

**Um dossel para o rei: o Barão em *Crônica da casa assassinada***

A Canopy for the King: the Baron in the *Chronicle of the Murdered House*

Autoria: Ana Maria Amorim Correia

 <https://orcid.org/0000-0002-8868-3728>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173748>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173748>

Recebido em: 05/05/2020. Aprovado em: 04/11/2020.

---

**Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, ano 9, n. 17, jul.-dez. 2020.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://fb.com/opiniaes)

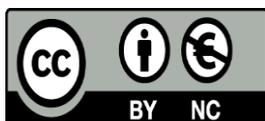
---

**Como citar (ABNT)**

CORREIA, Ana Maria Amorim. Um dossel para o rei: o Barão em *Crônica da casa assassinada*. *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 281-296, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173748>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173748>.

---

**Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não comerciais.

---

um dossel  
para o rei:  
o barão em  
*crônica da casa  
assassinada*

A Canopy for the King: The Baron in the *Chronicle of the Murdered House*

**Ana Maria Amorim Correia<sup>1</sup>**

Universidade Federal Fluminense – UFF

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173748>

---

<sup>1</sup> Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (UFV), especialista em Mídia, Informação e Cultura (USP), mestre em Cultura e Sociedade (UFBA) e doutoranda em Literatura Comparada (UFF). E-mail: [amaria@id.uff.br](mailto:amaria@id.uff.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8868-3728>.

### Resumo

Em *Crônica da casa assassinada*, a personagem do Barão de Santo Tirso é apresentado como o mais importante cidadão da cidade de Vila Velha, no interior de Minas Gerais, sendo a sua visita o desejo vibrante da família Meneses. Este artigo pretende discutir a construção dessa personagem e os significados que ele movimenta, pela sua ausência e pela sua presença, durante a obra, observando o caráter de representante dos dilemas entre modernidade e colonialidade colocados na sociedade brasileira. Pela escrita de Lúcio Cardoso e a figuração da família do Barão, buscamos apontar os elementos que o colocam como uma sátira à continuidade da hierarquia monárquica e dos valores coloniais ainda vigentes no país.

### Palavras-chave

Lúcio Cardoso. Modernidade. Colonialidade. *Crônica da casa assassinada*.

### Abstract

In *Chronicle of the Murdered House*, the character of Barão de Santo Tirso is presented as the most important citizen of the city of Vila Velha, in the interior of Minas Gerais, being his visit the vibrant desire of the Meneses family. This article aims to discuss the construction of this character and the meanings that it constructs, due to his absence and presence, during the book, observing his role as a representation of the dilemmas between modernity and coloniality in Brazilian society. Through Lucio Cardoso's writing and how he creates the Baron's family, we seek to point out the elements that place him as a satire of inheritance of the monarchical hierarchy and of the colonial values that still exist in the country.

### Keywords

Lucio Cardoso. Modernity. Coloniality. *Chronicle of the Murdered House*.

## construindo barões

Publicado em 1959, *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, é um romance formado a partir dos escritos deixados por alguns dos seus personagens, como pedaços de diários, depoimentos e cartas. Essas escritas nos revelam a construção de uma família na cidade fictícia de Vila Velha, no interior de Minas Gerais, remexida por questões de moralidade e insinuações de incesto a serem esclarecidas no decorrer da narrativa. Sobretudo, mostram uma casa tão decadente como a lógica interiorana que é incorporada pela tradicional família dos Meneses, com o patriarca Demétrio à frente, em uma necessidade compulsiva de bater continência para as hierarquias e as aparências. É uma casa que, sem reformas e sem pujança, é tomada pelo definhamento, como um corpo canceroso. Uma casa que, por fim, realiza sua metástase na personagem de Nina, o elemento impostor, proveniente da grande metrópole da época, a capital Rio de Janeiro. Em cada parede que forma aquela história ressoa, durante a narrativa, um desejo:

Através da pluralidade de perspectivas, sabe-se que a Chácara dos Meneses, localizada no município fictício de Vila Velha, Minas Gerais, está em situação de decrepitude. A atual geração da família, formada pelo primogênito Demétrio, sua esposa Ana e seus irmãos Valdo e Timóteo, assiste ao desmoronamento econômico e ao esfacelamento do antigo prestígio ostentado pelos Meneses, que no passado foram símbolo da aristocracia rural daquele lugar. Os Meneses atuais, principalmente o chefe Demétrio, anseiam pela cortesia de uma visita à Chácara da única família da região que os supera em nobreza, a do Barão, e temem a perda da posição que possuem frente ao pequeno vilarejo em que estão instalados. (OLIVEIRA, 2019, p. 24).

