

Crônica da casa assassinada: o sentido do trágico

Gustavo Silveira Ribeiro¹

UFMG

gutosr1@hotmail.com

Resumo: Estudo do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lucio Cardoso, a partir da questão do trágico, seus limites e desdobramentos na Modernidade e no contexto da decadência do patriarcado rural brasileiro. Em perspectiva comparatista, o texto procura aproximar criticamente o romance de um poema de Carlos Drummond de Andrade e dos trabalhos do artista plástico Farnese de Andrade, todos eles voltados para a história e a ruína das famílias – e das casas – tradicionais do interior de Minas Gerais.

Palavras-chave: *Crônica da casa assassinada*; Lucio Cardoso; trágico; ruína; patriarcalismo.

Abstract: The present survey of Lucio Cardoso's novel, *Crônica da casa assassinada*, seeks to analyze the issue of the tragic, its limits and unfolding in the period of Modernism. The context of Brazilian rural patriarchy decay is also investigated. In comparative perspective, the essay attempts to approach, critically, the Cardoso's novel of one of Carlos Drummond de Andrade poems and the works of a Brazilian visual artist, Farnese de Andrade. All of the works here investigated have in common the theme of family history and their ruin, in the country side of Minas Gerais. It is also observed the context of "house decay", a reflex of the family decay.

Keywords: *Crônica da casa assassinada*; Lucio Cardoso; tragedy; ruin; patriarchy.

Recebido em 07/01/2020

Aceito em 19/01/2020

¹ Professor de Literatura Brasileira da UFMG.

1. *Tragos, ruína: corpo e casa*

A incompletude e a falta marcam o romance imenso de Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada* (1959), de modo incontornável e paradoxal. Composto por inúmeros fragmentos de textos, retalhos de narrativas, confissões, trechos de cartas e diários íntimos, experimentações com todos os gêneros e seus limites², repleto mesmo de anotações à margem e sobrescritos, o livro é, em mais de um sentido, lacunar – mesmo com a sua disposição ampla de narrativa total, parte de um projeto nunca terminado e ainda mais ambicioso, voltado para o conhecimento da vida interiorana e insuportável da província mineira. As muitas partes que constituem a *Crônica da casa assassinada* nunca se completam, interrompidas ou sucessivamente prolongadas em novas passagens, novas peças de uma totalidade impossível, para a qual sempre resta alguma coisa a dizer ou a preencher. O emaranhado de versões que o romance instaura, verdadeira Babel de vozes e pontos de vista dispostos de modo não-cronológico, produz, em meio ao esplendor luxuriante do estilo – sibilante, melífluo, encantatório –, a ruína do edifício narrativo tradicional, cuja matriz está assentada no romance europeu do século XIX. A confecção de um texto sem centro, cujas camadas vão sucedendo-se umas às outras, entrelaçando-se numa trama forte, mas que encobre, ainda assim, uma ausência – que será também no romance um interdito, algo que escapa ao pensamento e à representação, algo que, presente na matéria densa da linguagem como dado sublime, feito de elevação e assombro, no entanto não se revela na sua superfície e vai se desfazendo diante dos olhos do leitor, sem que haja chance de o contemplar por inteiro.

Nesse sentido, a repetição tem papel decisivo na composição do livro: a cada nova volta do parafuso, isto é, a cada novo texto que se acumula e oferece uma fresta

² A reflexão sobre a questão dos gêneros parece fazer parte, de modo incontornável, da *Crônica da casa assassinada*: desde a passagem sutil entre a prosa realista (de forte inclinação ao gosto de fins do século XIX) e a prosa poética que estrutura o romance; a profusão de modos narrativos que o atravessam (a narrativa epistolar, a exposição de diários íntimos, as muitas formas da escrita de si: confissão, memória, delírio), bem como a discussão sobre gênero, corpo e sexualidade que se dá nas suas páginas, especialmente no tocante ao personagem Timóteo e às lembranças que evoca de uma antepassada, mulher que se rebela contra as imposições patriarcais e quer reinventar a si e às formas de inserção social e vivência do feminino – tudo ou quase tudo no romance parece questionar a normatividade e a regulação implícita na questão dos gêneros, fazendo da superfície textual palco para a crítica que se dá pela exploração exaustiva, inquieta, das múltiplas possibilidades e identidades e também por um tipo de performance que virtualiza a instabilidade da lei e faz visível a sua crise e a sua falência. Para uma análise mais completa do problema, da relação mais complexa entre as muitas acepções do termo ‘gênero’ e o mundo das normas e do poder – mas também das hipóteses sempre possíveis de transgressão, ver Jacques Derrida: “La loi du genre” (1986).

diferente do universo ficcional proposto pelo autor, menos o mistério se aclara: aquilo que parece bloqueado ou de difícil acesso no livro, que foge mesmo à medida que avança a escrita, menos se compreende quanto mais se acumulam as passagens do romance e as informações que elas apresentam. Um dos efeitos desse processo, segundo Ruth Silviano Brandão, é a impossibilidade da instauração de uma verdade qualquer no romance: versões e contraditórios, falas sobre falas que inviabilizam a veracidade e acentuam a aposta do autor num tipo de ficcionalidade absoluta (cf. BRANDÃO LOPES, 1998), de escrita que se desdobra em si mesma, atenta antes às suas demandas internas do que ao dado exterior; de outro modo, essa proliferação de palavras dá conta de um silêncio estruturante, que age como fator de condicional: dizer mais, continuar a falar ou escrever denuncia, por subtração, aquilo que não consegue ser encoberto e informado pelas palavras, antes resistindo a elas. Diante das palavras, o centro do labirinto: o vazio.

