

## Memória, tradição e identidade em *Crônica da Casa Assassinada*

Neiva Kampff Garcia

Submetido em 28 de junho de 2013.

Aceito para publicação em 21 de outubro de 2013.

*Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 47, dezembro de 2013. p.123 - 137.

---

### POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

---

### POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>  
Segunda-feira, 23 de dezembro de 2013  
23:59:59

## MEMÓRIA, TRADIÇÃO E IDENTIDADE EM *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA*

Neiva Kampf Garcia\*

**RESUMO:** “*Crônica da casa assassinada*”, de Lúcio Cardoso, é uma narrativa de desestruturação do indivíduo e de decadência familiar, relatadas em fluxos de consciência de narradores e personagens. A espinha dorsal da obra relaciona a (des)construção de memórias, tradições e a busca de identidades numa sociedade em rápida transformação através do confronto de valores morais, sociais e econômicos. As reminiscências e as atualizações do passado remetem a um jogo constante de diferentes pontos de vista, em que afloram diversas perspectivas conforme a voz narrativa condutora. A intensidade e a dramaticidade presentes na obra traduzem múltiplos desequilíbrios psíquicos, degradações individuais de personagens que acabam por retratar o processo de deteriorização de uma família.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lúcio Cardoso; memória; tradição; identidade.

### 1 INTRODUÇÃO

A obra de Lúcio Cardoso teve sua primeira edição em 1959, sendo constituída de 56 partes, narradas em primeira pessoa pelas personagens em fluxos de consciências, que se completam, se contradizem e confrontam, expondo seus valores pessoais e os de sua época. É uma história não linear composta por diários, cartas, confissões, depoimentos e narrativas intercaladas, que relatam processos de desestruturação e decadência do indivíduo e do coletivo. Os gêneros intercalados traduzem o perfil de cada personagem-narrador e manifestam os conflitos pessoais, num jogo constante de atualização de memória – que remete à confecção de uma colcha de retalhos – e numa dramatização teatral dos fatos, que as várias vozes apresentam, cada uma, sob o seu ponto de vista individual.

As várias posições ideológicas filtram os acontecimentos e embasam a não-confiabilidade dos narradores, delegando ao leitor a missão de preencher as lacunas que invadem os fatos. Todas as narrativas partem de significados estabelecidos num tempo histórico anterior e os desequilíbrios psíquicos resultam do movimento de degradação desses significados. A ficcionalização desses desajustes é uma crônica da época, que relata alegoricamente a ruína de uma tradicional família mineira, apresentando com dramaticidade cênica a temática da perda. Os relatos podem ser transpostos, no seu realismo fotográfico, para qualquer outro espaço geográfico-temporal, mas é na deterioração existencial dos membros da família Meneses que Lúcio Cardoso estabelece o fio condutor da decadência econômica e moral de uma aristocracia que perde o seu tempo histórico.

A presente leitura de *Crônica da casa assassinada* busca identificar algumas características da memória, tradição e identidade através de elementos espaciais, temporais e, especialmente, da presença de duas personagens, a saber: Nina e Ana Meneses e da presença-ausente de uma terceira, Maria Sinhá. A memória está contida

---

\* Doutoranda em Estudos de Literatura, na especialidade de Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista CNPq. E-mail: nkg316@gmail.com.br.

na Chácara, a tradição é significada pelo sobrenome Meneses e a identidade é o processo pluridiscursivo que se constrói e desconstrói na fala de todos os narradores.

Um dos narradores é Nina, que escreve cartas contando fatos de seu passado e de seu presente. Ela é múltipla nas narrativas que produz e naquelas – alheias – em que é referida e/ou protagoniza. Ana Meneses narra sua vida pelo viés confessional, assumindo os preceitos morais, sociais e religiosos que fundamentam a tradição patriarcal da sociedade brasileira até o século XX. Ela constrói, ao longo da obra, um processo de identificação para si mesma, enquanto escreve cartas – que diz não ter a intenção de enviar – ao Padre Justino, seu confessor, orientador e que baliza de todos os seus valores. Maria Sinhá é presencializada por um retrato e pelos comportamentos de outras personagens, revivida no olhar de atualização de umas e na tentativa de esquecimento de outras. As três mulheres circulam em duplicidades construídas no espaço e no tempo, que fundamentam o romance, sendo nossa proposta percorrer essa trajetória em busca de suas identidades.

Adotamos a ideia de que a obra, além de se caracterizar por uma densa composição de personagens e de uma primorosa dialética entre tempo e espaço, é um registro intencional de um tempo histórico<sup>1</sup>, como situam as palavras do próprio autor, num depoimento a Fausto Cunha na época do lançamento da obra:

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 concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito judaico e bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas Gerais, na sua carne e no seu espírito. (CARDOSO, 1996, p. 764)

A posição ideológica do autor parece indicar que ele se inclui na polifonia da obra, ao estabelecer múltiplos responsáveis pela narração que alternam diferentes modalidades de apresentação dos discursos. A intercalação de gêneros, a inexistência de um claro fio condutor, a teatralidade dos relatos que, por vezes, lembram uma tragédia e a gradual revelação – sob diferentes óticas – das mazelas humanas (conspirações, adultérios, tentativas de suicídio, incestos, traições, etc.) acrescidas, ao final, de um eixo inesperado da história familiar compõem uma obra que ultrapassa uma única intencionalidade estilística.

A montagem da “colcha de retalhos” cabe ao leitor, ao se instaurar como sujeito participante da criação literária, preenchendo as lacunas de tempo e significados que estão postos ao longo das histórias que vão sendo construídas e desconstruídas. A nossa percepção inicial é a de que Maria Sinhá, Ana e Nina Meneses são “retalhos” fundamentais da “colcha”, mas não podemos determinar se esta é uma “confecção” – como convida a leitura – ou a crônica da “destruição” desta.

## 2 AS PERSONAGENS

Maria Sinhá é tia da mãe de Demétrio, Valdo e Timóteo. Viveu nos tempos da Fazenda da Serra do Baú, onde morreu solitária, cerceada pela moral repressiva dos

---

<sup>1</sup> Esclarecemos que não é nosso objetivo estabelecer uma análise estrutural da obra, ou da sua classificação na História da Literatura Brasileira, nem de quaisquer formações discursivas que nela possamos identificar.