Evocado pela sua posição, sem que saibamos ao certo como é o seu perfil, somos sempre apresentados à importante figura do Barão como uma desejosa e até mesmo cultuada presença para a Chácara dos Meneses. É uma personagem com alguma constância nas narrativas, mas sem grande expressividade em si mesma, sequer possuindo diálogo, correspondendo apenas ao que ela é: uma chancela possível à autoridade da família Meneses. Nos conflitos que se desenham entre a força da modernização do elemento externo, representado pela figura radiante da personagem Nina, de um lado, e a tradicional família mineira, apegada à imagem que esta projeta numa sociedade com marcas de hierarquias coloniais da família Meneses, de outro, brota a narrativa. O Rio de Janeiro de Nina não vê, no espelho, a Vila Velha do Barão. Enquanto a presença física marcante e ensolarada da personagem Nina tensiona a casa e evidencia as rachaduras da Chácara, a ausência envolta de honorificação do Barão se mostra como o possível rejunte das tradições familiares. A tão desejada visita do Barão seria o selo augusto para a família, um

nobre reconhecimento, sendo a sua presença a possibilidade de Demétrio e sua família se reconhecerem como um par daquela autoridade.

A presença do Barão (de Santo Tirso, como descobrimos ao final do livro, já na cena do velório de Nina) é evocada no decorrer do livro, nas escritas das personagens. É muito claro, em todos os testemunhos que envolvem a tal personagem, que nada é mais ambicionado por Demétrio, o patriarca dos Meneses, que a visita daquele único exemplar acima de si na pirâmide social de Vila Velha. Na primeira confissão de Ana, em escrita feita ao padre Justino, ela rememora o processo que chama de “educação” realizado por Demétrio para que ela pudesse ser parte dos Meneses, essa família-casa-propriedade que era a alma e o sangue da Chácara. Ana, em seu testemunho, desfia a real obsessão que não só o seu marido como também a entidade familiar, algo como um brasão encarnado, tinham em mente: claro, a visita do Barão. Assim, tal educação continha o preparo para que Ana estivesse apresentável quando ocorresse aquele evento mais estimado.

Eu não sabia ainda que essa visita do Barão era a sua doença, a sua mais cara obsessão. Ou melhor, para ser justa e exprimir tudo o que vi e ouvi a esse respeito, direi – de toda a família Meneses. Porque, em nosso Município, era a única família que por bem ou por mal consideravam acima dos Meneses, não só pela fortuna, que se dizia imensa, como pela tradição, uns descendentes diretos dos Braganças lusitanos. Davam-se cordialmente, é preciso que se esclareça, cumprimentavam-se, trocavam duas ou três palavras à saída das missas mas, ou por excessiva consciência de sua importância, ou apenas para castigar a vaidade dos Meneses, jamais o Barão os havia visitado, se bem que promettesse sempre, com a magnanimidade e a facilidade dos reis e dos príncipes. Assim, de ano para ano, essa visita foi se tornando um ponto doloroso, um quisto na alma daquele que seria meu marido. Nada fazia, nada pensava que não girasse distante ou perto dessa possibilidade – era como se esperasse dela o selo final, a sanção definitiva da sua glória e da notoriedade de sua família. (CARDOSO, 2018, p. 109).

Pelo relato de Ana, sabemos então os grandes destaques que fizeram o Barão ser Barão: fortuna e tradição. O feito do Barão, portanto, está preso em herança, material e genealógica, sem significar uma expressão de uma elevação moral ou realização de obra contundente. Em nenhum momento da narrativa temos a expressividade do Barão em algum evento de relevância para a comunidade de Vila Velha, por exemplo. As personagens não revelam nenhuma ação que exalte o caráter do Barão, dele nada sabemos, a não ser o fato de possuir este título. Eis um título monárquico para o qual o Brasil já republicano teimava em se curvar, tanto

que Ana oferece para nós a informação de que o Barão seria um descendente direto dos Braganças, a família imperial brasileira – se seria isso fato ou não, não é assunto colocado no livro. Mas, sobre a concessão de títulos durante o Brasil Império, é interessante observar as anotações realizadas por Lilia Schwarcz deste agrado concedido à elite agrária nacional:

Nas mãos do primeiro monarca a nobreza cresceria muito, não mais porque seu reino seria breve. Assim, de 1822 a 1830 d. Pedro I faria 119 nobres, entre os quais dois duques, 27 marqueses, oito condes, 38 viscondes com grandeza e quatro sem grandeza, vinte barões, sendo dez com grandeza e dez sem grandeza. Seria, no entanto, sob a batuta do segundo imperador que vingaria o projeto monárquico e se enraizaria uma espécie de corte tropical. Em seu longo reinado, que começou em 1841 e terminou em 1889, Pedro II governaria tendo a seu lado um segmento social que se diferenciou dos demais pela ostentação de um título de nobreza e pelo uso de um brasão: símbolos de distinção e de prestígio. Só no período que vai de 1870 a 1888, o monarca faria 570 novos titulados, os quais correspondiam, por sua vez, à nova elite que acompanhava o jovem imperador. (SCHWARCZ, 2019, p. 63).

