e mais perfeitos do que a palavra escrita. (CARDOSO, 1970, p. 59)

Acreditamos, então, que Lúcio Cardoso tinha incorporado a seu processo criativo os meios de expressão visuais e as técnicas permitidas pelo teatro e pelo cinema, às quais se refere como “meios mais cruéis e mais perfeitos”, e que pode ter utilizado este conhecimento na criação dos espaços ficcionais da *Crônica da casa assassinada*, tratando-os como uma cenografia. Adotamos, então, o conceito de cenografia proposto pelo diretor teatral Antunes Filho:

Desde sempre que um homem pensou, imaginou alguma coisa, essa coisa (um objeto, seres vivos, homens em determinada situação) está estabelecida em algum tempo e em algum espaço. Esse é o princípio de qualquer cenografia, do imaginário de cosmogonias de lugar. (apud Espaço Cenográfico News, 2005, p. 25)

Temos aqui dois elementos fundamentais: a imaginação dos espaços e o espaço como suporte de acontecimentos. Ambas estão de acordo com a teoria da imaginação poética de

<sup>2</sup> A importância da sonoridade de alguns trechos do romance já foi observada por Carelli. Em uma de suas análises sobre a *Crônica*, afirma que as imagens literárias da obra “são tanto mais significativas na medida em que muitas vezes possuem ressonâncias olfativas, táteis e mesmo **musicais**.” (1988, p. 199, grifo nosso)

<sup>3</sup> Proponho uma leitura cenográfica dos espaços também em função de minha formação profissional e meus estudos na área da cenografia, especialmente a teatral, com a qual tive maior proximidade entre os anos de 2004 e 2005, no Centro de Pesquisa Teatral do SESC-São Paulo, vivenciando a experiência com cenografia junto ao cenógrafo J.C. Serroni e ao diretor Antunes Filho.

Bachelard, em que “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação.” (2003, p. 19) Como um espaço vivido, a casa se modifica em função dos seres que a habitam, e estes também se modificam em função do espaço que os envolve. Mais uma vez a forma como tratamos o espaço, agora o espaço doméstico, coincide com a visão de Massey, que nos guia desde o início de nossa pesquisa: temos um espaço cambiante e móvel, por mais que seus habitantes, a família Meneses, busquem a fixidez da tradição na imutabilidade dos alicerces de pedra de sua propriedade.

A casa é o microcosmo da família Meneses e seus cômodos, bem como todos os elementos que os compõem, imprimem fisicamente os aspectos psicológicos e morais dos seus habitantes. A casa se modifica, portanto, em função das experiências que as personagens vivenciam neste espaço. Sendo assim:

A maneira de organizar o espaço disponível que se revela pelo jogo das exclusões e preferências, pela ordem e desordem, pelo visível e invisível, pela harmonia e discordância, e a distribuição das diferentes funções diárias [...] compõe um relato de vida e um teatro de operações no qual se entrecruzam objetos, pessoas, palavras, idéias. (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 494)

Este “teatro de operações”, esta ideia de “espaço vivido”, nos permite utilizar outros elementos para nossa análise, não exatamente referentes ao espaço físico em si, mas que contribuem para a criação da atmosfera da cena, e da relação de simbiose entre a personagem e o espaço, como a luz, o som, os objetos de cena e a indumentária. Os elementos permitem, também, perceber com maior clareza a mutação dos espaços, de acordo com os acontecimentos que modificam, também, o universo interior das personagens.

Temos, então, a cenografia diretamente vinculada às personagens e suas ações, como esclarece o cenógrafo Gianni Ratto:

a verdadeira cenografia é determinada pela presença do ator e de seu traje; a personagem que se movimenta nas áreas que lhe são atribuídas cria constantemente novos espaços alterados, conseqüentemente, pelo movimento dos outros atores: a soma dessas ações cria uma arquitetura cenográfica invisível para os olhos mas claramente perceptível, no plano sensorial, pelo desenho e pela estrutura dramaturgica do texto apresentado. (1999, p. 38)

Vamos analisar, pois, a transformação dos ambientes domésticos, em função da movimentação das personagens no espaço, das suas mutações internas e externas em função dos acontecimentos, com o auxílio dos elementos cênicos: luz, som, objetos de cena e indumentária. Cada um dos elementos tem sua importância para a composição da atmosfera das cenas do romance, com maior ou menor relevância em função da intenção dramática. Porém, é o seu conjunto que nos permite formar uma imagem da cena narrada e, também, perceber a alteração sofrida pelo cenário em função dos acontecimentos. Sendo assim, optamos por analisar os elementos cênicos em seu conjunto, a partir dos ambientes mais contrastantes da casa que conformam nossas categorias de análise neste capítulo: a sala, seio social dos Meneses, onde a família se revela para o público, e o quarto de Alberto, no porão do pavilhão, recinto subterrâneo onde se passam os acontecimentos que devem permanecer ocultos na sua intimidade, seguindo a dinâmica do mais amplo para o mais específico.

### **3.1 O PALCO DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL: A SALA**

A sala é o cenário de acontecimentos de fundamental importância para o romance, e por onde transitam o maior número de personagens. Neste espaço acontece o primeiro almoço com a presença de Nina, em que é narrado o conflito inaugural da família em sua presença; é onde Demétrio deixa a arma exposta e Valdo comete uma tentativa de suicídio; é onde a família Meneses está reunida quando Alberto se mata; onde Nina é recebida depois de quinze anos de ausência; onde acontece o jantar especial para Nina, quando ela volta do Rio de Janeiro, depois de consultar um médico; onde Demétrio passa a ficar mais constantemente durante a doença de Nina; onde são recebidos o médico, o farmacêutico e o padre, em suas visitas; e, finalmente, é o palco do velório de Nina, quando a sala é invadida pelos vizinhos, quando recebem a tão esperada visita do Barão e quando Timóteo aparece em público pela primeira vez, depois de longos anos encerrado em seu quarto. Em função de seu lugar de destaque na narrativa, nos deteremos com maior profundidade em sua análise.

Percebemos que a sala da Chácara dos Meneses cumpre sua função de setor social, fazendo a transição entre o exterior, o público, e o interior, o privado. É onde a família se reúne e se mostra ao mundo exterior. Na arquitetura residencial brasileira, este ambiente sempre foi tratado com um “rigoroso ritual formal [...], refletindo para o visitante o asseio, as poses e a disciplina da família” (VERÍSSIMO; BITTAR, 1999, p. 57), ou seja, é o espaço que apresenta os habitantes da residência. Sua principal função, inicialmente, era receber, mas

com o passar do tempo agregaram-se outras funções, como o jantar e o ouvir música, por exemplo, que fazem parte da narrativa da *Crônica*.

O século XIX foi o período em que o tipo arquitetônico das chácaras, no sentido de palacete, se disseminou no Brasil, trazendo a difusão da ideia de privacidade, com a divisão dos cômodos mais definida em função das áreas íntimas, sociais e de serviço, o que “fornece algumas pistas para a compreensão do desejo de intimidade e de emancipação psicológica dos indivíduos.” (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 494) A sala, como o espaço de acesso público era, portanto, o ambiente adequado para que a família imprimisse sua identidade, tornando-se, assim,

palco da representação social [revelando] por meio do mobiliário, louças e objetos decorativos um irrefreável desejo de expandir o domínio das regras de etiqueta e a exaltação do esplendor material incorporado ao patrimônio familiar. [...] O sentimento e as marcas de identidade individual eram exibidos nos copos de cristal, nos aparelhos de jantar feitos de porcelana ou faiança, no faqueiro de “prata princesa” ou Cristofle, nas toalhas ricamente bordadas e nos guardanapos de linho, ornados com monogramas. (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 504)

Poderíamos mobiliar esta sala, a partir das descrições do romance, com alguns elementos fixos, como a mesa e as cadeiras da sala de jantar, um aparador grande, de vinhático, sobre o qual estão as pratas da família, um quadro da Ceia de Cristo, sobre o aparador, cobrindo a mancha deixada na parede pelo quadro de Maria Sinhá, que agora está no porão, um tapete, um sofá, um piano, uma cadeira de balanço. Pela planta baixa podemos identificar, também, que a sala tem ligação direta com a varanda, com o escritório e com o corredor, o que corresponde ao esquema de distribuição das casas brasileiras da época, segundo Lemos (1996, p. 55). É, pois, um cenário realista, condizente com o que se esperaria da sala de uma chácara do século XIX, de uma tradicional família mineira. No entanto, são os acontecimentos vividos pelas personagens, com sua movimentação, seus figurinos e seus adereços, juntamente com a luz e o som de cada cena, que vão dar um sentido aos objetos, e que vão dramatizar esta cenografia. É por isso que a sala, por si só, desligada de qualquer acontecimento é lembrada por Nina como um ambiente tranquilo:

Numa onda de saudade, lembrei-me de sua sala tranqüila, com o aparador grande cheio de pratas empoeiradas, e por cima o quadro da Ceia de Cristo, no centro de uma mancha larga que denuncia o lugar onde em dias antigos existiu o quadro de Maria Sinhá. (CARDOSO, 2009, p. 36)

Já o farmacêutico, observador curioso, quando visita a Chácara descreve mais detalhes, através dos quais traça o perfil da família Meneses. Assim como Nina, descreve a sala vazia, mas destaca elementos que atestam a decadência da família:

Como se assistisse à demonstração de um espetáculo mágico, ia revendo aquele ambiente tão característico de família, com seus pesados móveis de vinhático, ou de jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre, gerações de Meneses talvez mais singelos e mais calmos; agora, uma espécie de desordem, de relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais. Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semi-empoeiradas que atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas – ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas. (CARDOSO, 2009, p. 130-131)

Como o próprio narrador afirma, é um “espetáculo mágico” que se desvela através dos objetos de cena da sala, já que estes, através de suas características (desordem, relaxamento, pratas semiempoeiradas) vão desvelando, também, os habitantes do espaço. O público leitor, ou espectador, não tem acesso às “qualidades primaciais” da sala a que se refere o narrador, a não ser por sua descrição. Sendo assim, até aqui o espaço não se altera em função de nenhum acontecimento, desde o início da narrativa já encontramos a sala nestas condições de decadência, apresentando a arruinada família Meneses que por aí transita. Um elemento em especial merece destaque nas descrições: as pratas da família. Na imagem literária da sala, estes objetos têm um lugar especial e não são os marfins ou as opalinas que são descritos como empoeirados, mas especificamente as pratas. Os estudos de Bachelard sobre a imaginação da matéria, sobre os devaneios que a matéria suscita, mais do que as cores ou as formas dos objetos, revelam que os metais estão associados à frieza:

A hostilidade do metal é assim o seu primeiro valor imaginário. Duro, frio, pesado, anguloso, ele tem tudo o que é preciso para ser *ofensivo*, psicologicamente ofensivo. [...] De qualquer modo, sua frieza, sua indiferença impõem certo respeito por “esse filho primogênito” dos produtos da terra. (BACHELARD, 2001a, p. 191)

A mesma descrição seria cabível para a família Meneses, quando tratamos do mito da mineiridade. Não são os próprios Meneses hostis, duros e frios? A disposição das pratas da família no cenário da sala, em cima do grande aparador de vinhático e sob o quadro da Ceia de Cristo, tem, então, um valor simbólico associado à sua materialidade, sendo um elemento que retrata fielmente a família que o possui. Seu vínculo com o mito da mineiridade é reforçado, ainda, pela ideia de secularidade relacionada ao metal pelos alquimistas, já que o

devaneio metálico “faz com que se una à idéia da mina remotamente profunda a idéia de um passado desmesurado.” (BACHELARD, 2001a, p. 193) Ora, são as pratas da família, que ali estão para lembrar seu passado glorioso, dos tempos áureos de Minas Gerais. No entanto, estão empoeiradas, atestando que são apenas “uma sobrevivência de coisas idas.”