Meneses. A personagem é a presentificação da ausência. Surge do passado – tempo dos mortos – e se corporifica na morte que ocorre no presente. A sua existência é onipresente, é um fio condutor dos desequilíbrios familiares e um registro das feições e da degeneração dos Meneses. Oculta na escuridão da memória espacial – o porão – é também lembrança proibida pelo tempo da tradição. Exilada pelo silêncio a que Demétrio a condena, manifesta-se no “diferente” atual. Timóteo a tem como heroína, inspiração e apresenta-a desse modo para Betty, a governanta:

Durante muitos anos, no tempo em que era menino, existia na sala, mesmo por cima do aparador grande, o retrato dela – e tinha um laço de crepe passado em torno da moldura. Quantas e quantas vezes ali me detive, imaginando seu cavalo veloz pelas estradas de Vila Velha, invejando-a com seus desaforos, sua liberdade e seu chicote... Depois que comecei a manifestar isto a que chamam escrupulosamente de minhas “tendências”, Demétrio mandou esconder o retrato no porão. No entanto, tenho para mim que Maria Sinhá seria a honra da família, uma guerreira famosa, uma Anita Garibaldi, se não vivesse neste futuro poeirento de província mineira... (CARDOSO, 2005, p. 54-55. Grifo do autor)

Ela nos é dada a conhecer por Timóteo e Valdo, para quem a sua existência ultrapassou o tempo dos mortos e veio participar das mortes do agora, e pelas narrativas em que Betty conta como soube dela. É significada como o embrião da decadência por ter rompido a muralha da adequação social, afrontando a dignidade das convenções e por ter ousado tentar ser o que era moralmente proibido. Na esteira de Nina, ela retorna à cena como presença agressora. É a ruptura das convenções o que as une, manifesta nos atos que praticam no universo exterior ao do clã, dúbias, duplas e destrutivas. Sobre essa ligação Consuelo Albergaria nos diz:

Os elementos imobilistas da ordem estabelecida, e por necessidade de manutenção desta mesma ordem esclerosada, exigem o afastamento ou a destruição de tudo o que possa afetá-la. Escondem no porão o retrato de Maria Sinhá ainda que sua marca fique, indelével, na parede da sala. Isolam num quarto dos fundos sua vergonha maior, Timóteo, representação viva e excessiva da afronta, reatualização e persistência da rebeldia de Maria Sinhá, mas ainda controlável por Demétrio. Não fosse a irrupção da presença de Nina, os Meneses e suas paixões encontrariam seu fim do mesmo modo pelo qual sempre viveram: passivamente. (ALBERGARIA, 1997, p. 686-687)

Pelas histórias que circulam, Maria Sinhá teria sido cruel, sem religião e rebelde na sua condição de mulher necessariamente submissa, o que a transformou numa lenda que surge do tempo histórico para assombrar o tempo psicológico da trajetória familiar. Conforme conta Timóteo, “ela sempre sonhou com trajes diferentes do que usava. Dizem que em muitas noites, quando a lua se escondia, saía ela por essas estradas afora, vestida como um homem, fumando, uma escura capa tombada sobre os ombros” (CARDOSO, 2005, p. 57). A memória é registrada num retrato pintado por um artista anônimo e sensível que captou, mais do que os traços físicos, a sua essência misteriosa, conforme descrevem diversas personagens. Timóteo se diz seu herdeiro, seguidor, uma reencarnação dessa mulher e representa a continuidade do processo de transgressão:

– Sou dominado pelo espírito de Maria Sinhá. Você nunca ouviu falar em Maria Sinhá, Betty?  
[...] 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 e 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. (CARDOSO, 2005, p. 54)

Cabe a Nina violar o segredo dessa mulher, ao invadir o obscuro porão e desnudar o retrato, em companhia de Betty e Anastácia – negra senil, bêbada e desmemoriada –, a única personagem que conheceu Maria Sinhá em vida. Através da narrativa de Betty temos contato com a mulher do retrato, identificamos os traços físicos e a força imanente do caráter de uma Meneses. É o registro atemporal da dimensão concreta dessa mulher:

Anastácia arrastou o quadro para debaixo da luz e esfregou um pano sobre sua superfície – devagar, como se emergisse do fundo parado de uma lagoa, a fisionomia foi surgindo, e à medida que os traços iam se revelando, mais fortemente batiam nossos corações, como se violássemos um segredo que para sempre devesse dormir na escuridão do passado. *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.* Não se liam nele essas promessas de bonança, esses esverdeados e esses róseos que acobertam a explosão de um riso ou o cintilar de um súbito espírito de mocidade – não. *Nele, tudo era denso e maduro.* Os tons que compunham sua fisionomia eram tons cinza de arrebatamentos domados, e ocres de violências contidas. *Não se tratava propriamente de uma mulher velha, mas de uma mulher atirada ao limiar de si mesma, e sem outra vestimenta para cingi-la senão a da própria verdade, perigosa ou não em seus causticantes efeitos.* Dessa pintura, só a cabeça sobressaía com nitidez, o que dificultava extraordinariamente a possibilidade de se ver o modo pelo qual trajava. Mas ainda assim era possível constatar que usava uma gargantilha de veludo, e penteava os cabelos amarrados no alto, sem nenhum enfeite. Ah, não nos era uma fisionomia desconhecida, ao contrário, e *de imediato nos fez vir à lembrança alguém que conhecíamos muito – um nariz aquilino e forte, um rasgado de olhos, a linha do queixo – enfim, traços perdidos sobre o rosto de todos os Meneses, alterados aqui e ali – e mais evidentes neste, menos precisos naquele – mas ainda assim Meneses, como fios de água descendentes da mesma fonte-mãe, célula única de todas as energias e de todos os característicos da família.* Assim estivemos um bom momento, sondando em vão o que se poderia esconder por detrás daqueles olhos – e o curioso era que, desse retrato feito provavelmente por um artista ambulante, desses que outrora percorriam as fazendas, emanasse uma tão grande autoridade, uma tão sóbria atmosfera masculina. Maria Sinhá, era mais do que evidente, devia ter sido acostumada a obedecer apenas à sua própria vontade – e o talhe certo, sem docilidade, que lhe desenhava a boca, lembrava o de alguém acostumado a dar ordens – e o olhar, sobranceiro, a vislumbrar apenas gestos de obediência. Ouvira dizer, não sabia mais quando, que mesmo sob a chuva ela percorria os pastos a cavalo, ajudando os vaqueiros em sua lidas – e ninguém lhe ultrapassava no dom de laçar um bezerro e deitá-lo por terra, ou no de domar um cavalo bravo, ainda não habituado à baía. O povo, de cabeça baixa, dizia que era uma mulher sem religião, e o provara no dia em que, agonizando uma de suas escravas, um padre infringira suas ordens e a este respeito, violentando a porteira da fazenda, a fim de ministrar-lhe os últimos sacramentos. Então ela o apanhara pela batina e, arrastando-o pela estrada, com uma força incrível, fora atirá-lo fora dos limites da propriedade, rasgado e ferido. Conteí essas coisas a Dona Nina, e vi que ela se mostrava pensativa – e à medida que a