Tal corte tropical era fruto de um desejo hierárquico pulsante dos comerciantes e latifundiários que se estabeleciam na terra brasileira. A proporção de títulos ofertados no século XIX é astronômica: “Nos oito primeiros anos em terras brasileiras d. João distribuiu mais títulos de nobreza do que em setecentos anos de monarquia em seu país (*idem*, p. 79)”. Se voltarmos meio século antes da *Crônica*, já encontramos, na literatura brasileira realizada sob o Império de Dom Pedro II, a zombaria com a concessão de tais títulos. Assim apresenta José de Alencar, em *Sonhos d’Ouro*, a alta sociedade do Rio de Janeiro e, com muita ironia, revela o mecanismo de escolha de barões e viscondes:

O primeiro, à direita, era o barão do Saí. Natural de Minas, onde começara a vida como tocador de tropa, em uma de suas viagens à corte arrumou-se de caixeiro no armazém de mantimentos do consignatário.

Aos cinquenta anos achou-se o João Barbalho possuidor de algumas centenas de contos; e convencido que não era próprio de um grande capitalista chamar-se pela mesma forma que um moço tropeiro, trocou por um título à-toa aquele nome que valia um brasão; fidalgo brasão, se já o houve, pois era o do trabalho e perseverança, e tinha por timbre e divisa a probidade.

O parceiro da esquerda fazia com o precedente o maior contraste. Curto, esguio e encarquilhado, quanto o outro espaçoso e amplo, as mínguas do corpo sobravam-lhe nas mãos e nariz, ou

como diziam os malignos, nas garras e no bico. Tudo o mais era miniatura.

O visconde de Aljuba começara a sua vida mercantil na escola, onde exercia o mister de belchior. Livros, lápis, roupa, tudo ele comprava por bagatela aos meninos, em princípio como agente de um negociante de cacarés da esquina, e depois por conta própria.

Quando o deram por pronto na escrita e tabuada, arranjou ele uma espelunca, chamada casa de penhor, onde emprestava dinheiro especialmente aos pretos quitandeiros. A pouco e pouco elevou-se a clientela, até que pôde fechar em sua carteira as primeiras firmas da praça do Rio de Janeiro. Foi então que, de repente, o Camacho transformado em visconde, sem que ninguém pudesse atinar com o meio por que obtivera, logo de supetão, aquele título, quando o costume era começar por barão. Diziam uns que fora comprado, outros que lho tinham dado. (ALENCAR, 1964, p. 100).

A insistência dessa matriz já no século republicano é uma aproximação daquele cenário ao século que já passara – a manutenção de um Brasil descrito no século anterior e que se alinhava por todo o tecido social deste vindouro. Assim como Nina, em seus vestidos e chapéus comprados na capital, ressoa a modernização que não se ocupa dessa moral decadente, o Barão e, sobretudo, a legitimação dele pela cidade interiorana e o sistema hierárquico das famílias mostram o cisto que o século anterior deixara no corrente. É a estrutura demonstrada por Aníbal Quijano (1992) ao final do século passado, compreendendo assim aquilo que chamamos de modernidade como vinculada à ideia de colonialidade, visto que isto que rotulamos de “moderno” carrega em si, necessariamente, as mesmas matrizes de poder e, portanto, de exploração, que o modelo supostamente anterior, o colonial, nesse traçar linear que somos compelidos a desenhar, traz consigo. Portanto, a modernidade, ao ser formada pelo colonial, não desfaz os elos do racismo, machismo, e demais valores que forjaram tal desenho de sociedade. Não há uma superação ou supressão: a colonialidade é, como descreve Walter Mignolo (2017), um lado da modernidade, integrado a ela. Assim, o Brasil da época de José de Alencar, gostando Lúcio Cardoso ou não da obra desse escritor,<sup>2</sup> é ali papel carbono das paisagens rurais do Brasil na *Crônica*. Portanto, nesse Brasil republicano que já tinha visto a Semana de Arte de 1922 pelo retrovisor, nada mais prosaico que perceber as relações de poder monárquicas como mandatórias.