Percebemos, assim, que a cenografia apresenta as personagens, antes mesmo que elas entrem em cena. Esta ideia, segundo Correia (2004), está presente nos romances de Balzac<sup>4</sup>, que “refere-se ao interior como a ‘moldura’ do personagem, capaz de revelar suas características íntimas, de contribuir para compor seu aspecto exterior e de lhe transmitir valor” (p. 62). Já Walter Benjamin, tratava a casa como “o estojo do homem privado”, “onde o indivíduo constrói seu pequeno universo, [...] onde imprime suas marcas pessoais.” (CORREIA, 2004, p. 64) Mais relevante que o aspecto individual, no entanto, é o aspecto familiar que une à Chácara aos Meneses, uma vez que “a casa é o reduto da família e, portanto, seu próprio espelho, refletindo também, numa maneira mais abrangente, a sociedade da qual essa mesma família faz parte, ao mesmo tempo em que é sua geradora.” (VERÍSSIMO; BITTAR, 1999, p. 21)

Destacamos, ainda, a ideia da casa como um “mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas”, associada diretamente com o câncer de Nina e com a própria decomposição moral dos Meneses. A análise dessa metáfora é recorrente nos estudos sobre a *Crônica*<sup>5</sup>, sendo uma das linhas condutoras da narrativa, já que a própria casa prenuncia a decomposição física (de Nina) e moral (dos Meneses).

Cronologicamente, o primeiro acontecimento narrado em que as personagens entram em cena na sala é o almoço do dia em que Nina chega à Chácara, em que os conflitos familiares manifestam-se através da discussão entre Demétrio e Valdo sobre a possibilidade de reformar as instalações precárias da propriedade, quando Nina descobre que não havia se casado com um homem rico. Segundo Betty, a narradora da cena, este era o “cerne de onde tudo devia se irradiar mais tarde.” (CARDOSO, 2009, p. 65) Aqui a mesa está posta para o almoço, e pequenos objetos de cena, como talheres, guardanapos, pratos e xícaras que, a

---

<sup>4</sup> No *Diário Completo* (1970), durante o processo de criação de *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso escreve: “Leio e releio interminavelmente Balzac, imaginando o plano de meu caudaloso romance.” (p. 183) O que pode ser um indício de que realmente tenha tido influências deste escritor, e da relação que fazia entre a casa e os personagens, para compor a *Crônica*.

<sup>5</sup> Dentre estes estudos destacamos *A música do sangue* (CARELLI in CARDOSO, 1991) e *A decadência da casa, a sombra da morte e o cair das máscaras Meneses* (MOREIRA, 2011).

princípio, seriam apenas utilitários para dar realismo à cena de um almoço, contribuem para a ação dramática das personagens.

Com relação ao termo “objetos de cena”, utilizado aqui no seu sentido cenográfico, Stratico explica que, no teatro, os objetos de cena<sup>6</sup>, ou objetos cênicos, são “muito além de meros adereços, são elementos que se relacionam com o corpo, de tal modo a se tornarem uma extensão do próprio corpo”, evocando “um estado de alteração da energia cotidiana.” (p. 2-3) Assim, os objetos deixam de ser apenas utilitários para tornarem-se símbolos de relações entre sujeitos e do próprio espaço no qual estão inseridos. Definido desta forma, transferimos seu significado para os objetos que aparecem nas cenas do romance, tomando como exemplo o momento da narrativa em que um objeto de cena, o talher, pontua o duelo que se trava verbalmente entre dois personagens: “Vi o Sr. Demétrio fitá-lo com certo estupor e colocar o talher devagar sobre a mesa [...]” e, em seguida “Foi a vez do senhor Valdo depor o talher” (CARDOSO, 2009, p. 63). Ou então: “Só aí a patroa pareceu perder a calma. Atirando o guardanapo sobre a mesa, e com um tremor nos lábios, exclamou: - Ah, Valdo, isto é uma humilhação!” e, logo adiante, “Algumas lágrimas brilhavam em seus cílios [...] e conservava ainda entre as mãos, num gesto de raiva impotente, o guardanapo amarrotado.” (CARDOSO, 2009, p. 64-65)

Em ambas as cenas, apesar de serem objetos usuais em um almoço, tanto o talher quanto o guardanapo não se apresentam na sua utilidade, levar a comida à boca ou limpá-la, respectivamente, mas assumem uma importância dramática no momento em que se tornam meios materiais, como parte da cenografia, para expressar sentimentos e manifestações das personagens. Assim, sua importância maior não é caracterizar a cena de um almoço, mas dar suporte ao acontecimento, o conflito familiar, e criar uma ligação psicológica entre o cenário e as personagens.

Por fim, destacamos a importância do figurino, que finaliza de forma contundente esta cena de conflito. Quando Nina, sentindo-se humilhada, já está saindo da sala, Demétrio a provoca ainda mais, dizendo que todos os chapéus e vestidos que trouxe são inúteis na roça, onde as pessoas se vestem como Ana, que usava “um vestido de um preto desbotado, sem enfeites, e inteiramente fora de moda.” (CARDOSO, 2009, p. 65) Assim como o cenário apresenta as personagens que vivem neste espaço, a indumentária também apresenta as

---

<sup>6</sup> O autor afirma, em seu artigo intitulado *O objeto e a cena contemporânea*, que não existem muitos estudos sobre a relação do objeto com a cena e tampouco existe uma teoria do objeto cênico. Desta forma, analisando a relação dos objetos de cena com o espaço e os personagens, na *Crônica*, esperamos contribuir para estes estudos.

personagens que as vestem. É assim que o figurino de Ana, criada para ser uma austera Meneses, é escuro e desprovido de enfeites, enquanto o de Nina, uma mulher urbana e sensual, é colorido e repleto de adornos. É exatamente essa diferença de aparência, para a qual Demétrio chama a atenção de Nina, a causa primordial de atrito entre as duas cunhadas, como narra Betty: “A patroa não pôde deixar de olhar a pessoa [Ana] que ele [Demétrio] designava, e acho também que foi desde aí, desse olhar largado de alto e cheio de espantoso desdém, que a inimizade para sempre surgiu entre ambas.” (CARDOSO, 2009, p. 65) Antes que as cunhadas troquem qualquer palavra, é o que vestem que apresenta uma à outra, causando o sentimento de inveja de Ana e de desprezo de Nina. Nesta cena em que a sala aparece pela primeira vez com a presença das personagens, a indumentária das duas mulheres contribui para que a atmosfera de conflito atinja seu ponto máximo, atestando sua importância no enredo.

Assim como, em alguns momentos, a casa se anima, tornando-se praticamente uma personagem do romance, com sangue e alma, em outros são as personagens que se objetificam, fundindo-se ao cenário e tornando-se parte da casa. É o que acontece na cena em que Nina retorna à Chácara, depois de quinze anos de ausência. Assim, ela descreve o quadro que vê ao entrar na sala: “ao fundo, junto ao aparador onde descansavam as pratas da família, achavam-se Demétrio e Ana; um tanto separados, compunham um grupo solene e hostil.” (CARDOSO, 2009, p. 199) Mais uma vez, a materialidade do metal, com as pratas da família, está presente na imagem literária, relacionando-se às personagens através da impressão de hostilidade e solenidade. Mas é a imagem que Nina cria de Ana, especificamente, que à mimetiza ao cenário: “incrustada àquele ambiente, como se também fosse uma peça ou um detalhe dos móveis, tão firme como se representasse um juiz consciente da mais inapelável das sentenças [...]”. Ana absorve a dureza da matéria para fundir-se ao cenário, aos olhos de Nina. No entanto, ela mesma se sente parte deste espaço de “pedra e cal”, demonstrando em uma de suas confissões a inversão em que a casa torna-se um ser vivo, enquanto ela se torna matéria inerte:

Desde que entrei para essa casa, aprendi a referir-me a ela como se se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes – e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. [...] a casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver. (CARDOSO, 2009, p. 103)

Ana demonstra seu receio de que a casa, como uma entidade viva, julgasse seus atos. E Nina, vendo-a como um objeto da sala e, portanto, parte da própria casa, a sente como um “juiz consciente da mais inapelável das sentenças”. Podemos pensar, então, que a casa, como um ente vivo, tudo escuta e tudo vê, e tem o poder de julgar. Mas como um ente vivo também está sujeita a adoecer e morrer, e até mesmo a ser “assassinada”. Podemos pensar, assim, que o imobilismo dos Meneses e de sua tradição assassinam a casa e a própria família, e que o câncer que corrói o corpo de Nina é o mesmo “tumor latente” que toma conta da casa, o tumor da inércia que paralisa Minas Gerais e sua tradição, já comentados por Albergaria: “casa e corpo cancerosos marcam o fim de uma época.” (1991, p. 686)

Ao contrário de Ana e Demétrio, Nina não é atingida pela materialidade das pratas da família, atestando, mais uma vez, o quanto é aparentemente alheia ao espaço dos Meneses, sem ter consciência que o câncer que corrói a casa é o mesmo que vai tomar conta do seu corpo. André, depois que a vê pela primeira vez e passa alguns dias sem encontrá-la, no desespero por rever a mãe, a busca por toda a casa, e assim a encontra na sala:

de pé e imóvel, como se estivesse à espera de alguém. Apoiava-se ao aparador de vinhático, onde Demétrio dispusera o que sobrava das riquezas de família, e ali, vagamente perdida, examinava aqueles objetos sem emoção e sem estima, como se eles nada lhe dissessem, fora do aspecto doméstico que ostentavam. (CARDOSO, 2009, p. 220)