figura daquela mulher ia para nós se reconstruindo no tempo, era como se uma música muito tênue que se ouvisse chegando de longe, e aos poucos se precisasse, vibrante e pura. Devia também ter sido isto o que escutara a velha Anastácia através de sua bruma, pois, voltando-me para ela, vi que diante do retrato exposto à luz, erguia a mão e fazia o sinal-da-cruz. Repondo o retrato no lugar, pensei comigo mesma: memória, apenas memória de tempos que não voltam mais. (CARDOSO, 2005, p. 138-140. Grifos nossos)

O lendário, a oralidade e o simbólico trazem para o sensorial a presença dessa mulher, que desequilibrava as relações familiares, enquanto viveu; e permanece como signo de desequilíbrio após a morte – “célula única de todas as energias e de todos os característicos da família” –, circulando no entretempo das loucuras familiares desde então. A masculinidade dela tem continuidade na feminilidade de Timóteo, ambos exilados em quartos – na Fazenda Santa Eulália e na Chácara, respectivamente –, dois espaços que, simbolicamente, aprisionam a miséria moral dos Meneses.

É no velório de Nina, com a presença do Barão<sup>2</sup> – último baluarte da aristocracia rural mineira, tão decadente quanto os Meneses – e de representantes de todas as famílias importantes da região, que se dá o fechamento do elo, da corrente destrutiva, que liga Maria Sinhá, Ana e Nina Meneses. Na ocasião, Timóteo, no auge da decomposição física, moral e psicológica, adentra à sala numa rede carregada por negros, vestindo os farrapos que restam das roupas de sua falecida mãe, ostentando as joias da família – que ele retivera como símbolo da riqueza pregressa –, maquiado e desgrenhado, numa teatralidade caricatural, que reflete o ato final da dantesca comédia do cotidiano dos Meneses. Com essa morte, fecha-se um ciclo da decomposição familiar, que se encerrará com a morte de Ana, ao mesmo tempo em que a permanência presencial de Maria Sinhá atinge o ápice. A descrição desse acontecimento é feita por Valdo, que ultrapassa qualquer distanciamento narrativo e se posiciona no papel que nunca quis exercer, o de um Meneses alienado e alijado de importância, mas muito consciente de sua pertença ao clã decadente e moribundo:

De pé, parado diante daquela gente, *Timóteo era a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas terrível e sereno.* [...] O dia, no seu ingente esforço para aplinar as arestas dos fatos, e tornar medíocres os sentimentos e lutas, como que se liquefazia – e o que nem mesmo a morte [no caso, a de Nina] 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.* Não, não me senti escandalizado e nem atemorizado: sem poder despregar os olhos daquela extraordinária visão, ia reconhecendo nela, não sei por que efeito de sub-reptícia magia, alguém da minha família, um ser carnal e próximo, que até aquele minuto eu ainda não avistara, cuja personalidade se diluía numa bruma de incompreensão, mas que tinha direito a um lugar, e vinha reclamá-lo, ostentando o direito irrefutável de uma absoluta semelhança física, e seu incontestável calor sanguíneo. E o mais extraordinário é que esta visão não era a de um homem, mas a de uma dama antiga, dessas sobre quem ouvimos falar sem nunca precisar quem fosse, de quem um dia encontramos um retrato perdido no fundo de uma gaveta, e cujo espírito, por um rasgo de poesia, adivinhamos alucinado e viajante – matrona que talvez tivesse sido o espírito tutelar da família, mas que um drama arrancara à sua missão, subtraía ao entendimento dos seus, e se esvaía em fugas de que só restavam os ecos do escândalo. E

---

<sup>2</sup> Personagem-símbolo de *status* dessa época histórica e que na obra representa uma família de maior poder social e econômico na região de Vila Velha.

agora ali se achava, corporificada, sem data, diante dos nossos olhos. Como se fizesse um movimento, e ondulasse o grande corpo pesado e inútil, *julguei de repente adivinhar o espírito que se encarnava nele, e a dama que representava de modo tão ostensivo: Maria Sinhá*. Essa Maria Sinhá que havia fornecido tantos comentários aos Meneses antigos, cujo retrato, por fidelidade ao espírito da família, Demétrio mandara arriar da parede e ocultar no fundo do porão – Maria Sinhá, cuja revolta se traduzira por uma incapacidade absoluta de aceitar a vida nos seus limites comuns, e atroava os pacíficos povoados das redondezas com suas cavalgadas em trajes de homem, com seu chicote de cabo de ouro com que castigava os escravos, seus banhos de leite e perfume, sua audácia e seu despudor. *Como não senti-la ali naquela hora, viva e total como uma palmeira erguida no deserto, ousando de novo desafiar e corromper, com a mão erguida para um supremo gesto de afronta, com que aniquilaria seus inimigos para sempre, seus idênticos e eternos inimigos?* (CARDOSO, 2005, p. 475-476. Grifos nossos)

A personagem Maria Sinhá se presencializa e se presentifica nas emoções que suscita naqueles que ainda detém um corpo físico. Nesse processo, ela participa de todas as narrativas como uma névoa oscilando entre o visível e o invisível, de acordo com a ocasião ou conflito que as outras personagens vivem. Ela se afirma como núcleo, continuidade e extinção dos Meneses. Timóteo é Maria Sinhá, mas Ana também o é e Nina igualmente. Ela nasceu, viveu e morreu no tempo passado, mas jamais deixou de existir na memória, na tradição e, sobretudo, na alma de todos.