No país, essas incorporações de títulos resultam também no desejo de ser algo além de um mero cidadão. Forma-se uma ideia de que não há nada pior que ser um cidadão, aquele que deve obedecer às regras. Trata-se da leitura que Roberto

---

<sup>2</sup> José de Alencar é autor mencionado na obra, caso raro na escrita de Lúcio Cardoso, com a recusa de André em ler *Minas da prata*, visto que “não sou mais criança” (CARDOSO, 2018, p. 268).

da Matta (1981) apresenta: um país dividido nas chaves institucionalista e culturalista, nas quais é determinante saber a distinção entre indivíduo – o ninguém – e a pessoa – a construção relacional na sociedade, as amizades com os donos do poder. O Barão sem monarquia é a realização do clássico “você sabe com quem está falando?” adaptado mais recentemente para o conciso “cidadão, não!” da sociedade saudosa de se sentir acima dos outros – “melhor que você”. Por isso, o valor social em Vila Velha está no âmbito dessa cultura, com a hierarquia formada pelo viés de proximidade das relações de poder, um apadrinhamento, validada pela visita ao espaço privado, à casa, e não a uma realização pública e/ou social reforçando tal traço. O título, assim, faz com que o Barão de Santo Tirso seja sempre uma pessoa, nunca um cidadão. É o desejo recorrente dos Meneses: que a família, com a benção da visita ilustre, seja mantida na hierarquia de pessoas, e não relegada à terrível vala dos tacanhos cidadãos, valendo-se, inclusive, da estratégia de confinamento de corpos que possam trincar a imagem pública, como é o caso de Timóteo, que usa as roupas de sua finada mãe.

Em outro trecho da obra, Ana narra o momento de uma briga entre Demétrio e Timóteo. Este é o fruto proibido da família Meneses, com seu corpo abjeto interdito do espaço social, visto que, travestido em trajes padronizados enquanto femininos, torna-se um corpo não inteligível – lembrando que estamos falando de uma sociedade interiorana, um Brasil rural do início do século XX. Fere, assim, a matriz aceita daquela sociedade, indo contra a compulsória norma de sexo e gênero, como demonstra Judith Butler:

A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam “existir” – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero”. Nesse contexto, “decorrer” seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade. Ora, do ponto de vista desse campo, certos tipos de “identidade de gênero” parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente porque não se conformarem às normas da inteligibilidade cultural. (BUTLER, 2010, p. 39).

Timóteo é uma mácula na imagem da família Meneses na medida em que renega a relação sexo-gênero, sendo um corpo desviado que, ao contrário de se vestir, desejar e portar de acordo com o normativo para um homem, foge da heteronormatividade compulsória. Assim, a moralidade não encontra eco no corpo dessa personagem e, justamente por isso, para que não manche o nome sagrado da família, ele é recolhido em isolamento, confinado em seu quarto. Quando Timóteo insulta a memória dos Meneses, chamando-os de rebentos podres de família

bastarda, usa como ponto alto das ofensas a ausência do Barão: “Jamais virá ele a esta casa”, bradou Timóteo. ‘Você pensa que algum nobre ousará atravessar a soleira suja dessa herdade?’”, provoca (CARDOSO, 2018, p. 110). A importância ofertada ao Barão é tão concreta que, nos arroubos de maior tensão, sua imagem é evocada para humilhar – sua ausência concede à família um espaço baixo dentro da sociedade, a esfacela.

Assim, a presença do Barão também funciona como um superlativo para dar dimensão ampliada a algum acontecimento: tal como a família Meneses seria mais importante se esta visita se concretizasse, o testemunho do Barão a algum ato dava mais relevância à ação ocorrida. Isto está expresso na segunda narrativa do médico, que rememora a tentativa de suicídio de Valdo e entrega algumas versões da sociedade sobre o que de fato teria ocorrido naquela Chácara. Ao mencionar que, pela boca do povo, corria a versão de que Nina havia sido pega traindo Valdo, em sequência amplia a dimensão:

Existiam mais ousados ainda, que não hesitavam em jurar que realmente tudo isso se dera, mas em presença do Barão, no momento em visita oficial à família. Tal fato causara grande escândalo, e o Barão havia declarado numa roda de amigos que nunca vira cena mais vergonhosa em toda a sua vida. Mas essas informações eram discutidas, pois se sabia que o Barão, convidado com insistência, jamais pusera e nem poria os pés na casa dos Meneses. (*idem*, p. 152).

Essa mancha de reputação que Nina carrega em seu corpo – a marca da traição do marido, o adultério – leva a uma discussão entre Valdo e Demétrio, conforme narrado no Diário de André (II), sobre ser conveniente ou não levar Nina para a recepção de aniversário do Barão. Desinteressado da querela, André deixa a discussão sem nos revelar o que fora decidido (em um aceno que aquele mundo de valores não se relaciona com ele, tal qual a literatura alencariana que havia sido renegada), porém, mais à frente, em conversa com Nina, esta revela que não foi à festa, justificando, sem esclarecer os motivos, apenas pela confirmação de ser uma injustiçada (*idem*, p. 196-199).