Os pedaços soltos, as peças deslocadas que restam ao leitor expõem uma variedade grande de personagens, conflitos e situações dramáticas que, no seu conjunto e em sua interação sempre problemática, só podem oferecer uma certeza negativa: é de morte que se trata no romance, de uma vida ou de um conjunto de vidas destruídas e irrecuperáveis; de um lugar, de elementos culturais específicos e convencionais, de formas no espaço, objetos que também declinam. Tudo está em movimento nessa *Crônica*: tudo apodrece e corrói e se desfaz, tudo (pessoas, relações, coisas) se desloca para o seu fim, deixando buracos atrás de si como um rastro lento, curiosamente indelével. A destruição como legado, como aquilo que permanece. A fortuna familiar que se consome, o prestígio de um nome e o peso aristocrático do passado; o casamento, os laços de sangue, o amor (mas não o desejo³) definham e se rompem; a casa imponente e os móveis outrora luxuosos que a povoam, por sua vez, vão eles mesmos declinando, virando pó; o mundo inteiro, enfim, parece engolfar-se em si, em entropia irresistível, num processo aparentemente infinito de decadência. Tudo está em movimento no romance: tudo lentamente cai.

³ Em perspectiva psicanalítica, de matriz fundamentalmente lacaniana, o desejo é, também ele, falta, lacuna, ausência infinitamente renovada, febre sem objeto que não, em última instância, a si mesmo. Desejo é consumição. Daí a sua resistência: se o amor e as relações sociais, as convenções familiares e morais se corrompem e extinguem no romance de Lúcio Cardoso, o desejo, motor invisível da procura e da destruição que no texto tem lugar, permanece à tona, quase palpável (paradoxalmente), dada a sua condição absoluta, difusa em todas as direções, e aberto, incompleto.

Dois corpos, por assim dizer, ocupam posição privilegiada nessa fenomenologia da queda que tem lugar no romance de Lúcio Cardoso: o corpo antes jovem e belo de Nina, ora devorado, implacável e como que publicamente, pelo câncer; e o corpo antigo e austero da Chácara, a propriedade familiar dos Menezes, que, ao longo de toda a narrativa, vai sendo carcomida pelo tempo e pela ausência de recursos. A beleza avassaladora da mulher de Valdo, o fausto anterior da casa e das muitas gerações que antes a habitaram são objeto de um processo exemplar, posto que sabido por todos, dado à curiosidade geral, e matéria de análise e meditação continuada: seu destino mortífero e falimentar condensa a desgraça humana e econômica que se desenvolve nas páginas do romance, e é em torno dele que a história de destruição se organiza.

De um lado, o fechamento completo da família tradicional em torno de preceitos morais agora tornados impossíveis, posto que fundados no universo antimoderno que até meados do século XX orientou a vida em Minas Gerais: catolicismo místico, segregação social, poder senhorial erguido sobre a posse fundiária e a ociosa renda da terra. A não-aceitação de Nina (representante de outro lugar e outro tempo, elemento externo contaminante, por assim dizer, ao ambiente conservador e aparentemente imutável da Chácara) dá conta disso. Por outro lado, mas de modo conexo, a agonia social do lugar, a perda progressiva de poder e prestígio, acompanhada do endividamento e da dispersão da antiga riqueza, sinalizam também a inatualidade dos modos de organização da vida e do trabalho que ali se davam, mal adaptada que estava a propriedade (e a vida familiar em seu entorno) à aceleração das trocas capitalistas e à concentração de recursos e poder nas cidades industriais, relegando as velhas estruturas do campo a um envelhecimento atrofiante.

A dupla origem da tragédia que tem lugar no romance talvez esteja aí, nessa espécie de descompasso crônico, ao mesmo tempo inconsciente e desejado: ultrapassada de modo violento pelas novas formas sociais, a sobrevivência da Chácara é impossível, e não resta muito aos seus moradores a não ser assistir ao espetáculo infeliz de seu apequenamento e morte; junto a isso, porém, está também, inseparável, o sentimento de grandeza dos Menezes, seu orgulho de proprietários e o apego a um conjunto de valores arcaico, organizado em torno de uma moralidade religiosa e ressentida, um mundo de segredos do corpo e das relações que só se expõem quando uma crise os precipita para fora, em direção àqueles que serão responsabilizados pela desagregação. Aqui, antes e

sobretudo, Nina, aquela que representa, no seio da narrativa, os choques da Modernidade. Essa relação problemática com o tempo pode ser observada em todo o romance, como uma questão subterrânea que o atravessa e condiciona. André, o primeiro e desesperado narrador, anota em seu diário, logo no início do romance (sintomaticamente, no entanto, no fim do processo que se desenrola no curso do texto), a percepção de que corpo e casa estão entrelaçados e que o tempo opera pateticamente sobre ambos:

Ah, era inútil lembrar o que ela fora – mais do que isto, o que havíamos sido. A explicação se achava ali: dois seres atirados à voragem de um acontecimento excepcional, e subitamente detido – ela, crispada em seu último gesto de agonia, eu, de pé ainda, sabia Deus até quando, o corpo ainda vibrando ao derradeiro eco da experiência. Nada mais apetecia senão vagar pelas salas e corredores, tão tristes quanto uma cena de que houvesse desertado o ator principal – e todo o cansaço dos últimos dias apoderava-se do meu espírito, e a sensação do vazio me dominava, não um vazio simples, mas esse nada total que substitui de repente, e de modo irremissível, tudo o que em nós significou impulso e vibração. Cego, com gestos manobrados por uma vontade que não me pertencia, abria as portas, debruçava-me às janelas, atravessava quartos: *a casa não existia mais*. (CARDOSO, 2002, p. 10, grifo nosso)

A equiparação entre a mansão e a mulher, ambos parecendo antes imunes, mas finalmente entregues à dissolução inexorável, nesse trecho, aparece com toda a clareza: “a casa não existia mais”. A desapareição de um implica, por uma espécie de confluência, o cancelamento do outro⁴. André, dentro mesmo da casa, constata a sua morte, a inexistência das paredes que o envolvem, transformadas em presença-fantasma, assim como, diante de si, o cadáver de sua presumível mãe e obsedante objeto de desejo, que ali, inerte, está e não está mais. A trajetória de Nina como síntese da vida impossível, da beleza que não pode subsistir em meio às brutalidades sufocantes da tradição colonial e da religiosidade dogmática do interior, feitas de silêncio, melancolia e violência. A sua (de Nina) inadaptação permanente, as tentativas de escape e os retornos continuados à casa que tanto detesta dão a ver o círculo infernal que se erguia em torno dela e do qual a doença parecia ser a continuidade inevitável e o

⁴ Ou, num outro registro, mas na mesma direção, lê-se numa das narrativas do médico da família Menezes: “[...] a verdade é que de há muito eu pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da chácara. Aquele reduto, que desde a minha infância [...] eu aprendera a respeitar como um monumento de tenacidade, agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, *como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz o sangue* (CARDOSO, 2002, p. 149, grifo nosso).

desdobramento interno, dentro mesmo do corpo, do clima insalubre e opressivo que a rodeava.

A Chácara, por sua vez, elemento decisivo do romance e muito mais que uma moldura a envolver os personagens e seus venenos sutis, condensa em si muitos dos sentidos possíveis da decadência que, bem ou mal, estrutura a *Crônica da casa assassinada*: o contínuo abandono a que ela está relegada no presente imediato da escrita faz do espaço uma espécie de ruína viva, índice de um passado que não terminou ainda de passar. Antigo centro de um mundo rural ativo e próspero, assentado sobre a posse extensiva da terra, do mando senhorial e do trabalho escravo e servil, a casa agora já não abriga tantos empregados e parentes: não há mais serviço produtivo a ser feito e a linhagem familiar está quase que praticamente interrompida. Só a bastardia (como o romance sugere), com sua força de dor e incerteza, seu aspecto rebaixado nas genealogias e ficções familiares, poderia continuá-la.

O processo de modernização a que o mundo social do romance está inapelavelmente submetido chega à casa apenas como eco e lamento: sem ser jamais incorporado em suas consequências eventualmente renovadoras, ele apenas acentua, por contraste, a fixidez mórbida do passado perdido e acelera a decadência a que o clã dos Menezes assistirá e experienciará. A ausência do antigo poder total, o seu esvaziamento lento (mas não completo), faz da casa um território de transição: um quase cadáver que, no entanto, pela sua presença mesma, ainda se inscreve no mundo dos vivos, expondo a sua agonia perpétua, a sua finitude a conta-gotas que, todavia, não se completa, parece que não vai terminar mais.

Como o corpo cheio de escaras de Nina, que desvanece nauseabundo e fascinante, o corpo oco da casa se desfaz continuamente, num processo que lembra a representação alegórica da morte que, no drama trágico alemão do século XVII, tem lugar: conforme expõe Walter Benjamin, seu intérprete decisivo, os espetáculos de então ofereciam ao público a visão de um morrer contínuo, um armagedom sem desenlace que se realiza mais plenamente na representação do cadáver: o corpo morto do príncipe (personagem fundamental da maquinaria dramática barroca), depois da devastação sangrenta ou mística, permanecia em cena, dado a contemplação geral: seu fim não redimia o que quer que fosse ou encerrava a função teatral: ao contrário, permanecia ali como rastro, resto incontornável, resíduo que era, ao mesmo tempo, a materialização do elemento