Num aparente contraste com a força da ancestral, temos Ana Meneses, a esposa de Demétrio, que representa a típica mulher silenciosa e submissa, cuja moral, religiosidade e respeitabilidade são marcas da aristocracia rural da época. Ela é uma espécie de adorno da memória (Chácara) – que ela não construiu e da qual apenas repassa as informações recebidas. Para a tradição dos Meneses, significa apenas um elemento agregado, destinado à manutenção. Ao início de sua primeira carta – dramática e confessional – não existe como referência, mas sim como uma imagem que ela própria descreve ao relatar seus possíveis sentimentos. A narradora Ana confessa sua culpa por presenciar impotente o processo de destruição da casa e da família (única referência que possui sobre si mesma), relata como foi escolhida, condicionada, treinada para exercer as funções cabíveis ao papel de uma Meneses. Deixa, assim, registrado que deve haver em si uma outra Ana, a que poderia ter sido, mas que desconhece pela impossibilidade de ter realizado a outra existência:

Desde criança fui educada para atravessar esses umbrais que julgava sagrados, quer dizer, desde que o Sr. Demétrio dignou-se escolher-me para sua companhia permanente. Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça. Eu mesma (ah, Padre! Hoje que sei disto, hoje que imagino como poderia ter sido outra pessoa – certos dias, certos momentos, as clareiras, os mares em que poderia ter viajado! – com que amargura o digo, com que secreto peso sobre o coração ...) me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui, convicta do meu alto destino e da importância que para todo o sempre me aguardava em casa dos Meneses. (CARDOSO, 2005, p. 103)

Ela é uma mulher obscura e amargurada, aprisionada num papel social. É nítida a presença subjacente de uma consciência que a perturba e que ela busca sufocar, em nome de uma sobrevivência que julga ser o único caminho a percorrer. Dessa outra Ana, latente, temos as observações de que a sonhada visita do Barão é uma “doença” e uma “obsessão” do marido (CARDOSO, 2005, p. 104), a de que a herdade seria uma doença do sangue (CARDOSO, 2005, p. 104) e, a mais importante, a de se ver como uma

ausência. A Ana real é a que fala da casa como uma “entidade viva” (CARDOSO, 2005, p. 103) porque sempre andou temerosa, ouvindo do marido que “o sangue dos Meneses criara uma alma para essas paredes” (CARDOSO, 2005, p. 103), que tem plena consciência de que é uma mulher escolhida e moldada para atuar como subalterna, necessária apenas no sentido de continuidade daquele universo:

Demétrio, antes do casamento, costumava visitar-me pelo menos uma vez por semana, a fim de verificar se a minha educação ia indo bem. Consciente da eleição que me estigmatizava, minha mãe exibia o ser incolor que ia produzindo para a satisfação e orgulho dos que moravam na Chácara: obrigava-me então a girar diante dele, e eu executava suas ordens, trêmula, olhos baixos, metida numa roupa que só podia ser ridícula. (CARDOSO, 2005, p. 103)

O casamento é um movimento de ascensão e manutenção social para Ana e para Demétrio, respectivamente, dentro dos padrões vigentes e que é cuidadosamente elaborado por ambas as partes. Essa cuidadosa seleção, empreendida pelo membro da família Meneses, tem um sentido idêntico ao da escolha dos escravos, do gado, das terras ou do mobiliário das casas, que era feita sempre com muito cuidado, visando lucro e durabilidade, além de visibilidade social da graduação do poder. Ana lembra esse contínuo cuidado por parte de Demétrio:

Demétrio declarava-se satisfeito com o exame – vire à direita, sorria, mostre como se cumprimenta em sociedade – e dizia à minha mãe: “Está muito bem. É preciso ter sempre na memória que um dia ela será uma Meneses.” Mandava-me embora, mas antes, inclinando-se um pouco – um quase nada, o suficiente apenas para aspirar o perfume dos meus cabelos – acrescenta: “A senhora sabe ... receberemos um dia a visita do próprio Barão. Quero apresentar uma esposa digna, alguém que possa ofuscar, pelas suas graças, essa Baronesa que trouxe de Portugal”. (CARDOSO, 2005, p. 103, grifos do autor)

A fala de Demétrio deixa claro o papel da mulher na família dessa sociedade patriarcal. Ela é incluída numa classe social superior (ou idêntica) à sua, mas não tem acesso a um poder efetivo. Era sua responsabilidade zelar pelo cumprimento de regras sociais, que incluíam apresentações públicas, e o gerenciamento do ambiente doméstico. Outra função, a procriativa, fundamental para a continuidade dos clãs, é também elemento diferencial na escolha da mulher. No caso dos Meneses, Ana não a exercerá. Ao final da narrativa, saberemos que ela gerou uma criança, mas esta jamais poderia dar continuidade ao clã, por ser filho de Alberto, o jardineiro.

A administração da casa, que poderia determinar sua importância real, é executada verdadeiramente por outra mulher responsável direta pelos trabalhos de manutenção dos espaços físicos. No caso da família Meneses, essa função é ocupada pela personagem Betty – a governanta – que aparentemente é o narrador mais confiável e que exerce um papel de intermediação entre as outras personagens. O passado que Ana conta, nas confissões, surge como uma identidade aparente, mas não concreta, pois só existe no exterior – no social – e não tem origem no seu interior psicológico. É uma visão de fora que descreve uma imagem a partir do olhar dos outros. Ela é exemplo de que o tempo anterior não tem um registro de apropriação histórica, como refere Jean Pouillon (1974, p. 151) quando diz que “o ser em seu presente, pretende-se determinado pelo seu passado, não querendo por isto reconhecer que é ele próprio quem atribui a esse passado o seu sentido e o seu valor determinante”.

Nesse primeiro relato, é visível que o processo de (re)conhecimento está instalado e que há um excesso de ausência como ponto de partida. A memória dela surgirá, num crescendo, enquanto ela retomará os fatos realmente importantes para si mesma. A primeira confissão é o momento em que ela identifica o que não é, embora não saiba verdadeiramente quem é. A referência do remetente das cartas confessionais vai se dissolvendo, enquanto vai se materializando o processo identitário da personagem, cuja efetivação ocorre na dialética com Nina Menezes, numa espécie de contraponto.

Nina Menezes é a esposa de Valdo – o irmão que estabelece os elos com as transformações sociais da época – e representa a mulher urbana. Ela vem do Rio de Janeiro e traz consigo a exuberância da beleza física, a clara exposição das novas relações e possibilidades que estão ao alcance de uma mulher da capital. Ela simboliza o novo e afronta aos valores sacralizados pela tradição. É a personagem que evidencia claramente o paralelismo entre a degradação física e a ruína familiar. Sob essa perspectiva, associamo-nos às colocações de Ruth Silviano Brandão:

Essa trama [...], que é o romance, se constrói de vários relatos, depoimentos que buscam resgatar um passado, cuja figura principal é Nina.