## a banqueta de veludo para o bufão

Nas páginas finais do livro, na ironia que habita a ausência do Barão, eis que sua figura volta a exercer o papel de lume para a família – justamente através de Nina, que, já morta pelo câncer, será velada na Chácara. A morte de Nina é o momento que permite a presença do Barão – assim, no ceifar do elemento que rompe com a tradição, afirma-se o aspecto conservador. Há a ironia, na leitura que aqui pensamos, da cronologia da colonialidade e modernidade, se assim tomarmos, por

uma espécie de alegoria, tais personagens: a colonialidade/Barão que estava entranhada naquele momento mantém-se viva no momento oposto da morte da modernidade/Nina, visto que não são pares de linha linear, e sim duplas de retroalimentação. Assim, neste desenrolar, a importância do Barão é novamente trazida quando, no “Livro de memórias de Timóteo (I)”, este pergunta se alguém já havia sido informado da passagem de Nina, ao que obtém, de Betty, a resposta: “– Sim. Ela ainda não tinha acabado de fechar os olhos, e ele [Demétrio] já mandara um recado ao Senhor Barão” (*idem*, p. 492). A morte é, sobretudo, uma oportunidade para a convivência social daquela sociedade – ritual que pede a presença de altas patentes.

Com a informação do fatídico dia que o Barão, finalmente, iria cruzar a soleira da casa dos Meneses, Timóteo começa então a tramar um plano para a tão ilustre visita, aquilo que ele chama de “um dia fundamental na existência dos Meneses” (*idem*, p. 493). Avisa a Betty que, naquele dia, sairia do quarto e o motivo era muito além da despedida de Nina: era, em suas palavras, outra espécie de morte. O velório está montado e, no Depoimento de Valdo (V), o viúvo relata a chegada de uma mulher:

Foi neste instante, e imerso em tão tristes cogitações, que vi aproximar-se de mim uma inquietante figura. Era uma mulher de meia-idade, alta, os cabelos ainda pretos, que se trajava de um modo pomposo, como se estivesse preparada não para um velório, mas para uma festa. Via-se que seus trajes eram ricos, mas fora de moda e com esse tom pretensioso que certos luxos emprestam às roupas da província. (*idem*, p. 498).

Assim somos apresentados à filha do Barão de Santo Tirso (é neste momento que temos o nome específico do título do Barão), até então não reconhecida pelo anfitrião. O não reconhecimento, que leva a não associação ao título nobiliárquico, presenteia o leitor com a descrição do ser humano que ali se apresenta, sem as firulas de uma apresentação de corte. Assim, Lúcio Cardoso desfaz o processo que engendrou o Barão: sobre Angélica nada sabíamos, sendo ela antes uma mulher, e não uma herdeira dos Braganças. Cardoso continua a evidenciar o lado mais mortal daqueles que até então eram tratados como instâncias reais. Angélica é descrita como uma proprietária de imóveis e, conforme as línguas da região, afetada em suas faculdades mentais.

Para Valdo, a imagem da filha do Barão traz um “estremecimento de desprazer: branca, sua pele como que fora colada aos pedaços, e resumava um óleo vagaroso, como o que supura de certos mortos” (*idem*, p. 498). Descrevendo-a como um cadáver em pé em uma cena de um velório, Cardoso insistirá na descrição do rosto e das peles das personagens até então pertencentes a uma realeza e consagrados na narrativa. A família nobre de Vila Velha tem, agora, uma aura de putrefação e doença, em descrições grotescas que são, em conjunto, das

personagens e de suas representações. Assim, adiante adjunta que os cílios de Angélica são “excessivamente longos para serem naturais” (*idem*, p. 498). A conversa entre Valdo e Angélica passa, em pleno velório, pelo deslocado pedido de doação das roupas de Nina, tidas como infectadas pelo câncer e, portanto, contagiosas, como se acreditava na época, para, supostamente, um orfanato que a filha do Barão mantém. A inapropriada conversa acaba sendo somente interrompida pelo burburinho que anuncia, finalmente, a chegada do Barão.

Depois que a porta foi aberta por um chofer enluvado, saltou primeiro a Baronesa, alta e bem trajada, um tom de tristeza no rosto severo e plácido. Logo em seguida, pequeno, carregando um embornal suspenso do braço direito, saltou o Barão, muito vermelho, um tanto assustado, ao que parecia, com o movimento que se fazia em torno dele. Subiu a escada acompanhado pela mulher e, antes de chegar ao topo, encontrou-se com Demétrio – pálido de emoção, este vinha cheio de mesuras ao seu encontro. E num assomo, inacreditável naquele homem reservado, atirou-se aos braços do recém-chegado, antes mesmo que este fizesse o menor gesto para acolhê-lo. [...]