mais abjeto e insuportável e a “imagem petrificada da História” (cf. BENJAMIN, 2004, p. 54-60), um dado imanente que afasta, segundo o próprio Benjamin, as abstrações e símbolos a que a compreensão da morte permaneceu por tanto tempo, na tradição judaico-cristã do Ocidente, relegada. A fascinação que o homem medieval (e também o do barroco) tinha pelo corpo sem vida, síntese da existência e dos seus inumeráveis sentidos, deixava perceber a centralidade que a morte ocupava na cultura do tempo, elemento que a tudo entranhava, banhando o mundo em uma luz mortiça e esquivada, mas ainda assim luz, posto que permitia ver o real a partir dela filtrado de outro modo, em diversas tonalidades (cf. BENJAMIN, 2004, p. 241-242). O que o autor do *Origem do drama trágico alemão* procurava observar e descrever criticamente (logo em modo de apropriação e de forma projetiva) nos textos do século XVII tinha a ver com um tipo específico de reflexão que queria fazer emergir o sentido do tempo das ruínas orgânicas (materiais, sobretudo, mas não apenas) do poder e do Estado.

Nesse sentido, a madeira que se esfarela, a pintura e os objetos de decoração que descascam ou se quebram, os quartos que se enchem de lacunas e trapos, bem como o corpo agônico de Nina, a personagem que mesmerizava a atenção de todos na Chácara – encantando-os e repugnando-os quase que na mesma medida – e que desfila em tantas passagens do texto moribundo e desvalido, apontam para o sentido trágico (um trágico moderno e residual, é claro, já que a perspectiva expiatória e comunitária da tragédia clássica não tem lugar aqui, num tempo e numa configuração simbólica de todo distantes do contexto arcaico e mítico que sustentava a matéria trágica, tal como descrita por Aristóteles) do romance: nele a abjeção da finitude mais imediata, da morte despida de toda a transcendência possível, permanece no coração da cena como um *memento mori* profano, uma reflexão moral que não guarda seu suporte no lastro divino, mas que se abate sobre os homens como condenação infinita de um pecado que, não nomeado ou redimível, pesa como chaga, expõe-se como ferida infeccionada.

Nele também, por fim, se cristaliza como máscara terrível o sentido catastrófico do tempo, isto é, o desastre histórico da permanência das velhas estruturas sociais em meio à aceleração modernizadora, seu processo constante de desenraizamento e crise: o mundo patriarcal e aristocrático que, de forma quase paródica, se desmantela na *Crônica da casa assassinada* é a repetição, em escala nacional e culturalmente determinada, da Queda originária, que teria lançado os homens no universo da

necessidade e do conflito. A narrativa do fim das casas-grandes do interior do Brasil (tantas vezes retomadas na literatura de meados do século passado, do seminal *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna, aos ciclos dos romances nordestinos de José Lins do Rêgo, passando por um poema fundador como “Os bens e o sangue”, de Carlos Drummond de Andrade, do qual será preciso falar mais detidamente a seguir) colocava a nu aquilo que, na instituição violenta do poder senhorial, estava antes soterrado nos paraísos perdidos que existiam em fazendas e cidadezinhas do interior. A imagem cadavérica que essas narrativas e peças líricas mostravam, e que o romance de Lúcio Cardoso concentra com brilhantismo, são o instantâneo de certos traços da vida social brasileira, retrato em negativo da sociedade cordial e conciliatória, circunspecta e piedosa, que se erguia sobre os escombros de uma realidade autoritária.

2. Histórias de fantasmas

Entre tantos desses textos, um, pelo menos, parece ganhar maior relevo quando o romance de Lúcio Cardoso serve de ponto de comparação e referência, em especial quando a questão do trágico é posta em destaque. Publicado em *Claro enigma*, de 1951, como parte do caderno “Selo de Minas”, de clara inclinação memorialística, o poema longo “Os bens e o sangue”, de Drummond, guarda mais de uma afinidade com o clima geral soturno, as múltiplas perspectivas que se acumulam em camadas de tempo sobre os indivíduos, as fantasmagorias e maldições da linhagem familiar, as imagens de dilapidação e decadência econômica que constituem, como se sabe, o dado mineiro de *Crônica da casa assassinada*. Apresentado como um concerto de vozes e estilos que se precipitam do passado em jorros estudados, o poema confunde, num só lance, o destino pessoal e a história da comunidade, ao mesmo tempo que confunde o aspecto dramático e irônico que guardam.