O contraste de Nina com o ambiente dos Meneses é percebido, também, na cena em que ela, já doente, retorna de uma consulta a um médico no Rio de Janeiro. A família participa de um jantar mais solene que o normal, com mais pompa nos aparatos e mais fartura nos pratos. O que ilustra o contraste de Nina com a família é, novamente, seu figurino, um vestido verde escuro decotado. É através do vestido, que chama atenção para seu colo, que as mudanças na sua aparência física, decorrentes da doença, são percebidas com prazer e inveja por Ana: “Mas, ah, já não podia mais exhibir com tanto despudor suas belas espáduas – seus ossos agora se mostravam salientes, e somente isto dava a perceber o quanto se transformara.” (CARDOSO, 2009, p. 373) Para André, no entanto, é a tonalidade da pele de Nina que denota uma transformação: “mais surda agora, como sob o efeito de um precoce entardecer.” (CARDOSO, 2009, p. 380)

Nesta cena, em especial, temos a participação de efeitos sonoros, que contribuem para a criação da atmosfera densa que envolve as personagens. No cinema, segundo Betton (1987), o som contribui para uma melhor compreensão da narrativa, para aumentar seu poder

expressivo e criar uma atmosfera específica, sendo que “a alternância de planos sonoros, ou de ruído e silêncio, tem um grande poder dramático e sugestivo” (p. 38). Os diálogos desta cena, em torno da mesa de jantar, já conferem um ritmo peculiar a este trecho da narrativa. As refeições dos Meneses, comumente, são embaladas pelo silêncio. Aqui, ao contrário, Valdo, Demétrio e Nina travam uma conversa em torno de futilidades, o que, segundo Ana, “acentuava a pressão da atmosfera”. André descreve este ritmo: “A conversa soa cortada de largos hiatos, e as palavras ligeiras mal encobrem a extensão do que se pretende ocultar.” (CARDOSO, 2009, p. 381) O diálogo entrecortado acentua ainda mais o silêncio que se sucede a ele, demonstrando o quanto as conversas eram um evento estranho à sala de jantar dos Meneses:

Ele [Valdo] desenrolava seu assunto e nós, que nunca conversávamos à mesa, mal ouvíamos o que dizia, preocupados em averiguar a razão daquele procedimento extraordinário. Como seria de se esperar, ele acabou cansando-se e o jantar terminou em silêncio, como empurrado aos seus limites habituais por uma força que nos transcendia. (CARDOSO, 2009, p. 376)

O som é responsável por atribuir um grau de estranhamento ainda maior a esta cena, no momento em que Demétrio se dirige ao piano e começa a tocar. O cenário é envolvido por um clima quase festivo, quando ele toca a valsa preferida de sua mãe, *Sobre as ondas*, e Nina ensina André a dançar, enquanto os empregados amontoam-se no corredor para apreciar a cena. A música tem o poder de transformar a cenografia com a movimentação das personagens pela sala, convertendo o acontecimento do jantar em um espetáculo. As personagens participam do ambiente artificial criado pelo clima festivo da valsa, com exceção de Ana, que observa a cena da varanda, alimentando a inveja que sente por Nina:

Do lado de fora, isolada daquele quadro harmonioso, pensei comigo mesma que eles tinham toda a aparência de uma família feliz. Aparência apenas, porque em todos eles havia um elemento destrutor que os corroía. Ah, podiam gozar daquela felicidade de se encontrarem juntos – sozinha eu assistiria a tudo como a um espetáculo que me houvesse sido vedado. (CARDOSO, 2009, p. 377)

Outra vez, no entanto, é o silêncio que traz de volta o aspecto habitual da sala da família Meneses, desprovida de alegria e vitalidade, quando Demétrio fecha repentina e bruscamente a tampa do piano, e a cena festiva se desfaz. Observamos, desta forma, o poder dramático que o som imprime à cena. Este poder continua atuando no ambiente quando as personagens saem da sala e André fica sozinho, escutando o som do relógio e das rajadas de vento:

Fiquei sozinho, escutando o rumor do relógio ao fundo. Com as luzes acesas, os cristais que ainda brilhavam sobre a mesa, e esse odor ácido de frutas amadurecendo, o ambiente assemelhava-se ao de uma festa bruscamente interrompida. Fui até à mesa, servi-me de um copo de vinho, bebi tudo de uma só vez; o líquido escorreu-me pela garganta, queimando-a. Ouvi de novo o vento soprar, e parecia que ele arrastava após si a própria essência do jardim apodrecendo. (CARDOSO, 2009, p. 382)

André tem o sentido da audição desperto, através do relógio e do vento; do olfato, através do “odor ácido de frutas amadurecendo”; da visão, através da luz que incide sobre os cristais; e do paladar, através do vinho, novo elemento que merece atenção na cena. Este é o último jantar de família descrito no romance antes do agravamento da doença de Nina, e a única refeição em que o vinho aparece à mesa. Segundo Bachelard, o vinho é uma das belas matérias na qual é possível descobrir princípios da vida onírica. É o líquido fundamental do mundo vegetal, sendo o mercúrio o do mundo mineral e o sangue o do mundo animal. Por isso, é tratado como o sangue vegetal por muitos poetas. (BACHELARD, 2003, p. 253) O filósofo apresenta, também, a ideia dos alquimistas sobre o vinho, para os quais ele é o intermediário entre o ouro e o sangue, nos deixando uma inquietante questão:

[...] como pode o vinho ter tantas cores? Como pode ser vermelho ou dourado? Como pode, precisamente, ora possuir o signo do ouro, ora o signo do sangue? Ele se encontra, de fato, nos dois pólos da maior das transmutações, a transmutação do velho ouro em juventude humana. (2003, p. 253)

Como caminho para compreendermos tal questionamento, Bachelard nos deixa uma pista: a possibilidade de “transmutação do velho ouro em juventude humana”. Isto porque, na alquimia, o vinho é a quintessência vegetal, sendo sua pureza capaz de curar todas as doenças. A imagem literária do vinho está, então, associada aos valores de transmutação e cura, e entra em cena, no romance, justamente quando Nina já tem plena consciência de que seu câncer é irreversível e, portanto, de que sua morte está próxima. Além do mais, é a última cena em que Nina aparece antes do câncer tomar conta de seu corpo e encerrá-la no quarto, e a última cena em que a sala ainda não foi tomada pelo mau cheiro de decomposição. Acreditamos, assim, que a imagem literária do vinho, associada à transmutação e à cura, introduz uma importante questão religiosa partilhada pelas personagens, a partir da doença de Nina: a existência da ressurreição.

Chegamos, então, à cena do velório de Nina, em que a sala transforma-se em um verdadeiro palco para receber importantes acontecimentos-espetáculos. É o cenário que abre o romance, e em que Nina se despede deste mundo, assim descrito por André:

Tudo era de uma repugnante banalidade: dir-se-ia a mesma cena que estava acostumado a ver desde a infância, caso não a transfigurasse, como um sopro potente, invencível, esse hálito sobrenatural que percorre todo ambiente tocado pela presença de um cadáver. Da mesa da sala de jantar, que já servira em sua longa vida para tantas refeições em comum, para tantas reuniões e concílios de família – ela mesma, Nina, quantas vezes não fora julgada e dissecada sobre aquelas tábuas? – haviam feito uma essa provisória. Nos cantos, dispostas por essas mãos que a pressa inventa exatamente para momentos semelhantes, quatro velas solitárias. Velas comuns, recendendo a comércio barato, provavelmente vindas do fundo de uma gaveta esquecida. E dizer-se que isto era a paisagem do seu último adeus, o cenário que comportava sua derradeira despedida. (CARDOSO, 2009, p. 20-21)

Continuamos no mesmo cenário, a sala da Chácara dos Meneses. Porém, este espaço agora é palco de um acontecimento definitivo para o romance, o velório de Nina, que tem o poder de transformar drasticamente o ambiente. Como o próprio André afirma, é “a mesma cena que estava acostumado a ver desde a infância”, porém a presença do cadáver transforma a mesa de jantar em uma “essa provisória”, sobre a qual está o caixão, “uma urna muito simples, trabalho de Mestre Juca, forrada de pano ordinário e com alças de metal”, (CARDOSO, 2009, p. 34). Tal fato dá um uso diferente a este objeto de cena, a mesa, acrescida das quatro velas nos cantos, transmutando todo o cenário. Ou seja, um acontecimento, a morte, que exige a mudança de uso de um objeto de cena, de mesa de jantar para essa provisória, tem a potência necessária para transmutar a cenografia, demonstrando o poder dramático do espaço, pois, como afirma Gianni Ratto “a cenografia tem que ser vista não como pintura, não como arquitetura, não como grafismo, não como dimensão concreta, mas como um fator dramático que toma forma, pois seu destino é esse.” (1999, p. 120) E a forma é dada pelos fatos da narrativa e pela movimentação das personagens, assim como o espaço real de uma casa só ganha sentido a partir das ações dos seres que o habitam.

Assim, o aparelho de jantar, a toalha de linho, os guardanapos e a sequência de pratos das cenas anteriores cedem lugar ao corpo de Nina, “enrolada num lençol, um cordão amarrando-lhe as mãos” (p. 21), “sem nenhuma flor que o enfeitasse. Talvez tivesse sido ela própria quem ordenara aquela nudez, aquele despojamento.” (p. 35) Aqui, novamente, manifesta-se a importância da indumentária na composição da cena. André sugere que a própria Nina tenha solicitado esta aparência para a cena de sua despedida. No entanto, Betty conta a Valdo que foi Demétrio quem sugeriu que a morta fosse apenas enrolada em um lençol de linho, quando presenciou Betty e Ana tentando tirar o lençol que a envolvia na cama, e que estava colado às suas feridas: “Não é preciso vesti-la. São cerimônias dispensáveis num caso como este. Basta que se envolva o corpo em um outro lençol.” (CARDOSO, 2009, p. 440) O figurino de sua morte apaga, desta forma, a opulência dos

vestidos, chapéus e enfeites que Nina usava em vida, que tanto causavam admiração, desejo e inveja naquelas mesmas pessoas que agora a viam despida de qualquer adorno.