O Barão dirigiu-lhe [a Demétrio] algumas palavras que não cheguei a perceber quais fossem, e subiu majestosamente o resto da escada. Majestosamente tanto quanto lhe era possível: pequeno, como já disse, gordo, o embornal atrapalhava-lhe os movimentos, e ele defendia o objeto como se contivesse algo de muito precioso. Inclinando a cabeça ora aqui, ora ali, num cumprimento seco e circunstancial, foi sentar-se afinal no fundo da sala, bem distante do corpo exposto, e numa banquetta de veludo ali disposta especialmente para a ocasião. (*idem*, p. 499-500).

O tom cômico que Lúcio Cardoso adota para colocar o Barão em cena, ali tão próximo ao final de sua narrativa, serve para desmoronar a ideia dessa nobreza criada e inebriada na alma da tradição interiorana de Minas Gerais – algo como o punhal erguido contra a família tradicional mineira, frase do autor sobre a sua própria obra.<sup>3</sup> Com a Baronesa servindo apenas como contraste ao marido, temos aumentado o efeito comparativo com a pouca altura do Barão, ofertando-nos o porte muito distante de uma presença forte. Cardoso tanto nos deseja oferecer essa pequenez da personagem que a transforma quase em um bobo da corte, descrevendo-nos o pormenor de que seus pés ficavam balançando no ar quando sentado na banquetta. Aliás, não se trata de um assento qualquer, mas sim de uma

---

<sup>3</sup> A famosa frase provocativa de Lúcio Cardoso está presente em uma entrevista ao *Jornal do Brasil* a Fausto Cunha. (CUNHA, 1960).

banqueta de veludo que se dirigia especificamente à presença do Barão em uma analogia certa aos dosséis montados aos reis das colônias hispânicas.

A banquetta especial é apenas mais uma evidência da lógica colonial que se operava, e que se opera, no Brasil dos sinhôs, rememorando o uso que se faziam de aposentos especialmente feitos para a chegada da autoridade máxima. Nas casas das colônias hispânicas, poderíamos encontrar um assento especial,

[...] uma poltrona, luxuosamente adornada, como se fosse um trono vacante, ladeada por uma cortina de veludo ou de renda, e encimada por um retrato do monarca espanhol. A imagem compõe um dossel imponente e podia ser encontrada na casa das famílias mais abastadas da colônia; afinal, pelo menos teoricamente, o Rei sempre poderia dar o ar de sua graça. Nesse caso, era preciso estar bem preparado. O hábito principiou na Espanha e tornou-se onipresente na América Hispânica. (ROCHA, 2017, p. 18).

Ao contrário da Monarquia Hispânica, porém, no Brasil o rei pode, sim, surgir na colônia – e, sabemos que, em vez de entrar nas casas para se colocar em hierarquias, seleciona e marca o despejo das não pessoas para que suas casas possam ser ocupadas pela realeza. A questão da banquetta, neste paralelo, representa bem todas as quinhentas páginas anteriores de anseio da chegada do Barão, ou seja, a sua ausência extremamente presente, visto que mandatória da educação e dos costumes da família local. Ausente a pessoa do Barão, mas sempre presente, entranhada no dia a dia daquela família e cidade, a “educação”, a ideologia de se submeter àquela pirâmide social nobiliárquica, forjada nos sobrenomes, apadrinhamentos e poder econômico.

Assim, a banquetta de veludo e os dosséis dos territórios colonizados pelos ibéricos representam mais o momento de espera que a própria chegada do rei – a existência do trono particular estende a importância pública daqueles sujeitos para a lógica interna das casas das famílias, sendo isso, como bem nos alertou Ana, uma doença, e, como nos mostra a linguagem de Lúcio Cardoso, uma tragicomédia. A presença da banquetta, que é a constância da espera, é a instituição da autoridade em um objeto que serve para reforçar a ideologia daquele local, sendo quase um altar para as normas que a família deve observar. A banquetta é o *status quo*, é o acatamento daquela ordem social, materializado no mobiliário distinto.

O efeito da banquetta e dos dosséis, assim, é realizado pela sua expectativa, pela sua ausência. Para que o Barão continuasse sendo sempre o Barão para o leitor da *Crônica*, em uma ideia de ser superior, um quase-rei perdido em terras mineiras, seria essencial que ele não aparecesse, como nas colônias hispânicas. Ao fazê-lo aparecer, Lúcio Cardoso não opta por uma personagem gloriosa em seu físico e posturas, e sim por um miúdo e caricato glutão. Cardoso não se contenta em apresentar o humano por trás do título e mostra-nos não um nobre, mas um bufão que, no meio de um velório, “retirou o embornal do braço, abriu-o e, metendo lá a

mão, retirou de dentro uma comida qualquer – talvez uma guloseima” (CARDOSO, 2018, p. 500). Não poupa esforços para rir, conosco, daquela personagem:

Flácido, seus olhos haviam adotado um brilho inquieto, sonso, de alguém que se sente espiado a cometer uma falta grave e que, por isto mesmo, está sempre a reclamar misericórdia. E todo ele já começava a dessorar essa coisa açucarada que lhe banhava o rosto, e que lhe emprestava um aspecto tão repugnante, de presunto untado, como se por todos os poros filtrasse a essência dos alimentos que ingeria laboriosa e constantemente. (*idem*, p. 500).