[...] se o romance se constrói de textos que dizem sobre a morte de Nina, ele é também a memória dessa morte. Morte que se deu de forma lenta e agônica, no corpo dilacerado e exposto, que acaba por se tornar o lugar onde os fantasmas de cada um emergem e a memória se tece.

Como o corpo de Nina, arruína-se o corpo da casa dos Menezes, também lentamente fendido em frestas, lugar do vazio de seu poder e sua glória, que de certa forma, foram o poder de Vila Velha e de uma Minas Gerais ferida pela decadência de uma grandeza, outrora motivo de orgulho para os habitantes da pequena vila.

Dolorosamente, a memória dessa grandeza perdida se constrói e se desconstrói nos discursos que dizem de um corpo feminino metonímica e metaforicamente associados a ela, impossível de ser representado, mas que não cessa de ser falado. (BRANDÃO, 1991, p. 614-620)

A identidade de Nina é a mais claramente exposta na obra, embora não o seja por ela mesma. A sua narrativa é voltada para uma “outra”, para alguém que ela quer ser e ver, coerente, justa (e injustiçada) e absolutamente inocente de tudo o que os outros narradores possam acusá-la. É uma narradora não-confiável, embora exponha parte de seus comportamentos “inadequados”, numa tentativa de justificar-se e inocentar-se das culpas que deixa transparecer. Suas “confissões” são meias-verdades, verdades múltiplas e verdades mutáveis nas versões que elabora. As cartas que escreve para Valdo, o marido, e para o Coronel, o amigo, são construtoras de uma personagem que ela cria, buscando inocentar-se e/ou justificar os atos que lhe são desfavoráveis. O mote dessas justificativas é o seu primordial interesse financeiro nas relações afetivas que estabelece, a sua busca constante por ascensão social e a sua natural capacidade de dissimulação. O leitor só a conhece pelo relato dos outros, mas estes também se mostram não-confiáveis, ao filtrarem seus relatos através de suas posições ideológicas, de suas intenções de cumplicidade e/ou oposição e de suas perspectivas emocionais. Cada um, ao seu tempo, fala de uma Nina determinada, e estas se multiplicam numa teia elaborada por múltiplas visões, valores e sentimentos.

Para Timóteo, Nina representa a redenção e a liberdade e, ao colocar nela a responsabilidade de abrir o caminho para a construção de sua identidade, ele acaba por se desconstruir e imergir na decomposição estrutural que ela ativa. Ele fala de Nina como uma parte de si mesmo, de um Timóteo que gostaria de ter sido. Simbolicamente, ela é o preenchimento do espaço que um dia foi ocupado pelo retrato de Maria Sinhá,

como uma nova imagem de força e coragem. As três personagens são representativas de uma sexualidade oprimida pela conveniência da tradição e têm, na decadência física, a exacerbação de sua força identitária. Valdo, por sua vez, visualiza em Nina a sua janela para um mundo também vivo, onde ele possa continuar sendo quem é, mas tendo os elementos de que sente falta. Há nele um amor submisso, dolorosamente dividido entre ser um Meneses e ter uma identidade própria. O filtro do seu olhar é a constatação (de certo modo resignada) de que Nina é um agente fundamental do “lento progresso para a extinção” (CARDOSO, 2005, p. 121), mas isenta-a de responsabilidades quando a olha de dentro do mundo dos Meneses e percebe o contraste entre o que ambos representam.

Numa sequência de proximidade masculina, entrelaçam-se as personagens do jardineiro Alberto – o jovem cheio de vida, energia e paixão – que Nina ama, mas rejeita pela condição econômico-social, o de Valdo como o marido traído (muito mais pela ótica da moral social, do que da afetividade) e o de André – filho de Alberto – que tem Valdo como seu pai. Nina aproxima-se dele através de uma relação supostamente incestuosa, enquanto física, mas absolutamente manifesta como uma retomada da intensa e dolorosa paixão por Alberto, de quem o filho é lembrança viva. André é, de certo modo, aquele que menos a conhece e o que mais é submisso aos seus encantos. Toda essa tragédia moral só é dada a conhecer, por ela, no processo de destruição em que se confronta com Ana, quando desvela o seu lado obscuro, que ironicamente é semelhante ao da cunhada, embora as aparências digam o contrário. A cunhada mostra uma Nina construída sobre o signo do pecado, da maldade e da imoralidade, um ser odioso, mas fascinante, que ela irá descrevendo e julgando no seu próprio processo de identificação.

A outra personagem feminina que nos fala de Nina é a empregada dos Meneses, Betty, uma observadora silenciosa, que admira a “patroa” como um ser “intangível na sua majestade”, muito além de um “simples ser humano, mas uma coisa construída, uma obra de arte” (CARDOSO, 2005, p. 319). Ela vive as relações pessoais dos moradores da Chácara, posicionada ao lado de cada um, conhece-os pela ótica do racional e pode manifestar seus sentimentos sem ater-se aos condicionamentos biográficos. O olhar de Betty é vigilante, mas compreensivo com a natureza desencontrada de cada um. Aparentemente é a única que não apresenta uma identidade explícita, ela vai se compondo enquanto mostra os sentimentos que tem em relação aos membros da família. A sua narrativa faz dela o elemento de maior tranquilidade, isenção e equilíbrio dentre os personagens narradores. O seu filtro narrativo é de constatação e aceitação – num olhar que vigia constantemente –, o que suaviza a imagem de Nina.

Três outros narradores nos falam de Nina, sob perspectivas filtradas pela atividade que exercem e pelo papel que representam na comunidade. São eles o Farmacêutico, o Médico e o Padre Justino, que complementam pela ciência, pela religião e pela significação social a imagem de Nina. Pelo olhar do Farmacêutico, ela era uma mulher bonita e doente que significara a possibilidade – não concretizada – de abertura dos Meneses para o cotidiano de Vila Velha. Através dele, o leitor conhece fatos reais da vida de Nina, no Rio de Janeiro – em relação ao pai – e na Chácara, sobre a sua gravidez, em narrativas detalhadas que registram as ocorrências e o que lhes subjazem. O Médico fala dos fatos a que tem acesso, e seu relato, além do intelecto, envolve a emoção. Embora faça parte do reduto exterior à Chácara, ele é partícipe de vários acontecimentos dramáticos envolvendo os Meneses, sendo Nina uma espécie de desafio à sua compreensão. Para Padre Justino, que privava de uma intimidade silenciosa com o simbólico clã, Nina era o elemento estranho que rompia os frágeis elos que mantinha unida a família Meneses. A sua narrativa é absolutamente voltada para

Ana e para a família, e Nina é apenas uma parte da decadência daquele mundo do qual ele contará a derradeira notícia. O acompanhamento do olhar de Padre Justino dá uma exata dimensão do mundo de aparências sem significado espiritual e/ou emocional que a Chácara e a Família representavam.