A presença do caixão com o corpo de Nina, inicialmente, é o que transforma a cenografia da sala, mas, assim que os vizinhos vão chegando para o velório, ela é envolvida por uma “atmosfera de festa muito pouco fúnebre. Dir-se-ia mesmo que a pobre morta, enrolada no seu lençol e estendida sobre a mesa, era um fator que muito poucos levavam em conta. A verdade é que se despersionalizara [...]” (CARDOSO, 2009, p. 451) Através da decisão de Demétrio, a morta é exibida sobre a mesa de jantar “despersionalizada”, despida das vestes que marcaram sua presença na Chácara e em Vila Velha e envolvida em uma ancestral mortalha de linho. No entanto, essa não é a única atitude de Demétrio para livrar-se da imagem de Nina, por quem alimentou uma paixão doentia a ponto de induzir o suicídio do irmão e de obrigá-la, grávida, quinze anos antes, a abandonar a casa.

A outra atitude de Demétrio a que nos referimos acontece no corredor, contíguo à sala, transformado em plateia, de onde os visitantes assistem ao espetáculo que ele protagoniza. Mais uma vez, um acontecimento gera a movimentação das personagens no espaço, transferindo o foco da cena para o corredor. É para lá que Demétrio atira vestidos, caixas e sapatos de Nina, alegando que são peças infectadas, como narra Valdo:

Empurrando os que me vedavam a passagem – cediam-me lugar a contragosto, como se os furtasse de um espetáculo extremamente interessante – compreendi logo do que se tratava. No corredor, em meio a um monte de roupa atirada ao chão, encontrava-se Demétrio. [...] Cabelos desfeitos, olhos febris, arrastava as roupas e caixas do pequeno quarto que servia de despejo, e atirava tudo no meio do corredor. E não somente roupas e caixas, mas sapatos também, que eu ia reconhecendo aos poucos, enfeites, rendas – um mundo de pequenas utilidades que despertavam em mim amarguradas lembranças. (CARDOSO, 2009, p. 452)

Os pertences de Nina passam a ser objetos de cena, e não mais indumentária da personagem, que está “despersionalizada”, envolta apenas em um lençol branco. Todos aqueles vestidos, novamente, atestam a importância do figurino de Nina na narrativa, que é o elemento visual responsável por contrastá-la com a família Meneses e com a própria casa. São os elementos que compõem a imagem da personagem e, assim, Demétrio tenta livrar-se deles como se tentasse libertar-se da própria Nina: “Não eram vestimentas comuns, restos de uma pessoa morta, o que ele atirava fora: eram coisas vivas, que ainda valiam em toda a extensão de seu batalhador significado.” (CARDOSO, 2009, p. 454)

Assim como a casa anima-se com o sangue e a alma dos Meneses, as roupas de Nina também se tornam coisas vivas depois de sua morte, atestando a continuidade de sua presença. No capítulo anterior analisamos a cena em que Nina queima seus vestidos, associando-a à ideia de transmutação. Na sua última viagem ao Rio, quando já sabe que está à beira da morte, Nina gasta todas as economias de seu amigo, o Coronel, em vestidos e adornos. São estes que se amontoam no corredor pelas mãos de Demétrio, talvez com a intenção de queimá-los também, já que diz estarem infectados. Lembramos, então, que Bachelard traz em sua obra *A chama de uma vela*, “o tema sófico da borboleta que se joga na chama do archote e do mito grego que faz da borboleta o símbolo da alma” (1989, p. 54), referindo-se às asas como os adornos e o próprio ser da borboleta. Tal ideia, aliada aos questionamentos sobre a ressurreição que inquietam as personagens da *Crônica*, não poderia nos fazer pensar nos vestidos de Nina como as asas da borboleta, e seu corpo envolto em um lençol branco como o casulo que se prepara para voltar à vida? Afinal, não estamos imunes de sermos levados pelos devaneios que as imagens poéticas nos despertam, mesmo quando procuramos analisá-las de forma objetiva.

Por fim, novamente um objeto de cena pontua um duelo entre Valdo e Demétrio. Desta vez, no entanto, este duelo não se restringe ao campo verbal, culmina em uma luta física entre os dois irmãos, agarrados a um vestido de Nina, quando Valdo tenta impedir que Demétrio se desfaça das roupas:

Naquele momento não éramos dois irmãos, mas dois seres desconhecidos combatendo pela posse de uma zona vital. [...] Alguma coisa devia realmente estar rompida, para que os Meneses assim se digladiassem diante de tantos olhares estranhos – e esforçando-me para abatê-lo, dizia comigo mesmo [...] que não era eu quem ali representava o papel mais extraordinário, mas ele, o outro, aquele homem que inesperadamente deixava vir à tona o eu que se esforçara para esconder durante a vida inteira. (CARDOSO, 2009, p. 455)

Observamos, então, a importância dramática do vestido como objeto de cena, no qual os protagonistas do duelo depositam o amor que sentiam por Nina, lutando pelo vestido como se lutassem por algo vital a eles: a própria Nina. A tão resguardada imagem da família Meneses se desfaz, assim, perante os olhares curiosos dos visitantes, e o amontoado de vestidos mantém o foco em outro ponto da sala, a entrada do corredor, até que um novo acontecimento intervém no cenário para alterar o foco da cena novamente.

A entrada consecutiva de duas personagens peculiares traz a atenção dos espectadores novamente para a sala. O primeiro a chegar é o Barão, cuja visita é esperada por toda a vida

de Demétrio, e para quem foi especialmente disposta, no fundo da sala, distante do caixão, uma banquetta de veludo. O segundo a adentrar a sala é Timóteo, que aparece propositalmente junto à chegada do Barão, com o intuito de atingir Demétrio. No capítulo anterior, analisamos a figura de Timóteo sob o signo do grotesco e da imaginação material relacionada às pedras preciosas que ele ostenta nesta cena, considerando-o a imagem literária da queda dos Meneses perante aquela sociedade ali presente, que tanto a admirava, e perante a tão respeitada figura do Barão. Agora destacamos o poder dramático de sua indumentária. Consideramos a cena do velório de Nina a mais teatral do romance, a que mais se assemelha a um espetáculo criado para causar um efeito de estranhamento no público leitor (mas que parece não causar este estranhamento no público do velório, que assiste, indiferente, ao espetáculo), e o figurino tem um papel fundamental para que se crie tal efeito. Temos a morta apenas envolta em um lençol branco sobre a mesa da sala de jantar, sendo velada em um “clima de festa muito pouco fúnebre”, e aos poucos sendo esquecida pelos presentes.

Temos também a figura caricata e grotesca do Barão, portando uma bolsa cheia de guloseimas, o que tampouco causa estranhamento nos demais visitantes, como ilustra o comentário de Valdo: “as pessoas comentavam ‘É o Senhor Barão que está comendo’, e não havia nisto nenhum escândalo, como se fosse muito próprio da raça dos barões carregarem para os velórios um embornal de gulodices.” (CARDOSO, 2009, p. 472) E, por fim, temos o também grotesco Timóteo, que entra em cena em uma rede, carregado por empregados, com os trajes outrora luxuosos, e agora desbotados e esgarçados, que foram de sua mãe, e ostentando as joias da família. Além de trazer a público a si mesmo, traz também a encarnação da ancestral Maria Sinhá, cuja única lembrança, um antigo retrato, foi ocultada por Demétrio no porão como a vergonha da família, por sua transgressão dos hábitos e costumes tradicionais.<sup>7</sup> Só então, através desta peculiar figura, a sociedade mineira ali representada esboça uma reação:

O dia, no seu ingente esforço para aplinar as arestas dos fatos, e tornar medíocres sentimentos e lutas, como que se liquefazia – e o que nem mesmo a morte conseguira, e que seria chocar e gelar aquelas pobres vaidades humanas, agora sucedia pela força de um impacto maior do que tudo, e que era a aparição daquele espectro, um verdadeiro espectro, mais portentoso do que a morte, porque ainda vivo e já morto, mais alto e mais solene, porque emissário entre os vivos de uma mensagem que pertencia ao outro mundo. (CARDOSO, 2009, p. 485)

---

<sup>7</sup> Esta personagem recebe especial atenção analítica nos estudos de Santos (2011).

Não foi um corpo enrolado em um lençol, exalando odor de decomposição, tampouco a figura considerada a mais importante da cidade, comendo uma empada durante um velório, o que foi capaz de “chocar e gelar aquelas pobres vaidades humanas”, mas a figura grotesca de Timóteo, espectro de Maria Sinhá, que Demétrio procurou ocultar durante muito tempo. Podemos pensar, com isso, na função do figurino como um reflexo simbólico da família mineira tradicional, ali representada, exibindo um exagero de joias e pedras preciosas, com trajes outrora luxuosos e agora desgastados e esgarçados, porque não servem mais naquele corpo deformado pelo excesso. Torna-se, assim, uma assombração para aqueles que o olham com espanto, e que talvez vejam, no fundo, a si mesmos, um corpo social “vivo, mas já morto”, porque a modernidade não sustenta mais aquele tipo tradicional de existência. Para eles, então, este é o final do espetáculo, quando Timóteo desaba acometido por um ataque, e “como um sinal de debandada, a maioria, prudentemente, começou a retirar-se.” (CARDOSO, 2009, p. 478)

Depois de todos os acontecimentos que transformam o cenário com a movimentação das personagens, a atenção volta-se novamente, e por fim, para o caixão. Valdo e André permanecem na sala, com o corpo de Nina entre eles, e travam seu derradeiro diálogo. Para eles, é ali que o espetáculo termina. O corpo de Nina no caixão assume, então, a posição de objeto cênico, simbolizando a relação de distanciamento entre os dois sujeitos da cena, cujo obstáculo sempre foi Nina, esposa de Valdo, suposta mãe e amante de André. A dramaticidade da cena é ressaltada por dois fatores: o silêncio, oposto ao burburinho dos acontecimentos anteriores, e a luminosidade.