O “menino inda não nado” (ANDRADE, 2012, p. 77), a quem se destinam as falas dos antepassados, e que também assume, ele mesmo, a sua própria voz ao responder aos “monstros lajos e andridos” (ANDRADE, 2012, p. 80) na penúltima parte do poema, vê toda a fortuna e o antigo fausto familiares se esvaírem ao longo das gerações – como se uma condenação se abatesse sobre os seus, impelidos a trocar desfavoravelmente, entregando as posses e prendas sem nada deixar ao futuro, às

gerações que terão nesse menino-personagem, estuário final das linhagens do sangue, o vazio e a despossessão como uma “riqueza só, abstrata e uma” (ANDRADE, 2012, p. 77). Assim, a primeira parte do poema apresenta, em linguagem jurídica e estilo cartorial, a súmula dos procedimentos comerciais que, para o clã familiar, são verdadeiramente uma ética da renúncia e uma religião do gasto, dado que a venda se dá antes como exercício de desregramento e irresponsabilidade do que como prática racional e consequente:

deliberamos vender, como de fato vendemos, cedendo posse jus e [domínio
e abrangendo desde os engenhos de secar areia até o ouro mais fino,
[nossas lavras mto. nossas por herança de nossos pais e sogros bem-amados
[...]
e o q não for vendido, por alborque
de nossa mão passará, e trocaremos lavras por matas, lavras por mulas, [lavras por
mulatas e arriatas,
q trocar é nosso fraco
(ANDRADE, 2012, p. 76)

A gradação em descenso que figura no poema, numa sucessão interminável de operações de câmbio que vão caindo de valor, indica a vacuidade final do processo, voltado para a liquidação do que havia sido acumulado. Num mesmo gesto, condensado pelas imagens do poema, vê-se também a progressiva e inexorável decadência financeira das Minas Gerais: de antigo centro da vida colonial, a província passa, com o declínio da produção aurífera e com as condições injustas do extrativismo mineral que o vai suceder, a ser uma sombra de si, território ainda orgulhoso de suas origens patriarcais e suntuosas, mas que se esvazia de qualquer grandeza para se tornar, com o correr dos séculos, palco de uma industrialização tardia e predatória, incapaz de redimir a miséria reinante da maioria, lembrada no poema de Drummond na evocação das figuras dolorosas dos deserdados da sorte – “os pretos”, “os palhaços”, os doidos” (ANDRADE, 2012, p. 80) –, com os quais o poeta afinal se identifica, reivindicando nessa proximidade uma família espiritual que vai de encontro às relações de sangue que terminantemente recusa.

O que parece familiar também se alarga e estranha no texto, revelando um procedimento comum neste e em tantos outros poemas de Drummond: aquilo que parece restrito ao universo da casa e da intimidade (como em “Os bens e o sangue”, que tem na memória dos outros o seu pasto fundamental), aos poucos e de modo às vezes sutil, vai se desnudando mais amplo, atento ao dado histórico e social. Assim, a

enumeração de um conjunto tradicional de cidades de Minas (“Itabira Ferros Guanhões Cocais Joanésia Capão” [ANDRADE, 2012, p. 76]), muitas delas antigos centros da corrida pelo ouro e hoje voltados à extração de ferro e minérios ligados à indústria do aço⁵, desfazem o traço exclusivamente pessoal dessa evocação do passado, fazendo com que os fantasmas falem por toda uma região e cultura, e não apenas por um grupo particular. O aspecto comunitário dessa espécie de expiação trágica (precedida pela exposição dos delitos e pelo humor peculiar dos mortos) é evidente, na medida em que o processo sobre o qual o poema se debruça é comum a um setor considerável das antigas elites rurais brasileiras⁶, destronadas ao longo do século XX – caso também de Lúcio Cardoso e de seu romance mais importante.

A culpa e a danação parecem ser, no poema, motivos fundamentais, assim como na *Crônica da casa assassinada*. A corrupção do espaço circundante, as relações sociais do presente carcomidas por memórias e ressentimentos antigos, muito fundos, tudo isso pode ser visto, de modo semelhante, nos dois textos. A inadaptação do menino à vida no campo e às tarefas brutas do ouro, das fazendas e do mando, a descontinuidade em relação à tradição patriarcal e à linhagem paterna vão se expressar em “Os bens e o sangue” a partir de uma ambiguidade que perpassa todo o poema, estruturando-o: a alternância formal e estilística do texto, que ora deixa ver uma linguagem de escriturário, típica de proprietários (como na primeira parte), ora recorre às repetições e às expressões populares comuns à cultura oral (a dos escravos, em primeiro lugar), e que traduz, no seu movimento, a origem aberta do sujeito lírico, dilacerado entre os dois lados do espectro social e afetivo propostos pelo poema. Consciente do fardo senhoril que lhe pesa às costas, mas identificando-se com escravizados e explorados em geral, amando-os e sendo amado e protegido por eles, o menino em torno de quem tudo no texto circula não está confortável em nenhum lugar, e sua condição difícil se representa por imagens cheias de horror e autodepreciação, através das quais procura verbalizar a

⁵ Retomando e aprofundamento enormemente a intuição crítica de Silviano Santiago, José Miguel Wisnik, em livro recente, *Maquinação do mundo* (2018), expõe os laços muito importantes da poesia de Drummond com a mineração e, por consequência, com a terra de Minas, vista em toda a sua materialidade pedregosa e explorável em um sem número de poemas, todos eles voltados à elaboração, em sentido freudiano, da derrota imposta pelo capital à vida das pequenas comunidades e do próprio meio ambiente, ameaçado de forma contínua pelo extrativismo desenfreado.