Nina é vista e revista por todos, mas talvez o único narrador que realmente a percebeu na sua integralidade seja o suposto correspondente para quem ela dirige suas cartas (uma é realmente enviada), o Coronel. Seu olhar é o mais nítido, quando comparece na narrativa, e ele declara seu antigo encantamento, seu amor sem concessões e fundamentalmente a sua aceitação de Nina como ela era – com suas mentiras, explosões, explorações, capacidade de ofender e magoar sem remorsos e com seu orgulho – compreendendo verdadeiramente a “complexa engrenagem” (CARDOSO, 2005, p. 364) que a estruturava. A Nina, que o Coronel retrata, era uma mulher orgulhosa e fascinante, humanizada em seus erros, frágil na dor e com uma “indisfarçável tristeza” (CARDOSO, 2005, p. 364) por detrás da “outra” que ela criara e tão bem representara. Ao relatar os acontecimentos que protagoniza, ela omite tudo o que possa responsabilizá-la pelos dramas interiores ou tragédias alheias. É a Nina das meias-verdades que descreve os acontecimentos, que relata suas relações com os outros personagens da Chácara e que emite julgamentos de valor sobre a vida destes, posicionando-se como coadjuvante nos acontecimentos.

Nessas narrativas, permanece oculta a mulher bela e fatal que invade o repositório dos valores sociais tradicionais (recato e sobriedade), a mulher urbana que afronta a perspectiva monótona e fria do mundo interiorano, e a mulher sedutora que estabelece jogos de conquista e abandono com os homens contidos, inocentes e/ou frustrados desse universo machista e patriarcal. Essa proposital omissão é revelada nas narrações alheias, quando os fatos são desvelados sob outras perspectivas, com novas leituras e numa montagem vagarosa. Podemos visualizar, assim, um “quebra-cabeças” formado pelas diversas histórias que se entrelaçam na obra. Nina é uma personagem de riqueza exemplar, por alavancar, em sua trajetória, a manifestação dos mais intensos sentimentos dos que a cercam. Ela atua como um elemento catalisador do processo degenerativo da memória e da tradição, que se desintegravam vagarosa e inexoravelmente. É também o elemento centralizador das catarses alheias, que ocorrem na confrontação com ela, com a sua força e poder. É o “espelho” onde o olhar alheio se desvela e permite a cada um distinguir a sua própria imagem. A personagem Nina é extremamente rica e a outra Nina, criada pela primeira, é uma fonte de sucessivas recriações, deixando no leitor a impressão de que ele precisa tentar completar as lacunas deixadas pela narradora Nina.

### **3 A MEMÓRIA, A TRADIÇÃO E A IDENTIDADE**

A memória, enquanto registro da História e das histórias, está simbolicamente representada pela Chácara dos Meneses. É na residência onde acontecem as principais ações do presente, ocorreram as do passado próximo e onde os dramas futuros vão sendo descortinados. A Chácara é o espaço onde a realidade e a ficção se encontram, onde o tempo histórico e o simbólico – o imemorial – se imbricam e é, fundamentalmente, o local que “contém” os significados pessoais dos atores da narração. Ela contém e mantém a memória, sendo o que Gaston Bachelard (1993, p. 24) chama de “o nosso canto do mundo [...], o nosso primeiro universo [...] um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.” Esse espaço é o cosmos significante

da história familiar dos Meneses, da sua tradição – representativa de tantas outras – e da personalização dos seres que nela habitaram, dos que lá vivem e dos que possam vir.

A casa, de acordo com Ruth Silviano Brandão (1991, p. 619), “é também metonímia e metáfora de uma Minas Gerais opulenta, orgulhosa e desejada, casa feminina, por onde passa o orgulho viril do poder e do dinheiro”, ao que acrescentamos que o simbólico é o feminino, no sentido de aconchego e proteção do ventre materno e da origem memorialística do homem, que carrega os sentidos primordiais por todos os lugares que percorre. Já, nos sinais exteriores, ela traz os sentidos do poder e opulência da sociedade patriarcal-rural brasileira; são as marcas do fausto e da degradação dessa classe suplantada por uma nova visão de poder e riqueza de um capitalismo em ascensão. Um mesmo acontecimento narrado pelas palavras de uma personagem se altera quando ele se encontra em outro espaço físico e, igualmente, se altera quando lembrado por outro narrador, no mesmo local da primeira imagem, o que é abarcado pelo conceito de *topoanálise*<sup>3</sup> de Bachelard. Em todo o percurso de leitura, somos acompanhados por uma sensação de euforia angustiante. Buscamos avidamente o próximo fluxo de consciência, a próxima teatralização ou o próximo relato para tentar desvendar o mistério oculto no passado de cada personagem. Necessitamos conhecer a memória que cada um constitui no seu espaço íntimo ou na sua solidão, como refere Bachelard quando nos diz que:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.

Para analisar o nosso ser na hierarquia de uma ontologia, para psicanalisar o nosso inconsciente enterrado em moradas primitivas, é preciso, à margem da psicanálise normal, *dessocializar* nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que vivenciávamos nos *espaços de nossas solidões*. (BACHELARD, 1993, p. 28. Grifos do autor)

A Chácara dos Meneses é o espaço onde o passado se presentifica na revivescência da imagem de cada personagem, seja da família ou do círculo social em que ela atua – o Padre, o Médico, o Farmacêutico –, pois em todos o despertar das lembranças se dá ao contato com as imagens que eles registram. A casa é o centro do mundo, é o espaço sacralizado, que contém o real com todas as referências simbólicas, refletindo o tempo imemorial e o tempo histórico de acordo com Mircea Eliade (1998), sendo uma elaboração sociológica na história clânica do homem. No caso dos Meneses e da sociedade local, a decadência lenta e progressiva vai pontuando as referências simbólicas, enquanto retrata a decadência socioeconômica e a dissolução da memória pessoal.