Já ressaltamos o poder sugestivo da alternância de ruídos e silêncio. Neste momento do romance, a força do silêncio é significativa a ponto de compor, subjetivamente, a cenografia: “[...] silêncio de uma espécie tão particular que a morte nos impõe: um silêncio de adeus, desprendendo-se das coisas como uma neblina cheia de remorso e de nostalgia.” (CARDOSO, 2009, p. 487) Esta descrição nos permite quase ver o silêncio como algo palpável, desprendendo-se das coisas e preenchendo o espaço da sala com o pesar da morte. A luz da tarde também toma conta do cenário, porém é capaz de transmutar a imagem da morte para pensamentos de vida e de recomeço, que invadem a mente de Valdo: “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, 2009, p. 487)

Segundo Bachelard, a luz tem a função de purificar a alma das impurezas que a obscurecem. Assim como o fogo, fonte primordial de luz, também está associada à transmutação. Além disso, para o filósofo, a luz pode ser uma fonte indutora de sonhos, que “nasce em nós mesmos, na meditação do nosso ser, quando ele se liberta de suas misérias [...] nasce no centro mesmo de nossa imaginação sonhante.” (2001b, p. 119) Os apontamentos de Betton (1983) sobre a iluminação cinematográfica também são relevantes para nosso estudo, uma vez que a luz é um elemento dramático essencial para a cenografia. Para ele, a luz não toca apenas nossa sensibilidade visual, mas nossa sensibilidade como um todo, razão pela qual a luz descrita no romance mantém seu efeito para o leitor que apenas a imagina, podendo, no entanto, senti-la. Historicamente, o expressionismo alemão já se valia da luz para “expressar valores psicológicos e dramáticos e simbolizar plasticamente os estados de alma” (p. 56)

Carelli (1991) lembra, em um de seus estudos sobre a *Crônica*, a influência da arte expressionista em Lúcio Cardoso, o que explica a “exuberância de minúcias” de seu texto. A luz faz parte desta exuberância e, no seu *Diário completo* (1970) Lúcio nos deixa pistas do quanto a iluminação estava presente em seu processo criativo ao escrever a *Crônica*, especialmente relacionada ao tema da morte: “Durante a noite, insone, levantei-me e escrevi mais um capítulo da *Crônica*. Voltei a dormir, um sono extremamente agitado. Sonhei com mortes e cadáveres. [...] Como de quase tôdas as outras vêzes, a luz densa, sufocante, particular, dessa espécie de sonhos.” (p. 182)

Assim, podemos compreender como Valdo sente que a luz da entrada da tarde confere um repouso para as coisas, e através da contemplação dos objetos assim iluminados, seu espaço interior transmuta a energia de morte que envolve o ambiente em pensamentos de vida e de recomeço. A personagem é induzida, através da luz, a entrar em contato consigo mesma, livrando-se das impurezas, “libertando-se de suas misérias” e buscando um recomeço. A importância dramática da iluminação é tão significativa nesta cena que Valdo a enfatiza em seu depoimento, pois a define como fundamental para o entendimento dos fatos que está narrando:

Devo repetir, para bom entendimento do que estou narrando, que já havíamos ultrapassado a plenitude do dia; através das janelas, e coando-se pelos altos vidros amarelos que as encimavam, descia uma luz dourada e espessa, em cujo centro dançavam partículas de pó. O calor não diminuía, mas às vezes soprava uma brisa que trazia de fora esse hálito quente das plantas longamente castigadas; todo um mundo oxidado parecia crepitar e sobrepor-se às coisas amenas, criando uma

atmosfera artificial a que as formas se incorporavam, brutas e sem sossego. (CARDOSO, 2009, p. 489)

A luz dourada invade a sala através da janela. No capítulo anterior, salientamos a importância da janela para a percepção da paisagem, através do enquadramento. Aqui, destacamos seu poder onírico, relacionado à dialética do interior e do exterior, e ao caráter de proteção e centralidade da casa, de um lado, e à vastidão do mundo exterior, de outro. Assim, seguindo a teoria bachelardiana, Ferreira afirma que:

A janela é um objeto onírico que traz para o interior um mundo de beleza e maravilhamento. A luz brilhante do sol nascente e poente dos ensolarados dias, [...] as brisas perfumadas exaladas pelas flores invadem o espaço onde a janela, na sua quietude, recebe todos os influxos de um mundo em constante devir. [...] A janela simboliza a apreensão de um mundo em devir que se oculta em seu interior. (2008, p. 109)

Na Chácara dos Meneses, no entanto, a casa tem a função de abrigo e proteção, mas não no sentido feliz e positivo apresentado por Bachelard, e sim como um invólucro que envolve a decadência moral, econômica e física dos que nela habitam.<sup>8</sup> E o exterior, como um “mundo oxidado”, envolve a cena em uma atmosfera artificial, prenunciando a ruína, que é o devir do mundo que representam. Mais além, no entanto, a luz densa e dourada do sol lembra que, talvez, ainda exista lá fora “um mundo de beleza e maravilhamento”, que chama as personagens para o exterior. Este é o último momento da narrativa em que a sala aparece como cenário, e é quando Valdo e André se veem pela última vez. Depois que Valdo reflete sobre seu futuro, fora daquela casa, André o questiona sobre a possibilidade de ressurreição e, sem resposta, sai correndo para nunca mais voltar. Acreditamos que a luz, então, signifique uma possibilidade de redenção além das cercas da Chácara, da casa em ruínas e daquela sociedade que já não existia mais.

Analisar a sala, o ambiente doméstico que constitui o núcleo social da Chácara dos Meneses, sob o ponto de vista da cenografia, nos permite observar a forte presença de elementos cênicos, como os objetos de cena, a indumentária, o som e a iluminação, na narrativa. Através deste ponto de vista, percebemos como o espaço pode se transformar a partir da interação entre os componentes da cena e a movimentação das personagens, a fim de adaptar a cenografia a um determinado acontecimento, envolvido por uma atmosfera

---

<sup>8</sup> Sobre o sentido negativo de abrigo e proteção da casa, ver os estudos de Santos (2011) e Sousa (2009), que analisam a casa dos Meneses no sentido oposto ao sentido de ninho, apresentado por Bachelard em *A poética do espaço*.

específica. Assim, para Aumont (1993), o espaço é “um receptáculo potencial de acontecimentos – e o espaço representado atualiza quase sempre essa potencialidade.” (p. 258) Pensamos, também, que não só a análise do espaço doméstico, na *Crônica*, a partir do ponto de vista cenográfico é relevante, mas também a partir dos conceitos de imaginação poética e imagem literária, de Bachelard, uma vez que Lúcio Cardoso demonstra, em seu *Diário*, o quanto a imaginação era mais prazerosa que a escrita em seu processo criativo:

[...] tudo estaria perfeito se pudesse apenas imaginar os romances sem escrevê-los. Não há descoberta quando me lanço ao trabalho material – a visão já é completa – e vem daí, certamente, a monotonia do empreendimento de O. de Faria<sup>9</sup>, por exemplo, em que os caminhos se delineiam à medida que escreve, e tudo é frêmito e novidade no seu trabalho! Quanto a mim, componho como quem copia um quadro, o original foi visto, mas não sei onde. (CARDOSO, 1970, p. 198)

Desta forma, observamos a relação de simbiose entre a sala e as personagens das cenas que aí se desenvolvem, a partir da dramaticidade dos elementos cênicos, o que nos permite compreender a influência do ambiente no espaço interior das personagens, e vice-versa. Esta relação, no entanto, se estende para todos os cômodos da Chácara. Além da sala, consideramos relevante a análise do ambiente que mais se opõe a ela, o porão do pavilhão, a fim de demonstrarmos a abrangência analítica da perspectiva da cenografia para a leitura do romance.

### **3.2 O ESPAÇO ÍNTIMO DAS INTRIGAS SUBTERRÂNEAS: O PORÃO DO PAVILHÃO**

Outro ambiente da Chácara dos Meneses onde acontecem fatos definitivos para o romance é o pavilhão, construção separada da casa, que tem a função de uma espécie de depósito, onde mora o jardineiro Alberto antes de seu suicídio. É neste espaço que Nina e Valdo passam os únicos momentos felizes na Chácara, quando decidem mudar-se para lá a fim de afastar-se da família Meneses e de seus problemas. É também aí que Nina vive seus momentos de amor com o jardineiro e com seu suposto filho André. E é este, também, o cenário do suicídio de Alberto e da morte de Ana, derradeira Meneses, que passa a viver neste espaço depois que a casa se torna uma completa ruína. É, pois, o último espaço da Chácara a desaparecer. Mantendo nosso foco de análise sob a ótica da cenografia, através dos elementos

---

<sup>9</sup> Otavio de Faria, um dos representantes do chamado romance de introspecção psicológica, contemporâneo e amigo de Lúcio Cardoso.

cênicos - indumentária, objetos de cena, iluminação e som - observamos como tal espaço se modifica em função da atuação dos elementos, dos acontecimentos e da movimentação das personagens.

Iniciamos nossa reflexão retomando o tema da ruína. O pavilhão, desde o início do romance, já está em condições de abandono, em que a audaciosa natureza, através do mato e das ervas daninhas, invade o espaço construído pelo homem. No entanto, em uma carta a Valdo, Nina afirma que este foi o único lugar na Chácara em que conseguiu ser feliz:

Ali, naquele Pavilhão abandonado e coberto de hera, com largas janelas de vidro mais ou menos intactas, e que flamejavam ao sol da tarde, e comungavam tão intimamente com o mundo vegetal que nos cercava, ali aprendi a conhecer o amor e aguardar o filho que havíamos gerado. [...] Ah, posso dizer sem temor que só a partir daí a Chácara, em cujo centro se achava encravado aquele reduto, passou a ter para mim um novo sentido. (CARDOSO, 2009, p. 81)

A construção está abandonada e afastada da casa principal, e por isso não é um espaço por onde transitam os Meneses. Sendo assim, apesar de seu estado de ruína, não está contaminada, como a sala, pelos hábitos e costumes da família. As amplas janelas permitem a entrada do sol, “o fogo dos fogos” e seu poder onírico permite que as personagens sejam invadidas pelo “mundo de beleza e maravilhamento” do exterior. A luz do sol traz seu poder de redenção e transmutação para o espaço. Assim, os desentendimentos e conflitos que rondavam Nina e Valdo dentro da casa dos Meneses se transformam em momentos de amor e tranquilidade no pavilhão: “Você sabe Valdo, o quanto fomos felizes naquele Pavilhão, você sabe dos tempos que ali passamos, e do modo estranho e repentino como tudo pareceu renascer entre nós.” (CARDOSO, 2009, p. 86) É aí que Nina vive mais intensamente o amor com seu marido, neste espaço banhado pela luz do sol. Suas relações extraconjugais também acontecem no pavilhão, mas em outro espaço dentro deste: o porão, que possui características bem diversas, onde se situa o quarto do jardineiro Alberto.