⁶ Para um estudo aprofundado (ainda que em outra direção) das relações entre a decadência econômica da antiga elite rural e os modos da modernização social do país, incluindo a constituição do novo Estado e os pactos sociais que o tornaram possível, ver *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, de Sergio Miceli.

culpa, o sentido de traição que, de algum modo, sabe marcar a sua relação com o passado e os seus parentes. Traição afetiva, por certo, mas também traição de classe, posto que feita como exposição de segredos invioláveis e mecanismos de mando que condicionavam a vida dos latifundiários e herdeiros de lavras, aqueles que construíram a sua riqueza por meio da violência espoliadora e da manutenção cuidadosa das tradições, dos lugares estabelecidos socialmente e que nunca poderiam mudar, nem mesmo por efeito da imaginação.

A ironia, outro pólo do mesmo procedimento de distância e desidentificação, se apresenta no texto como solução formal, ainda que incapaz de redimir o que quer que seja para o autor, que tem nessa estratégia retórica um modo de contrabalancear a negatividade da culpa e afirmar para si os valores que o definem. E é nesse ponto, quem sabe, que Drummond se separa de Lúcio Cardoso e que o poema ganha outra vida em relação ao universo infinitamente mais fechado e terrível da *Crônica da casa assassinada*. No romance, como se sabe, a forma circular da narrativa sem centro pode sugerir escape, perspectivas outras que não o mundo de degradação e conflitos que constitui a vida dos Menezes. Os muitos narradores do livro, os diferentes pontos de vista sobre o mesmo conjunto de fatos, no entanto, não relativizam a atmosfera de crise permanente: tudo é mesquinho e se apequena, tudo corrompe e se deixa corroer na trama, do amor à riqueza, das vigas da casa à saúde do corpo.

Os personagens principais, Nina, fundamentalmente, mas também Timóteo e André, entre outros, não conseguem fugir do destino que os traga, da derrisão que marca a terra, as relações sociais, a História e cada um deles, individualmente. Daí a prevalência do elemento metafísico, o Mal que se inscreve em tantos momentos do romance como uma questão incômoda e brutal. Enquanto em Drummond, mesmo que se inscreva também, no corpo do poema, uma espécie de metafísica da História, que a aproxima da Natureza no tocante à ação da morte que opera sem cessar sobre os acontecimentos e os homens, vão prevalecer as relações de fundo material, as questões sociais e históricas, enfim – bem como vão ganhar força as escolhas do sujeito lírico, que bem ou mal escapa, ou procurar evadir-se, afastando-se do campo e escolhendo confraternizar com a memória dos derrotados, a sombra da existência terrível que o aguardava. Na *Crônica da casa assassinada*, por outro lado, por mais que a história brasileira esteja ali cifrada e suas contradições enformem todas, ou quase todas, as

relações existentes entre os personagens e entre eles e o espaço, sobrevêm decisivas, no cenário construído pelo autor, as forças religiosas e espirituais, os traços de uma cultura arraigada de morte e subserviência que seria, em última instância, a tradução concreta de uma verdade anterior arcaica e sem saída, marcada irresistivelmente pela fatalidade.

3. A delicadeza e o horror

O corpo imenso e desengonçado, o todo problemático de Timóteo – um dos filhos dos Menezes e habitante de um dos quartos mais estranhos da Chácara –, o travestimento desesperado que o marca dão a ver, possivelmente numa espécie de imagem concentrada, a necessidade de enfrentamento e subversão dos valores imponderáveis da família tradicional de Minas Gerais que os personagens e narradores de *Crônica da casa assassinada* parecem fazer, uns mais, outros menos, ao longo de todo o romance. O horror que caracteriza a visão monstruosa do personagem (mesmo que ele oscile sempre entre a gentileza e a selvageria, predomina a sua natureza pacífica) aponta, mais que para um procedimento técnico e uma questão aberta para a teoria da mimese (de novo indicando para o campo amplo e contraditório do sublime), para um método compositivo: através dele são expostas as entranhas de uma maquinaria complexa, fechada sobre si, mas que deseja oferecer ao mundo a face sóbria da normalidade e da estabilidade. Timóteo, mais do que qualquer outro personagem (e não é sem razão que ele rememora uma antepassada também desviante, como que a continuar o seu destino), é como um aspecto oculto de uma família interiorana de Minas em épocas passadas, quem sabe mesmo até o presente.

Produto mais bem-acabado daquele microcosmo, dado que não imita ou reproduz suas convenções, mas deixa passar por seu corpo, agindo sobre ele, alguns dos afetos que constituem aquele universo; sem tentar negá-los ou mascará-los, o personagem parece que os aceita e assume, passando a compreender e performar a si mesmo a partir deles. Desse modo, Timóteo é o precipitado perfeito (em seu disforme grotesco, seu desajuste fundamental) da violência muito particular que opera no circuito familiar, feita da repressão ostensiva dos instintos, num decoro de comedimento e quietude, e da necessidade contínua de expiação, como se a consciência de um delito irreversível pairasse permanente sobre as casas e as pessoas, sobressaltando-as todas e as colocando

num universo de angústia e culpa. No entanto, é preciso ressaltar: a alegria subversiva que poderia informar também o personagem, que, com seus gestos femininos, as cores de seus vestidos, o excesso da maquiagem e dos acessórios que usa, seria capaz de afirmar outras formas expansivas de vida, contrapostas à dureza imutável da ordem familiar, se perde na atmosfera sufocante que o cerca e que o próprio Timóteo, de um modo ou de outro, acaba também incorporando a si: vivendo escondido e como que em outra realidade, ele não é capaz de perceber com clareza a potência de rebelião que sua existência representa, deixando-se, afinal, reduzir ao controle da doença que lhe é atribuída e ao resguardo que a família impõe a partir dela.