Os adjetivos, novamente, não mentem: flácido, sonso, repugnante. O aspecto carnal, ou, ainda mais específico, porejante da personagem é trazido à cena – o mesmo recurso que fora utilizado para nos apresentar Angélica, seu rebento. A família que tanta ânsia causava na família Meneses é um fiel retrato do asco, com as aparências de seus membros sendo abstraídas diante dos títulos que carregavam. Dentro da memória brasileira – e, oras, da árvore genealógica do próprio Barão que, não nos esqueçamos, era supostamente descendente dos Braganças –, temos ali algo caricato do glutão Dom João VI e também a lembrança da diabetes de Dom Pedro II, seja no soro doce que rega o rosto do Barão, bem como os dedos gordurosos de comida. Assim, o Barão, em pessoa, é o escárnio e a oposição ao Barão, seu título. Falta realza: se algo reluz na personagem, são seus dedinhos lambuzados de empada, e nada mais.

## a persistência da colônia

A vinda da família do Barão à Chácara dos Meneses, claro está, deixa extasiado Demétrio, que se porta como o zelador das tradições da família, a figura que rege os costumes e preza pela manutenção de brasões. Não à toa, em oposição àquela figura impostora ao seu modo, Nina, ele expõe em seus atos a vitória que sua morte lhe traz, seja embalando o corpo rapidamente, seja logo ligando para o Barão, numa relação de causa e efeito para o fim da personagem que suprime qualquer possibilidade de luto. Outro gesto está em jogar as roupas de Nina no chão, justificado pela ideia do câncer como uma doença talvez contagiosa, mas também como um enterro daquela aparência excêntrica aos costumes, exuberante e estrangeira: o vestir-se antiprovíncia que Nina carregava durante toda a narrativa.

A recolhida dessas roupas para um orfanato pela caricata Angélica, ainda que possamos duvidar do real fim dos vestidos de Nina (se fosse em favor próprio, por exemplo, o que apenas atija nossa imaginação para a mesquinha de uma família nobiliárquica), encobre o gesto de caridade dos senhores, que mais zela pelo reforço do poder sobre os menos abastados do que pela real preocupação com eles – afinal, quem daria roupas infectadas para o mais pobres senão aqueles que os

observam como menos gente, como não pessoas? A caridade também é uma marca de uma classe social alta que prefere o ato de concessão e benevolência angariado em tais práticas e dotando-os de uma aura angelical, em vez de uma realização efetiva de direitos sociais. No Brasil, somente na Constituição de 1988 a assistência social, em vez de práticas de caridade, obterá seu lugar de destaque. Até então, portanto, temos um retrato de uso da pobreza pelos mais ricos.

A caridade e a beneficência acabavam por despir o público-alvo da assistência social da condição de cidadão, de indivíduo capaz, ou seja, sujeito de direitos, transformando-o em incapaz, carente e necessitado da benevolência dos mais abastados da sociedade. A pobreza era considerada um atributo individual daqueles que não se esforçavam para superá-la e que, portanto, eram tidos como responsáveis pela situação de miséria em que se encontravam. (CARVALHO, 2008, p. 12).

Voltando à imagem do velório de Nina, podemos, portanto, ver que este acontecimento desenha a ambivalência entre rural e urbano, entre capital e interior, entre moderno e colonial. É a morte de Nina que possibilita a presença do Barão, como elementos que se dessintonizam, mas que compartilham o mesmo ambiente. Além de Nina, um outro espelho está entre Timóteo e o Barão. O primeiro, filho interdito dos Meneses, é um corpo, como vimos, ininteligível para aquela sociedade. Um corpo que ousou transpor o que os limites de gêneros impostos previam. A vinda do Barão faz Timóteo planejar a visibilidade do seu corpo, o que seria um golpe, em si mesmo, na vaidade da família que o quis colocar nas sombras por toda a sua existência. Nina pode ter morrido, para alívio da moral dos Meneses, mas assim como a casa, tudo ali parece ruir:

Se é na passagem fúnebre, na poética do velar, que a acolhida derradeira de Nina se dá em uma compensação outra: um drama com entreatos de cólera e desalento, é nessa mesma cena que Timóteo, o irmão cativo da casa morrente, impõe sanções irreversíveis à casa combalida. Em seu tributo à Nina, um misto de espetáculo da bizarria e de sentimentalismo, Timóteo obstaculiza tanto a execução do rito fúnebre despertando uma condenação mais ampla, uma curiosidade e uma exposição ainda mais mórbida da família quanto corrompe a concretização de uma recepção tradicional ao senhor Barão. (MENEZES, 2016, p. 138).