Na teoria bachelardiana o porão relaciona-se ao irracional, “é o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas.” (2003, p. 36) Além disso, “aí se meditam segredos, preparam-se projetos. E, sob a terra, a ação caminha. Estamos realmente no espaço íntimo das intrigas subterrâneas.” (p. 40) Nos detemos na análise cenográfica deste espaço, pelo seu forte contraste com a sala da casa, onde, ao contrário daqui, é exposto tudo que a família quer mostrar. Poderíamos comparar a sala ao palco da encenação, onde o espetáculo é acompanhado pelo público, e o porão do pavilhão com os bastidores, ao qual o público não

tem acesso. No entanto, é neste espaço oculto que estão os mecanismos que fazem a cena principal se movimentar, ou seja, é aí que se passam os fatos subterrâneos que movem toda trama do romance. Aqui não se trata apenas de um porão, mas do porão do pavilhão, onde se passa o que de mais oculto acontece na família Meneses. Lembramos que a casa principal também tem um porão, onde Demétrio esconde o quadro de Maria Sinhá, tema de análise no primeiro capítulo. A primeira descrição deste cenário aparece em uma das narrativas do médico, quando é chamado para ver Alberto. Antes de chegar ao quarto propriamente dito, é este o espaço que o médico encontra:

[...] empurrei a porta, meio disfarçada sob a folhagem, e achei-me não num local que pudesse chamar de quarto, mas numa dependência baixa, quadrada, com o teto dividido por grossas traves de madeira e que exibiam os mesmos traços de desgaste já observados lá fora. [...] A luz era tão escassa que, apesar de ser dia ainda, haviam acendido uma lamparina. O pavio, fumegando melancolicamente, espriava-se numa grande mancha preta sobre a parede pintada de cal. (CARDOSO, 2009, p. 147)

Tal descrição já nos fornece dois importantes elementos para análise: o teto baixo e a luz escassa. A imagem literária do teto baixo, conforme Bachelard, está associada à sensação de achatamento. Esta, por sua vez, vincula-se à dialética da verticalidade, à qual nos referimos no capítulo anterior, quando analisamos as imagens poéticas do ar. Assim, a imagem de achatamento localiza-se no sentido negativo do eixo vertical que direciona o elemento ar e, portanto, transmite a sensação de peso. Daí a atmosfera pesada que caracteriza o cenário.

A luz da lamparina, símbolo do elemento fogo, também foi tópico de análise do capítulo em que tratamos do espaço natural que, em alguns momentos, se entrelaça com o espaço doméstico. Aqui o que nos interessa, no entanto, é a forma como a luz da lamparina ilumina o ambiente, compondo a cenografia. A casa principal é iluminada por luz elétrica, proveniente de um gerador da propriedade. Segundo a descrição do médico, “era uma luz amarelada, sem constância, e que aumentava ou diminuía conforme a intensidade da corrente.” (CARDOSO, 2009, p. 69) O fato de ser amarelada e inconstante aproxima seu efeito da iluminação por lamparinas. No entanto, por mais instável que seja ela é fixa, não tem o movimento da chama. A peculiaridade do porão do pavilhão iluminado por uma lamparina é exatamente este movimento, aqui as sombras projetadas são móveis. Casati (2001) explica uma consequência fundamental da mudança das antigas fontes de luz provenientes da chama para a luz elétrica: “como por encanto, as sombras também param de tremer na rua e nas paredes das casas.” (p. 25) O porão do pavilhão ainda abriga sombras móveis, produzidas pelo fogo, elemento primordial. A dramaticidade da cena à luz de uma chama que se move é,

então, ainda maior, e apesar de tratar-se de uma cena de morte, “os corpos, banhados em sua atmosfera carregada de vida, a reconhecerão e a receberão como a música do espaço.” (RATTO, 1999, p. 96)

Essa mesma luminosidade se repete no quarto propriamente dito, acrescida de um novo elemento: uma pequena janela redonda e gradeada. É curioso observar que na planta da Chácara que abre o romance, diferentemente da casa principal, o pavilhão está desenhado em elevação, e o esboço mostra esta pequena janela redonda. Acreditamos que o pavilhão desenhado em elevação atesta a importância do porão que, caso estivesse desenhado em planta baixa, não poderia ser representado com tamanha expressividade. Voltando ao quarto do jardineiro, é descrito como um ambiente estreito, sufocante, com uma porta baixa, repleto de instrumentos de jardinagem, com um catre forrado por uma esteira: “uma peça ainda mais baixa que a anterior (as traves, numa queda brusca, quase poderiam ser alcançadas com a mão), mais estreita, e ventilada por uma única abertura, circular, que dava para o jardim.” (CARDOSO, 2009, p. 176) A sensação de achatamento aumenta à medida que se chega ao quarto e, com isso, a atmosfera sufocante do cenário. Apesar de soterrado e sufocante, o quarto do jardineiro mantém uma comunicação onírica com o exterior, através da pequena janela. Mas, diferentemente dos casos anteriores, não é o canal por onde penetra a luz dourada do sol. Recebe apenas uma luz baça, crepuscular, cujo significado abordaremos a seguir. Aqui, a luz da chama é soberana, já que “nas horas graves, uma lâmpada rústica acentua, pela simplicidade, o drama natural da vida e da morte.” (BACHELARD, 1989, p. 97)

Neste cenário morre o jardineiro, objeto de desejo de Nina e de Ana. Nina já havia voltado para o Rio de Janeiro e Ana converte este pequeno quarto em altar e túmulo de Alberto. Durante quinze anos o cômodo é frequentado apenas por ela, para lembrar e chorar a morte do único homem que realmente amou, por um breve espaço de tempo, mas o suficiente para arrebatá-la toda sua vida:

O que sobrou dele é precisamente o que sobra de um morto – um túmulo. Se o corpo ali não se encontrava, não fazia mal: para mim, de há muito sua forma humana convertera-se em mito. Mas seu túmulo, a meu ver, era o Pavilhão, onde exalara o último suspiro. Aquelas paredes manchadas de sangue, que depois tantas vezes eu fui afagar com mãos trêmulas, eram os contornos do único espaço onde podia velar sua lembrança. (CARDOSO, 2009, p. 309)

Percebemos que um acontecimento, a morte de Alberto, transforma o sentido do espaço: de depósito de ferramentas e quarto do jardineiro passa a ser, para Ana, um túmulo. E

ali está um novo elemento que não a deixa esquecer a morte: o sangue<sup>10</sup> que mancha as paredes, e que ela acaricia como se tocasse o próprio Alberto. Por um processo de metonímia, Ana toma para si este espaço como se tomasse posse do homem que ali viveu, e não permite que mais ninguém entre no quarto. Além de túmulo, o transforma num altar, transferindo para as paredes os cuidados e carinhos que tanto desejou conceder a Alberto, que, no entanto, só tinha olhos para Nina:

O quarto do porão, a parede ainda manchada com o seu sangue, e aquele catre forrado com uma esteira velha, onde agonizara, e que o representava, esplêndido, real, no seu derradeiro transe, naquele que para mim o fixaria na eternidade. (Algumas vezes, vencido pela umidade ou simplesmente pelo tempo, uma parte desse reboco desprendia-se, ameaçava cair – e eu, cuidadosamente, o recompunha, colando-o, reajustando-o ao seu primitivo lugar, tal como se recompusesse uma imagem pronta a se esfacelar, um corpo a que faltariam pedaços, e cuja integridade através do tempo só sobreviveria assim pelo meu esforço e minha paciência.) Isso era o que me conduzia habitualmente ao porão, e me fizera vedá-lo a qualquer olhar estranho, como um altar que devesse permanecer imune da curiosidade profana. Só eu poderia ali penetrar, e tocar o desenho daquela mancha, continente preto alargando-se na cal, abrindo-se como uma teia num dos seus extremos, alongando-se, subindo mais num único traço agudo e rebentando, afinal, como um fogo de artifício que se desfizesse mudo e sem luz. (CARDOSO, 2009, p. 311)

Transcrevemos este longo trecho do romance a fim de demonstrar a importância de tal cenário na vida de Ana. Ela o considerava unicamente seu, conservando a chave guardada junto a seu peito, e defendendo-o da presença alheia a qualquer custo. Quando Nina retorna à Chácara, no entanto, é exatamente este o cenário que ela escolhe para seus encontros amorosos com André, pois, ao que tudo indica, ela também buscava a presença de Alberto no quarto, tanto quanto buscava o amor perdido de Alberto no corpo de André. Então, ao invadir o espaço sagrado de Ana, é como se Nina lhe tomasse o próprio Alberto e, assim, o quarto ocupa o lugar do homem que era objeto de desejo e disputa entre as duas cunhadas.

André, esperando a chegada de Nina, também tece suas observações sobre este cenário. Pelos cuidados que os Meneses tinham ao referir-se ao pavilhão, sem nomeá-lo diretamente, André sabia que este lugar, ao qual ninguém se dirigia, tinha uma relação com os dramas do passado, sobre os quais ele não tinha conhecimento. Para ele, até então, o pavilhão era apenas um depósito de velhas ferramentas. É observando estas mesmas ferramentas e outros objetos abandonados no cenário, no entanto, que ele sente a “atmosfera do mal” que ronda aquelas paredes, e que está intimamente ligada a Nina:

---

<sup>10</sup> Carelli já havia destacado a importância do sangue nesta cena: “O sangue, portador da vida e manifestação da morte violenta, torna-se uma relíquia de Alberto para o amor fetichista de Ana.” (1991, p. 724)

[...] o tato, a espessura de certos objetos que meus dedos tocavam – o colchão de palha, por exemplo, sobre que me achava deitado, e que rescendia a uma erva especial, suada e fria, incorporava-se àquilo que dentro de mim já se constituía em recordação. Curiosa perspectiva aberta sobre o tempo, e daquelas coisas vindas do passado e que, sendo presente ainda, para mim já desenhavam o fulcro do futuro. Na obscuridade, palpitavam de uma secreta vida íntima. E eu me sentia enredado naquela trama sem eco, sem ter meios para imaginar que partisse deles a imposição daquele sentimento. Digo sentimento, se bem que não possa discerni-lo com firmeza; antes, essa penumbra que me envolve, é uma sensação difusa de poder, de estar participando de alguma coisa oculta e violenta (o acontecimento de sangue – em que época, com quem?) e que pelo seu sabor não se pode intitular senão de – o mal. A atmosfera do mal. [...] só ali Nina se realizava integralmente, florescia, rescendia, brilhava, como um objeto sempre novo entre aquelas coisas carcomidas pelo tempo. (CARDOSO, 2009, p. 337)

Novamente, os objetos de cena têm um papel fundamental para a compreensão do espaço. Nesta cena eles fazem sentido através de sua materialidade, despertando a imaginação material de André, que parece acessar os acontecimentos trágicos do passado através do toque. Como vimos no capítulo anterior, a imaginação material, conceituada por Bachelard, atinge a profundidade do ser, através da intimidade da substância (“palpitavam de uma secreta vida íntima”). No porão do pavilhão, os acontecimentos do passado ficaram impregnados na matéria e, ao tocá-la, André consegue sentir a essência trágica do passado, mesmo sem conhecê-lo. A iluminação da cena também merece destaque. Aqui reina a obscuridade que, dificultando o sentido da visão, facilita a percepção tátil de André. Podemos pensar que, se a luz tem o poder de transmutação, a obscuridade tem o poder de manutenção. Neste caso, os objetos, no escuro, mantêm vivo o passado, transportando André à cena do “acontecimento de sangue”.