Ainda de acordo com Bachelard (1993, p. 29), “o inconsciente permanece nos locais”, ao que juntamos que esses espaços são os cenários que resignificamos, ao longo de nossas histórias pessoais, percorrendo idas e vindas numa constante revalidação de nossos atos. É, sob essa perspectiva, o local onde o passado se presentifica e onde o futuro se constitui. A Chácara é o cosmos onde germinam os sentimentos e onde as identidades se expõem. Esse cosmos cardosiano é composto por três vertentes de tempo: a casa, na qual se desenrolam as tramas do presente, o porão que guarda os objetos

<sup>3</sup> De acordo com BACHELARD (1993, p. 28) a *topoanálise* seria uma “análise auxiliar da psicanálise [...], um estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”.

significados pelo passado, e o pavilhão que ambienta o futuro, nas suas possibilidades e impossibilidades. Este último está simbolicamente relacionado com o jardim, que remete ao local onde frutificam novos elementos, onde a natureza segue o seu curso. O porão, como metáfora do inconsciente, aprisiona o passado; e o pavilhão, talvez como uma metáfora do futuro, se decompõe na degradação dos seres que ali se revelam. No primeiro, há uma presença fundamental: o retrato de Maria Sinhá, provavelmente, a primeira transgressora do clã e, no segundo, é gerado André, o fruto do pecado final que ostenta o nome da família e – irônica e definitivamente – concretiza a dissolução do clã dos Meneses.

A Chácara se desintegra como espaço físico e com ela desaparece a memória dos Meneses, dissolvem-se os elos aparentes; e os personagens se perdem numa espécie de “entrelugar<sup>4</sup>” e/ou “entretempo” no registro histórico. As lembranças, que permanecem, são as ligadas à concretude da morte. Identificamos, nesse contexto, outra simbologia: Maria Sinhá como registro do passado da narrativa, Ana Meneses como o presente, e Nina como o futuro não realizado; três personagens cujo registro só se fixou com a sua própria morte e, correspondentemente, com a morte do próprio espaço que habitaram.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Crônica da casa assassinada* é o relato ficcional de um período na história de uma tradicional família mineira – que poderia ser paulista, gaúcha, capixaba ou nordestina –, cujos alicerces estão na propriedade rural, na exploração da terra e da mão-de-obra escrava; família que se deteriora nas perdas – de patrimônio, de prestígio e de poder – e no gradual encerramento de um ciclo da História do Brasil. A intensidade e a crueza das relações, a duplicidade moral nos atos dos personagens da família, a voracidade com que estes se abrem para os desejos proibidos e a plena exposição da negatividade dos mútuos sentimentos, são elementos que fazem, dessa ficção, um marco no registro do desmantelamento da tradição da sociedade rural mineira.

A história da família nos chega através de narradores de fora do clã, como o Médico e o Farmacêutico que situam a amplitude do significado dos Meneses na Serra da Mantiqueira num passado não definido no tempo. Temos o Padre, representante de uma instituição que avaliza a tradição, que fala de uma família cumpridora dos preceitos morais e religiosos e do processo de deteriorização dessa obediência. Porém, é na voz da governanta, Betty, que conhecemos detalhes concretos que permitem vislumbrar um fio condutor da degeneração do grupo familiar. Os fatos parecem ecos que se repetem diferentemente, de acordo com quem os vivencia e/ou narra, sempre iniciados no espaço memorial da Chácara. Há um perceptível diálogo entre a realidade e a fantasia que compõem a oralidade das lembranças. O detalhe fundamental, nessas exposições das personagens, é a relação da realidade em decomposição com o olhar fantasioso sobre ela. Nina é a personagem que rompe o silêncio e desestrutura a fantasia. Para ela, a realidade tem importância como núcleo de sobrevivência no presente, mas detecta que a desestrutura atual é sequência de outra época.

Enquanto a memória se localiza no espaço, a tradição se segmenta no tempo, ambas se concretizam no social, onde as conquistas certificam o prestígio. O questionamento de Nina revela a inércia dos Meneses na condução da vida prática. A crença na estabilidade da tradição imobiliza-os, impedindo a percepção de suas fragilidades. A tradição traz em seu bojo toda história do homem e do seu contexto, mas eles só se formalizam, na narrativa, ao emergirem do espaço, aqui concretizado pela

---

<sup>4</sup> Este conceito não tem aqui a envergadura dada por Homi Bhabha quando discute a pós-modernidade.

Chácara, onde os Meneses – e os seus “coadjuvantes” – encontram suas referências nos “belos fósseis de duração concretizados por longas permanências”, nas palavras de Bachelard (1993, p. 29). O passado da família é o tempo dos mortos, e o presente é o tempo das mortes, na medida em que a atualização de Maria Sinhá é o registro mais concreto, no percurso narrativo, do início da derrocada da tradição. É a morte de Nina – e depois de Ana – que encerra o ciclo destrutivo que a obra ficcional.

A mobilidade social – inimaginável no passado visitado pela obra – concretiza o embate entre a aristocracia decadente e a burguesia ascendente. Nesse movimento, transita o declínio dos valores que sustentam a tradição dos Meneses. Demétrio, Valdo e Timóteo são mineiros, as serras que ambientam as propriedades são mineiras, as relações econômicas também o são – assim como o sujeito-autor –, mas a ficção com a qual interagimos é, fundamentalmente, universal, ultrapassando o local geográfico e o tempo histórico. Os seres que transitam na obra ultrapassam a individualização da personagem, porque são constituídos nos seus espaços de solidão e percorrem labirintos universais.

A tradição, que é um dos pilares dos confrontos (e desencontros) dos seres alegóricos que nos falamos, concretiza a sua decadência num “olhar para o espelho”, onde se revela outro ser – que agora detém a mais valia de poder –, num contraponto ao processo de afirmação de sua glória, o que também ocorreu num espelhamento, mas era, então, a sua imagem que se fazia visível. O gerenciamento do capital, pelos Meneses, era no sentido de manter o que estava sacralizado na história progressiva da família, ignorando as transformações introduzidas pelos novos valores econômicos. A imobilidade – que a tradição perpetua – gerou um apagamento do clã no espelho, substituído por novas figuras agora detentoras de poder. Os Meneses vivem versões do presente através de vestígios do passado, e de uma alienação do futuro; essa trilogia produz o apagamento da família. Há uma neblina envolvendo os tempos anteriores, de onde são pinçadas algumas histórias, e há, ao final da obra, outra nebulosidade que remete a um anonimato, à dissolução do clã cujos membros que permanecem vivos se dispersam na multidão.