Apresentado pela primeira vez por Betty, que em seu diário registra um dos seus encontros frequentes com Timóteo, o personagem será caracterizado mais como objeto de curiosidade e atitudes piedosas do que qualquer outra coisa:

ao me aproximar, verifiquei que o Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera a sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício. Movia-se com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira de sândalo, o que o envolvia numa enjoativa onda de perfume (CARDOSO, 2002, p. 45).

A aparência estranha e provocativa para os padrões estéticos e morais do lugar, pode-se observar, é descrita como uma forma de sofrimento a que o personagem se impõe. Ao invés da festa estridente e desassombrada, o desajeito; ao contrário da saúde expansiva de um corpo que deseja e se afirma, o comportamento que revela mais o adoecimento, o aprisionamento do sujeito numa fantasia perversa. Prolongando a extravagância da mãe, como Betty anota de passagem, Timóteo confirma que o desconforto físico e espiritual vem de longe e está impregnado, a inaptidão para aquele ambiente carregado se repete, e desses elementos só poderiam sair privações e desajustes, que, ao se acumularem por gerações, terminam por mutilar, deformar, produzir desgraça. No corpo do personagem vêm à tona, num só lance, energias paradoxais: de um lado, nele está toda a carga proibida, todo o silêncio que confina os moradores da Chácara a uma encenação dramática de virtude e respeitabilidade, que o próprio Timóteo, bem ou mal, prossegue e confirma ao compor-se como uma senhora da alta sociedade local; de outro, porém, seu corpo e modos vão abrigar também o horror, o dado grotesco, a inscrição de uma dor selvagem: feita de excessos e desvios,

repelente aos ordenamentos e à moralidade que quer regular, antes de tudo, o corpo e seus afetos.

A composição desse personagem estranho e tão significativo para a *Crônica da casa assassinada*, a condição trágica que o marca de modo vivo e direto, além de tantos aspectos perturbadores do romance, já remeteram outros leitores⁷, num processo de associação crítica mais ou menos livre, à obra de um outro artista que, a partir de linguagem e meios muito distintos, dedicou-se a pensar e representar também o legado terrível da decadência (ao mesmo tempo econômica, social e moral) das estruturas familiares do interior de Minas Gerais. Trata-se de Farnese de Andrade (1926-1996). Recorrendo ao mesmo arcabouço, ao imaginário comum sobre a Minas arcaica e profunda onde se misturam sexualidade reprimida e intenso sentimento religioso, além de ecos de um passado opulento acossado pela realidade inexorável do século XX, na qual a fortuna dos clãs tradicionais foi se desfazendo, quase que invariavelmente, em pobreza e mau gosto, Farnese, desenhista, pintor e artista plástico nascido em Araguari, Triângulo Mineiro, compôs séries intermináveis de *assemblages* e objetos marcados pelo mesmo ar de permanente decadência, pela capacidade de gerar estranhamento em torno de coisas cotidianas, além de recender a desejo incestuoso e sacralidade conspurcada.

A aproximação entre os dois artistas pode se dar por múltiplos caminhos, mas o que há nelas de mais interessante talvez seja a estratégia de mobilização do horror contra a pretensa delicadeza da vida burguesa (às vezes de fumaças aristocráticas). Ambos escolhem pôr a nu o enorme coeficiente de violência que se abriga sob a proteção das relações familiares, usando para isso, como procedimentos formais privilegiados, o contraste e a surpresa, a repetição e a sutileza. Se, conforme já ficou dito, Lúcio Cardoso elabora, no seu vasto romance, uma miríade de vozes e pontos de vista que convergem, na narrativa da vida dos Menezes, para a destruição de tudo o que poderia haver de singular e distinto, de novo e insubmisso naquele universo ficcional, o que leva à perdição geral de tudo e de todos, Farnese de Andrade vai se concentrar, por sua vez, na elaboração de peças ambíguas, difíceis de definir, e que têm na colagem de objetos e materiais distintos sua marca mais evidente. Os seus trabalhos são como pequenos oratórios ou arranjos de inspiração sacra: há, num primeiro olhar, a marca da

⁷ Cf. CHIARELLI, 1999; NAVES, 2007.