Este cenário de amor e de morte é o que Ana escolhe para viver seus últimos dias. Desde que a casa principal entrou em seu estado definitivo de ruína, Ana, a última Meneses, passou a viver no porão do pavilhão. No pós-escrito da carta final de padre Justino, o último capítulo do romance, ele afirma que “jamais vira nada tão triste como cenário humano, e nem tão abandonado da graça de Deus.” (CARDOSO, 2009, p. 496) Neste cenário, Ana profere suas últimas palavras, esclarecendo importantes fatos do passado. A iluminação, como elemento cênico, tem um tratamento especial, que torna ainda mais dramático este momento chave da narrativa:

O preto havia conseguido abrir completamente a janela, e um resto de crepúsculo, esverdeado e baço, vinha até nós com um sopro intermitente. Devagar, seus olhos se voltaram para aquela fresta como para a reminiscência de um acontecimento antigo, muito antigo, que viesse de fora envolto ao sopro do vento e um unísono vibrasse com algum último e moribundo acorde de sua alma. (CARDOSO, 2009, p. 499)

O poder onírico da janela, que se comunica com o exterior, traz à memória de Ana a lembrança do seu único momento de sonho: quando se entregou a Alberto e gerou André, o segredo que guardou durante toda a vida. Tal revelação é iluminada pelo crepúsculo que, neste caso, não tem a cor dourada, alaranjada ou avermelhada, como seria previsível, mas sim, esverdeada. Na *Crônica*, essa é a cor dos mortos. Em uma das confissões de Ana, ela descreve, na morte de Alberto, que “um tom esverdeado ia ganhando aos poucos sua face: a morte se avizinhava.” (CARDOSO, 2009, p. 171) e Valdo, ao descrever Nina morta, narra que “uma cor esverdeada, como um limo prematuro” (CARDOSO, 2009, p. 439) tomava conta de seu rosto. Pensamos, então, que, através da janela, “como um sopro intermitente”, o crepúsculo banha o cenário com a presença da morte, não só de Ana, mas da Chácara dos Meneses, como descreve padre Justino: “É que a casa dos Meneses não existia mais. O último reduto, aquele quarto de porão onde um dia se abrigara o amor e a esperança, estava prestes a ruir também. [...] Naquele minuto preciso a casa dos Meneses desaparecia para sempre.” (CARDOSO, 2009, p. 507)

Observamos, então, que o quarto do pavilhão, espaço subterrâneo, lugar de amor e de morte, configura-se como a imagem literária da morte da Chácara e do fim da família Meneses. A análise cenográfica nos permite perceber a importância dos elementos cênicos, especialmente os objetos de cena e a iluminação, para a criação da atmosfera densa do ambiente, e para a dramatização dos importantes acontecimentos para o qual é cenário. A movimentação das personagens também é relevante; diferentemente da sala, aqui ela é silenciosa e pouco visível, já que é “o espaço íntimo das intrigas subterrâneas”, mas nem por isso é menos importante. (AUMONT, 2010, p. 238) A cenografia também pouco se transforma, e gira em torno do catre forrado com uma velha esteira. Mas os acontecimentos, novamente, são os responsáveis pela alteração do cenário: ora o catre é um leito de amor, ora é um leito de morte.

Observamos, então que, assim como na sala, cenografia, acontecimentos e movimentação de personagens se complementam, formando uma unidade dramática. Podemos desvelar o mundo interior das personagens através dos elementos cênicos e também podemos observar que o espaço se transforma quando as personagens deixam transbordar seus sentimentos, que contaminam todo cenário. Segundo Carelli, “a prosa cardosiana caracteriza-se pela importância do registro visual com uma evidente riqueza cromática ligada a sua densidade imagística [...] A chave assumida da escrita cardosiana é a atitude de projeção

da subjetividade.” (1991, p. 724) Concluimos que é exatamente a riqueza de imagens criadas por Lúcio Cardoso em sua obra que nos permite dialogar com a teoria bachelardiana referente à imaginação material. E que esta profusão de imagens, fortemente influenciada pelas experiências plásticas do escritor, permite “tornar visível o invisível, o funcionamento oculto das paixões humanas” (CARELLI, 1991, p. 724), que procuramos desvendar através dos elementos cenográficos dos espaços domésticos da Chácara, dramáticos e trágicos em sua essência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A planta baixa da Chácara dos Meneses, que abre o romance, nos guiou pelas dimensões do espaço que nos propomos analisar: a regional, a natural e a doméstica. Apesar de ser uma representação estática de um espaço criticamente caracterizado pela sua imobilidade, resistência à mudança e fechamento identitário, as análises nos permitiram observar o espaço pelo ponto de vista adotado dos estudos de Doreen Massey: o espaço na sua natureza móvel e dinâmica, como um verdadeiro palco de encontros e entrecruzamento de ideias.

Observamos que as personagens, assim como são influenciadas por todas as dimensões do espaço, também transbordam seu universo interior que contamina os lugares pelos quais transitam. Desde as minas, categoria mais abrangente, até o quarto do porão do pavilhão, categoria mais específica, vemos o espaço interagir com o universo interior das personagens, ora nos permitindo compreender seus conflitos mais íntimos, ora estes mesmos conflitos sendo exteriorizados e contribuindo para a construção dos espaços ficcionais. Também percebemos a permeabilidade das categorias de análise que, em muitos momentos, transitam umas pelas outras, intercambiando-se e complementando-se, mas sempre relacionadas às personagens que se movimentam por estes espaços. Tanto as montanhas que circundam a Chácara quanto as pratas da família expostas sobre o aparador da sala contribuem para a criação identitária das personagens e refletem o mais íntimo do seu ser.

Constatamos, também, a forte presença das vivências de Lúcio Cardoso na criação dos espaços ficcionais da *Crônica*, desde a sua relação de amor e ódio com Minas Gerais, até suas experiências com o teatro, o cinema e a pintura, que conferem uma dramaticidade ímpar aos cenários do romance, nos oferecendo profundas imagens poéticas dos espaços e das personagens que os habitam.

No primeiro capítulo, *As vozes do sangue: os espaços regionais*, analisamos a forma como o mito da mineiridade aparece representado nos espaços ficcionais da *Crônica*, através das categorias de análise das minas, das montanhas e da roça. Para tanto nos valem do trabalho de importantes ensaístas responsáveis pela criação e difusão do mito, como Alceu Amoroso Lima, João Camilo de Oliveira Torres e Oliveira Vianna, entre outros teóricos como Sylvio de Vasconcellos e Alberto Barroca, acompanhados pela análise de Maria do

Nascimento Arruda sobre a mitologia da mineiridade. A partir destas teorias observamos a influência do mito sobre a criação do espaço ficcional da obra e o reflexo deste espaço na formação identitária das personagens. Percebemos, também, a influência do período histórico pelo qual o país passava no momento de concepção e publicação do romance para a conformação do espaço ficcional, já que a decadência e a ruína da Chácara podem ser lidas como uma representação da resistência às mudanças da elite mineira tradicional, sendo que os Meneses e seu mundo de aparências arraigado nas tradições simboliza exatamente o que o Brasil avançado, ansiando pelo desenvolvimento e pela modernidade, queria exterminar. Desta forma, concluímos que os Meneses são uma representação do mito da mineiridade, e que tanto são influenciados pelo espaço em que vivem quanto transferem para tal espaço valores e crenças de seu universo interior, contrastando com a carioca Nina e seus hábitos urbanos e modernos, que aparece para questionar os valores morais desta sociedade tradicional, dando início aos conflitos responsáveis por imprimir uma atmosfera trágica às cenas do romance.

No segundo capítulo, *A realidade orgânica primordial: os espaços naturais*, seguimos o intuito de buscar a relação entre o espaço ficcional e a paisagem interior das personagens, e analisamos o espaço da Chácara propriamente dito e seu entorno, através de categorias referentes aos quatro elementos primordiais: a água, o ar, o fogo e a terra. Fizemos a transição do espaço regional para o natural através do conceito de paisagem, embasados especialmente nos estudos de Simon Schama, Augustin Berque, Alain Roger e Anne Cauquelin. Analisamos a relação das personagens com a paisagem e concluímos que esta atua como um elemento de mediação simbólica entre o exterior, o espaço objetivo e factual, e o interior das personagens, o espaço subjetivo e sensível. Em seguida, aproximamos nosso olhar para observar a relação das personagens inseridas no espaço natural, através de suas vivências com os quatro elementos. A planta da Chácara também nos guiou na escolha dos elementos relevantes, especialmente dos mais objetivos, como a água, representada pelo tanque e pelos regatos, e a terra, visível no jardim, nos canteiros e na própria casa. O ar e o fogo, elementos menos fixos, mais voláteis, portanto, foram observados em trânsito não só no espaço natural, mas invadindo o espaço doméstico. Para tais análises utilizamos a teoria de Gaston Bachelard, apresentada em sua série tetra-elementar, em que percebemos a importância da relação entre as imagens das matérias primordiais e as profundezas do ser humano. Buscamos, na *Crônica*, a expressão literária destes elementos, analisando-a a fim de desvendar os conflitos internos das personagens. Mais uma vez, concluímos que tanto seus sentimentos influenciam na

criação dos cenários naturais, quanto os elementos primordiais refletem o que se passa no íntimo das personagens, contribuindo para a criação da atmosfera dramática da obra e desvelando a riqueza e o simbolismo das imagens poéticas criadas por Lúcio Cardoso.