Timóteo incorpora, assim, a lembrança que os corpos podem estar dormentes, mas não impotentes, e que uma vida não encerra o punhal ao alto. Mas

há um elemento ainda mais marcante, para esta nossa leitura de momento contemplada pelo Barão de Santo Tirso, que deve ser levado em consideração. A estética escolhida por Timóteo para penetrar naquela sala que velava Nina rememora os quadros de um Brasil oitocentista.

Carregado em uma rede – objeto utilizado por Demétrio para deitar-se à varanda após os almoços – por empregados negros de torso nu, Timóteo exhibe seu corpo flácido e suas longas tranças, adornado por maquiagem e trajando antigos vestidos nobres da mãe. Difícil não encarar tal imagem em dialogismo com os discursos pictóricos *The rede or net* (1822), de Henry Alken, e *Volta à cidade de um proprietário de chácara* (1822), de Jean-Baptiste Debret, além do poema de Gilberto Freyre *Rede* (1933). Nesse ponto, a construção ficcional de Lúcio Cardoso faz uma paródia através da qual a representação do poder senhorial é subvertida com a inserção, no centro, do que antes não figurava dentro das molduras familiares. (OLIVEIRA, 2019, p. 55-56).

Além do exposto no trecho citado, cabe ainda mencionar que o que tem de elemento chocante na releitura de tais obras do século anterior materializadas ali pela *mise-en-scène* de Timóteo é o corpo não moral deste. O corpo inelegível para aquelas pessoas que estão ao redor do defunto de Nina é o corpo travestido de Timóteo, visto que provoca um efeito na moralidade daquela cidade interiorana. É este o corpo que provoca a aversão. Isto dito, reforça-se que os corpos negros que carregam o branco flácido para cima e para baixo são como um cenário, como uma estrutura cênica que não trazem, por eles mesmos, o choque para aquela sociedade ali presente. O papel de carregar, como na memória dos tempos de escravidão, não é posto, em nenhum momento, como algo capaz de chocar aquela sociedade, pois trata-se de um elemento de continuidade da colonialidade/modernidade, uma face compartilhada entre elas. Tais corpos não recebem mais nenhum cuidado na narrativa, se dissolvem nos momentos seguintes, como acontece com tudo o que é prosaico. Como extensão que são da rede, como suportes que são daquele cenário, os corpos negros são coisificados, uma das estratégias de colonização apontada por Aimé Césaire (2010, p. 24).

Por fim, a performance de Timóteo é encerrada não pelo Barão ou por qualquer conflito estético ali trazido, mas sim pela narrativa da *Crônica*. Nossa atenção passa a ser o desfecho das revelações sobre as relações de Nina e os demais personagens da família ora apresentada. Nada mais saberemos sobre o Barão, essa figura que vive de memória e ausência, bem como da legitimidade introjetada nos habitantes de Vila Velha. Sabemos que a casa, em desamparo, seguirá o caminho de desgaste e sucumbirá em ruínas, nesta história que, em sua primeira linha, no Diário de André, é imprecisa no tempo – “18 de... de 19...” (CARDOSO, 2018, p. 19), tal qual nossa pretensa modernidade.

## referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Sonhos d'Ouro*. Rio de Janeiro: Editora Lêtras e Artes, 1964.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CARVALHO, Graziela Figueiredo. *A assistência social no Brasil: da caridade ao direito*. 2008. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/11992/11992.PDF>>. Acesso em 16 de jul. de 2020.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.
- CUNHA, Fausto. Lúcio Cardoso (patético): “Ergo meu livro como um punhal contra Minas”. *Jornal do Brasil*. Caderno B. 25 de novembro de 1960, p. 2.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- MENEZES, Ludimila Moreira. *Dos riscos e miasmas: os apelos de um texto-pensamento em Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso*. 2016. 219 f. Tese (doutorado em literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, 2017, p. 1-18.
- OLIVEIRA, Frederico van Erven Cabala. *Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues: arquitetos da decadência*. 2019. 127 f. Dissertação (mestrado em estudos de literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2019.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade e Modernidade/Racionalidade. In: BONILLO, Heraclio (org.). *Los Conquistados*. Bogotá: Tecer Mundo Ediciones/FLACSO, 1992.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Culturas shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas*. São Paulo: É Realizações, 2017.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.