Cabe às personagens femininas da família a identidade em dissolução, na exata medida em que elas fundem os elementos formais (a casa, o sobrenome e a história) em desconstrução. Ana, oriunda da região e de classe social inferior, casa com Demétrio Meneses, o guardião da família – ultrapassado, reacionário, dono da ira e da soberba que acompanha o caráter do clã. Ela desaparece como pessoa num processo de “assimilação” em que é vista como um objeto na dinâmica familiar. Nina vem do Rio de Janeiro, a capital do país, não tem a identidade cultural de Vila Velha e representa o contraste, uma aparente revigoração do núcleo familiar. Contraí matrimônio com Valdo Meneses, o exemplo do comodismo e da inércia familiar, que só se percebe membro do clã ao presenciar a destruição deste. Maria Sinhá é a tia da mãe dos atuais varões, não tem descendência direta conhecida e se perpetua ao “atuar” através de Timóteo Meneses, o transgressor e símbolo da luxúria e da imoralidade dos subterrâneos do clã. A sua força está no registro negativo que subjaz os fatos da memória familiar.

Se Ana é aparentemente uma Meneses, o é por assimilação. Nina é rejeitada e afronta a tradição e a memória, embora o nome e a Chácara tenham sido as razões de seu casamento com Valdo. A Maria Sinhá coube o papel de embrião da desestruturação dos Meneses, com seus comportamentos execráveis e sua força negativa, abalando a integridade moral e social da família, ainda detentora de poder e prestígio. Nina a complementa com a ousadia e a capacidade de destruição que demonstra em cada atitude, e Ana lhe dá continuidade na maldade, na ausência de fé – elemento basilar da sociedade em que transitam essas mulheres –, e na crença cega no merecimento do

poder. São três mulheres fragmentadas, circulando num mundo patriarcal, caladas pelas regras sociais e carregadas de um ódio ancestral aos papéis que desempenham. A personagem Maria Sinhá é lenda, é lembrança e retrato, significativamente elementos que necessitam de distância temporal para adquirirem conteúdo; dela não há relatos diretos, mas fragmentos e impressões, que o leitor aglutina conforme vão sendo introduzidos pelos narradores da obra. Ela atualiza a riqueza e o poder de épocas anteriores, a frieza, a ira e a soberba do clã e, principalmente, o ponto original do desequilíbrio da ordem estabelecida.

O caminho que une as três Meneses lembra uma teia constituída fundamentalmente por perdas, confrontando a ideia de poder duradouro que acompanha a trajetória familiar. Essas perdas parecem se instalar num espaço maleável entre a presença e a ausência, e são percebidas pelos diversos olhares aos quais referem todos os narradores. O olhar de cada um sensibiliza os relatos, seja real ou literalmente. A tríade feminina, que viemos analisando, tem como função expor as contradições que o processo identitário traz à tona, e são essas as personagens mais densas e mais abertas do enredo de Lúcio Cardoso. Propomos que Maria Sinhá viveu o silêncio, Ana representou a falsidade e Nina foi a força destruidora que construíram a identidade do clã, que se efetuou no encontro das três através da morte. Com elas, os Meneses se dão a conhecer e se destroem.

A história do clã surge do silêncio, da obscuridade, da austeridade e do imobilismo e se interrompe na incapacidade, no apagamento, na transgressão e no desaparecimento. O feminino – entendido como o ser que gera e dá continuidade à vida – é, na obra, o que extermina, encerra o ciclo da vida, esvaindo-se pela presença da morte. Maria Sinhá surgiu do passado e se presencializou na lenta e mortal decadência da tradição familiar; Ana se fez presente na história dos Meneses através da inexistência; e Nina promoveu o choque e o desmonte, numa permanente metamorfose. A primeira revela incapacidade, opressão e ódio; a segunda reflete sufocação, implosão e ódio; a terceira traz em si excrescência, destruição e ódio. O ciclo nasce e se encerra no ódio, lido aqui como o contraditório do amor, não há circularidade nesse ciclo, e sim alternância, do mesmo modo que se alternam as vozes e os discursos, os olhares e as identidades, os mortos e as mortes. A casa, também elemento feminino, se desintegra na ação da natureza que lhe dá um novo sentido, ultrapassando a função memorialística e assumindo o de mausoléu dos Meneses.

Na *Crônica da casa assassinada* se formalizam as três ocorrências – recordação, rememoração e tensão –, numa acidental e/ou intencional composição do autor, promovendo o que chamaríamos de “estética do sentimento”. Entendemos que é na “solidão” de cada indivíduo que os significados são preenchidos e se projetam nas relações sociais do coletivo. Há, no decorrer da obra, uma dialética constante entre esses significados, intercalando predomínios, ora da memória recordada, ora da revivida, numa tensão permanente. O sucessivo (re)contar de fatos, por múltiplas vozes, nas formas escolhidas pelo autor, formaliza, em nosso entendimento, esse processo. A tríade que propusemos de início – memória, tradição e identidade – se afirma ao longo da obra pelo viés da decomposição. A memória foi revivida no espaço da Chácara e caminhou para o apagamento através da degradação da casa, circunscrevendo a desagregação moral, ética e social das personagens; a tradição, significada pelo poder da posse da terra, deteriorou-se na ruína econômica do clã, dissolvendo o prestígio do nome no entrecruzar temporal; a identidade estruturou-se na fragmentação interior das personagens, que desvelaram seus processos num “revelar-despertar” e se afirmaram na extinção, na morte. Desapareceram os Meneses, ruiu a propriedade, desfiguraram-se as

personagens representativas, num efetivo trabalho de destruição, esquecimento e apagamento.

## REFERÊNCIAS

ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: ALLCA XX, 1997.

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

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

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. Depoimento de Lúcio Cardoso a Fausto Rocha. In: CARELLI, Mário (Org.). *Lúcio Cardoso Crônica da casa assassinada*, 1996.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

*Recebido em: 28/06/2013*

*Aceito em: 21/10/2013*

*Publicado em: 23/12/2013*

## MEMORY, TRADITION AND IDENTITY IN *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA*

**ABSTRACT:** “*Crônica da casa assassinada*”, by Lúcio Cardoso, is a narrative of destructuring of the individual and of family decadence, developed in flows of consciousness of narrators and characters. The spinal cord of the work relates the (de)construction of memories, traditions and the search for identities in a society in rapid transformation through the confrontation of moral, social and economic values. The reminiscences and updates of the past lead to a constant game of different points of view, in which diverse perspectives arise, according to the leading narrative voice. The intensity and dramaticity present in this work translate multiple psychological unbalances, individual degradations of characters which end up portraying the process of deterioration of a family.

**KEYWORDS:** Lúcio Cardoso; memory; tradition; identity.