dignidade e do respeito pudico que tais coisas carregam, formando em torno de si uma aura grave. Mas, uma vez observadas com atenção, a torsão proposta pelo artista se revela e sobressalta. No lugar de imagens de santos ou da Cruz, cabeças de bonecas ou rasgos na madeira modelados como se fossem envaginamentos; ao invés dos olhares piedosos dos anjos de memória barroca e popular, corpos partidos de crianças assustadas, reproduções de madeira ou plástico do que antes deviam ter sido esculturas religiosas ou brinquedos infantis, agora desvirtuados pela fragmentação e pelo novo contexto que a montagem proposta pelo artista lhes vai conferir. A recolha do material e o trabalho que Farnese faz com restos oriundos da decoração tradicional das casas mineiras do interior estabelece o vínculo de sua obra com o cenário que também ocupa Lúcio Cardoso; em ambos, a sexualidade e o Mal são elementos recorrentes, associados frequentemente, e que se expõem na superfície dos discursos artísticos de modo explícito, ainda que com diferenças (e estratégias) importantes.

Para ambos, a repetição quase obsessiva em torno dessas questões é dado central da composição: para Lúcio, a narrativa coral que organiza, por mais que dê visibilidade a múltiplos ângulos de uma mesma história, uma mesma rede de acontecimentos termina por repetir e aprofundar a investigação que faz desses eventos, oferecendo constantemente novas explicações e outras perguntas para o conjunto de ações que se vão apresentando ao longo da *Crônica da casa assassinada*. Seu modo de girar em torno do mesmo eixo, de repetir e retomar as questões associadas à violência e às pulsões que o obsedam se parece mais com um processo de repetição em diferença, no qual a retomada contínua dos mesmos elementos está a serviço do alargamento da sua compreensão e da complexificação de suas razões, nunca de todo esclarecidas na narrativa. Paradoxalmente, quanto mais se diz e repisa uma cena ou um motivo, mais detalhes dele são revelados, mas mais opaca é a explicação total de suas circunstâncias – conforme a própria existência de Timóteo, entrevistado de diferentes maneiras, mas pouco compreendido, afinal. O romance, num certo sentido, reafirma a dúvida e o que há de insondável em cada gesto dos personagens, sejam grandes ações, sejam pequenos e quase insignificantes atos.

Em Farnese, de outro modo, a repetição está mais próxima da redundância e da saturação – que têm um efeito estético preciso, bastante forte, levando o expectador ao mesmo tempo à adesão (em relação à narrativa que expõem, tão familiar na sua mistura

de interditos morais, repressão religiosa e gozos secretos) e à repulsa, pela carga afetiva quase insuportável que as *assemblages* carregam. Elas ativam a memória do espectador, fazendo-o ver em suas próprias lembranças e valores a dor que as peças condensam. O uso que o artista faz de fotografias envelhecidas, retratos comuns de gente simples, quase sempre em poses convencionais, remete mais uma vez os seus trabalhos aos pequenos infernos familiares, já que as imagens despertam curiosidade e empatia no mesmo passo em que parecem indicar também morte, culpa, desconforto. Muitos se reconhecem nas peças de Farnese, ainda que sua forma fechada e imutável, estabilizada pelo peso (simbólico e físico) dos materiais e pela montagem irreversível a que o artista os submete, provoque estranhamento e distância. Tal força paradoxal, ao fim, potencializa o horror vislumbrado e repetido vezes sem conta, confirmando, por seu turno, o sentido que se pode arrancar dos trabalhos do artista. Não há espaço para dúvida neles, conforme bem define Rodrigo Naves (cf. NAVES, 2007): o passado é irremissível, o sofrimento se espalha e as relações familiares (atravessadas pela religião e por uma cultura conservadora e tradicional) são superfícies por baixo das quais loucura, desejo e sangue se agitam e se escondem.

A “grande alegria” (ANDRADE, 2005) proclamada por Farnese de Andrade na composição de suas peças se aproxima, enfim, da fúria disruptiva de Lúcio Cardoso, ambos portadores de uma energia perversa, disposta a observar e reelaborar a matéria trágica que constitui o fundo sem fundo do passado individual e coletivo, da memória perdida que suporta os traumas acumulados e que parece não se esgotar, reatualizada terrivelmente num presente que marca passo, anda em círculos e não avança. A alegria selvagem desses artistas (visível ainda na grandeza afetada, altissonante e soturna, do estilo, em Lúcio Cardoso, e na repetição infinita do mesmo movimento, em Farnese) se revela uma potência profanadora (no sentido que Giorgio Agamben dá ao termo) e por isso deve ser acolhida e reproposta no presente. Num momento histórico como o atual, em que forças conservadoras apontam para o retorno da ordem e da imobilidade, num processo trágico de repetição restauradora (por isso mesmo reacionária), a energia destrutiva que seus trabalhos carregam é atual e necessária.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 65-78.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Os bens e o sangue. In: *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 76-81.
- ANDRADE, Farnese. A grande alegria. In: *Farnese: objetos*. São Paulo: CosacNaify, 2005, 179-189.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- CHIARELLI, Tadeu. Farnese de Andrade no MAM. *Revista do MAM*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 6-8, 1999.
- DERRIDA, Jacques. La loi du genre. In: *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- LOPES, Ruth Silviano Brandão (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1979.
- NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 65-77.
- PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.