Por fim, no terceiro capítulo, *A demonstração de um espetáculo mágico: os espaços domésticos*, adentramos na análise dos cômodos da casa, representados pela sala e pelo quarto do porão do pavilhão, que seguem a linha de análise do mais amplo para o mais específico, neste caso o ambiente mais representativo do mundo social, a sala, e o mais íntimo e oculto, o quarto do porão do pavilhão. É no ambiente doméstico que as imagens literárias dos espaços são mais dramáticas, conformando verdadeiros ambientes cenográficos, influenciados pela estética das artes visuais que permeou toda trajetória de Lúcio Cardoso. Assim, optamos por analisar esta dimensão do espaço do ponto de vista cenográfico, através dos elementos que compõem as cenas, os objetos, a indumentária, a iluminação e o som, contribuindo para enfatizar a atmosfera trágica da obra. Observamos que a movimentação das personagens no espaço, induzida pelos acontecimentos da trama, modifica os ambientes e lhes confere novos e diferentes significados. Cada figurino, cada objeto cênico, a iluminação ricamente esboçada e até a criação sonora das cenas, através das palavras do romance, compõem uma cenografia carregada de significados, que analisamos, novamente, baseados na teoria bachelardiana. Desvendamos, através da investigação dos espaços domésticos, o mundo interior das personagens, seus dramas e seus conflitos, que se revelam através dos elementos cênicos, e constatamos que o espaço se modifica quando as personagens deixam extravasar seus sentimentos, que contagiam todo o cenário.

Concluimos, assim, que os espaços ficcionais e as personagens da *Crônica da casa assassinada* apresentam uma relação de simbiose que se revela em todas as dimensões. Desde as montanhas mineiras até os guardanapos de linho bordados com o monograma da família disseminam a alma dos Meneses, que contrasta com o universo interior de Nina, que se revela oposta a esta família tanto através de sua aversão às paisagens sertanejas como pelos ricos bordados de seus vestidos.

Observamos, por fim, o transbordamento do espaço interior do próprio Lúcio Cardoso nos espaços da *Crônica*. Os apontamentos de seus diários, muitas vezes, se aproximam das dúvidas e dos conflitos morais, religiosos, sociais, políticos e afetivos das personagens do romance que, em suas múltiplas vozes, exteriorizam a voz do próprio Lúcio, como ele mesmo confessa:

Sinto-me habitado exclusivamente por um mundo que desejo dar formas, uma multidão de seres que às vezes costumam me atrapalhar na vida prática, mas que vou conhecendo aos poucos e a quem pretendo emprestar algumas das minhas modestas opiniões sobre este insigne mistério que é a vida. (CARDOSO, 1991, p. 762)

O mundo que o habita e ao qual ele deseja dar formas nasce das profundezas do seu íntimo e, quando exteriorizado, surge em imagens poéticas viscerais de ambientes simbólicos e dramáticos, intrinsecamente associados à “multidão de fantasmas inquietos e inexoráveis” (CARDOSO, 1970, p. 108) aos quais Lúcio empresta sua voz e suas “modestas opiniões”. Assim, os espaços da *Crônica da casa assassinada* surgem dos excessos característicos da escrita e da personalidade do autor, que nos arrebatam na sua “atmosfera de paixão e tempestade”.

## REFERÊNCIAS

- ABREU-BERNARDES, Sueli Teresinha de. A poética na formação humana na perspectiva teórica de Gaston Bachelard. Trabalho apresentado na 33ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação. Caxambu, 2010. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/app/webroot/33encontro/internas/ver/trabalhos>> Acesso em 05 abr. 2013.
- ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1991, p. 681-688.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- ANDRADE, Luiz Eduardo da Silva. Casa e família: uma simbiose do mal em Poe e Lúcio Cardoso. E-scrita, Nilópolis, v. 3, n. 3, p. 46-61, set.-dez. 2012. Disponível em: <[http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/655/pdf\\_283](http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/655/pdf_283)>. Acesso em 05 abr. 2013.
- ANDRADE, Mariza Guerra de. Estudo crítico. In: TORRES, João Camillo de Oliveira. *O homem e a montanha: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro*. Organizado por Francisco Eduardo de Andrade e Mariza Guerra de Andrade. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 p. 17-44.
- ANTUNES FILHO, José Alves. O que é cenografia. *Espaço Cenográfico News*, São Paulo, n. 23, p. 24-25, abr. 2005.
- ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A chama de uma vela*. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de uma poética do fogo*. Tradução de Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume, 2002.

BARROCA, Alberto. *O dia de Minas: conceito de mineiridade*. Belo Horizonte, 1990. Discurso pronunciado pelo escritor Alberto Barroca nas comemorações do “Dia de Minas”, na cidade de Mariana no dia 16 de julho de 1990.

BERQUE, Augustin. De paysage em outre-pays. *Le Débat*, Paris, n. 65, p. 5-13, mai-juin 1991.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo : Martins Fontes, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_, *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CARDOSO, Lúcio. Confissões de um homem fora do tempo. In: \_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha: Arquivos, CSIC, 1991, p. 762-764.

\_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. Depoimento de Lúcio Cardoso a Fausto Cunha. In: \_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha: Arquivos, CSIC, 1991, p. 764.

\_\_\_\_\_. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

\_\_\_\_\_. Diário de terror. In: \_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1991 p. 743-749.

CARELLI, Mario. Bibliografia. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1991, p. 801-820.

\_\_\_\_\_. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

\_\_\_\_\_. A música do sangue. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1991, p. 723-729.

\_\_\_\_\_. O resgate de um escritor maldito. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1991, p. XXV-XXVI.

CASATI, Roberto. *A descoberta da sombra: de Platão a Galileu: a história de um enigma que fascinou as grandes mentes da humanidade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COELHO, Letícia Castilhos. A paisagem na fotografia, os rastros da memória nas imagens. Publicação eletrônica do *Grupo de Pesquisa Identidade e Território* da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, s/d. Disponível em: <<http://gpitufrgs.files.wordpress.com/2011/03/castilhos-leticia-a-paisagem-na-fotografia.pdf>>. Acesso em 01 abr. 2013.

CORREIA, Telma de Barros. *A construção do habitat moderno no Brasil – 1870-1950*. São Carlos, SP: RiMa, 2004.

COUTINHO, Afrânio dos Santos. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2001.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2008.

FREITAS, Alexander de. Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard. *Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 20, n. 39, p. 39-70, jan./jul. 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/296>>. Acesso em 05 abr. 2013.

FREYRE, Gilberto. *Ordem, liberdade, mineiridade*. Conferência lida na Faculdade de Direito de Belo Horizonte, a convite dos estudantes, na noite de 16 de julho de 1946. Rio de Janeiro: Vida Turfista, 1946.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

KAPLAN, Sheila. Crônica de uma obra ressurgida. *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, n. 304, ago. 2011. Disponível em: <<http://cienciahoje.uol.com.br/revista-ch/sobrecultura/2012/08/cronica-de-uma-obra-ressurgida>>. Acesso em ago. 2012.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *História da casa brasileira*. São Paulo: Contexto, 1996.

LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas: ensaio de sociologia regional brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

LOREDO NETA, Maria Madalena. *Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2007. Disponível em: < [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-79ZEE4/maria\\_madalena\\_loredo\\_neta\\_disserta\\_o.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-79ZEE4/maria_madalena_loredo_neta_disserta_o.pdf?sequence=1)>. Acesso em 25 jul. 2012.

LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

MARIA, Yanci Ladeira. Paisagem: entre o sensível e o factual. Uma abordagem a partir da geografia cultural. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010. Disponível em: < [www.teses.usp.br/.../2010\\_YanciLadeiraMaria.pdf](http://www.teses.usp.br/.../2010_YanciLadeiraMaria.pdf)> Acesso em 01 abr. 2013.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: T. A. Queiroz, s/d.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983-1989.

MOREIRA, Kelly dos Santos. *A decadência da casa, a sombra da morte e o cair da máscaras Meneses*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2011. Disponível em: < [http://cac-  
php.unioeste.br/pos/media/File/letras/Kelly%20Moreira.pdf](http://cac-php.unioeste.br/pos/media/File/letras/Kelly%20Moreira.pdf)>. Acesso em 25 jul. 2012.

MURARI, Luciana. As artes da ficção: Oliveira Vianna e a imaginação literária regionalista de Godofredo Rangel e Afonso Arinos. *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 7, nº 5, p. 89-15, jan/jun 2011.

\_\_\_\_\_. *Natureza e cultura no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2009.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. A redescoberta do Brasil nos anos 1950: entre o projeto político e o rigor acadêmico. In: Angélica Madeira; Mariza Veloso. (Org.). *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora da UnB, 2001.

PAULA, João Antonio de. O homem, a montanha e nós. In: TORRES, João Camillo de Oliveira. *O homem e a montanha: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro*. Organizado por Francisco Eduardo de Andrade e Mariza Guerra de Andrade. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 11-16.

PORTELLA, Eduardo. A linguagem prometida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1991, p. XIX-XX.

RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

ROGER, Alain. Le paysage occidental : rétrospective et prospective. *Le Débat*, Paris, n. 65, p. 14-28, mai-juin 1991.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

\_\_\_\_\_. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2005. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000387455>>. Acesso em 25 jul. 2012.

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

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

SCHAOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEFFRIN, André. Câncer e violetas. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1991, p. 790-793.

\_\_\_\_\_. Uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009 p. 7-12.

SIMON, Gérard. Le paysage, affaire de temps. *Le Débat*, Paris, n. 65, p. 43-50, mai-juin 1991.

SOUSA, Glória Regina Carvalho de. *Quando as palavras pintam cenas: um estudo da construção de imagens na obra Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2009.

TORRES, João Camillo de Oliveira. *O homem e a montanha: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro*. Organizado por Francisco Eduardo de Andrade e Mariza Guerra de Andrade. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade: ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Belo Horizonte, 1968.

VERÍSSIMO, Francisco Salvador; BITTAR, William Seba Mallmann. 500 anos da casa no Brasil: as transformações da arquitetura e da utilização do espaço de moradia. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

VIANNA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. História – Organização – Psicologia. Populações rurais do Centro-sul. Paulistas – fluminenses – mineiros. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952, (1a. ed. 1920).

\_\_\_\_\_. As pequenas comunidades mineiras. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 1, p.1 9-33, 1918.

\_\_\_\_\_. Minas do lume e do pão. *Revista do Brasil*. São Paulo, n. 6, p. 89-106, 1920.

\_\_\_\_\_. *Minas da tradição e Minas do progresso*. In: \_\_\_\_\_. Pequenos estudos de psicologia social. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1942.

VIEIRA, Maria Elena Merege. *O jardim e a paisagem: espaço, arte, lugar*. São Paulo: Annablume, 2007.