

**Exclusão da feminilidade como mecanismo de destruição em *Crônica da casa assassinada***

Exclusion of Femininity as a Mechanism of Destruction in *Chronicle of the Murdered House*

Autoria: Elizabeth Cardoso

 <https://orcid.org/0000-0002-8349-1620>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.175271>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/175271>

Recebido em: 30/09/2020. Aprovado em: 03/12/2020.

---

**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://www.facebook.com/opiniaes)

---

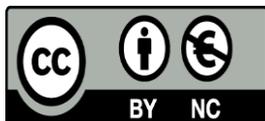
**Como citar (ABNT)**

CARDOSO, Elizabeth. Exclusão da feminilidade como mecanismo de destruição em *Crônica da casa assassinada*. *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 89-103, 2020.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.175271>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/175271>

---

**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.

---

# exclusã<sup>o</sup> da feminilidade como mecanismo de destruição em *crônica da casa assassinada*

Exclusion of Femininity as a Mechanism of Destruction in *Chronicle of the Murdered House*

Elizabeth Cardoso<sup>1</sup>

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.175271>

---

<sup>1</sup> Professora doutora do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. E-mail: [elizabethpenhacardoso@gmail.com](mailto:elizabethpenhacardoso@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8349-1620>.

**Resumo**

A marca da destruição, indicada no título do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, é operada em torno principalmente de Nina e Ana, mas uma leitura atenta percebe o mesmo mecanismo dirigido a Timóteo, Betty, Maria Sinhá e à própria casa. O que une todas essas personagens é a potência de transgressão, de destruição e de questionamento que afeta sobremaneira Demétrio. Neste artigo, vamos centrar a análise da feminilidade por meio dessa figura e sua tentativa de exclusão do outro. As confluências com a psicanálise de Freud nos auxiliam na leitura.

**Palavras-chave**

*Crônica da casa assassinada*. Lúcio Cardoso. Feminilidade.

**Abstract**

The destruction mark, attributed in the title of the novel *Chronicle of the Murdered House*, by Lúcio Cardoso, is operated mainly around Nina and Ana, but a careful reading it perceives also the mechanism directed at Timóteo, Betty, Maria Sinhá and the house itself. What unites all these characters is the power of transgression, destruction, and questioning that greatly affects the character Demétrio. In this article, we will focus on the analysis of femininity through this figure and its attempt to exclude the other. The confluences with Freud's psychoanalysis help us to read it.

**Keywords**

*Chronicle of the Murdered House*. Lúcio Cardoso. Femininity.

## introdução<sup>2</sup>

O título do romance *Crônica da casa assassinada* (CCA), de Lúcio Cardoso (1959), anuncia a história do aniquilamento de uma família, caso se interprete a palavra “casa” em sua acepção de reunião de membros sob a mesma descendência, remetendo também à destruição física de uma construção, moradia. A família em questão é a Meneses, composta por antigos fazendeiros de Minas Gerais, a qual, com a chegada dos novos tempos — tempos de crise financeira mundial, seguida da crescente urbanização e industrialização do Brasil, décadas de 1930, 1940 e 1950 —, experimenta o incômodo da falência econômica, sobrevivendo do patrimônio acumulado e da força do sobrenome dos antepassados. A casa em questão é a chácara dos Meneses, com sua arquitetura destacada logo na primeira página do romance, em um esboço de planta.

Ambas, família e construção, serão destruídas, juntamente com sua moral católica, sua política financeira, baseada na especulação e na usura, e seu patriarcalismo, mesclado de coronelismo tardio e mediocridade indisfarçável. O leitor começa a se aproximar de tal quadro desde antes de abrir o livro, em função de seu título. A surpresa reside em como essa extinção se dá.

O agente desse processo de destruição é a mulher, nas figuras de Nina e Ana. Como a história da decadência que perpassa CCA está apontada o suficiente pela fortuna da obra, a leitura agora empreendida busca interpretar a ação dessas mulheres na concretização da transgressão máxima: assassinar a família mineira, representante, na prosa de Lúcio Cardoso, do conservadorismo, da hipocrisia e da mediocridade.

Tal perspectiva impõe a necessidade de circunscrever essas personagens femininas, diferentes nas várias maneiras de ser mulher, mas unidas pela multiplicidade, traço próprio do feminino. Se, num primeiro olhar, Nina e Ana não possuem nada em comum, por viverem a feminilidade de maneiras distintas, a leitura orientada pelo saber psicanalítico vislumbra semelhanças entre elas.

A primeira delas é a indicação de que a feminilidade se efetua no âmbito da multiplicidade, não havendo um único modo de ser mulher, mas vários, o que as reúne na diferença.<sup>3</sup> A segunda semelhança trata da urgência de expressar-se enquanto mulher, a invenção do discurso sobre si. Nina alcança sua meta pela moda e pela repetição do ato de partir; Ana, por sua vez, escreve sua história, alcançando patamares únicos em termos do feminino que assume, na prosa de Lúcio Cardoso, a voz em primeira pessoa para falar sobre si. A terceira similaridade é a transgressão, que, na esteira do exercício do mal, promove a derrocada dos Meneses. O quarto

---

<sup>2</sup> Este artigo é resultado da pesquisa de doutorado da autora que foi publicado no formato livro, com o título *Feminilidade e transgressão. Uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso* (Humanitas/Fapesp, 2013), e também foi material de apresentação oral no *Colóquio Elegia Mineira: 60 anos da Crônica da casa assassinada*, realizado no dia 22 de novembro de 2019, na Universidade de São Paulo.

<sup>3</sup> A multiplicidade do feminino presente em CCA foi indicada por Brandão (2006), em trabalho sobre a encenação da morte feminina.

ponto em comum é tornar-se, justamente por ser mulher, o alvo de ataque do mais Meneses dos Meneses: Demétrio, um misógino, imbuído da missão de *proteger* a família da *perigosa* influência feminina, uma tarefa árdua, já que seu recurso é recalcar o feminino e o material recalçado, como se sabe, sempre retorna.<sup>4</sup>

## demétrio e a exclusão da feminilidade

Uma das figuras marcantes de *Crônica da casa assassinada* é Demétrio. Descrito como uma figura pálida, arrogante, calada, sovina e intolerante, Demétrio é o chefe da família Meneses. Mais por exclusão do que por mérito, ele assume a liderança dos negócios do brasão, representando os irmãos, Timóteo e Valdo, depois da morte de Dona Malvina, sua mãe.

Algumas características moldam Demétrio. Uma delas é sua devoção em conservar a imagem imperiosa dos Meneses. Com a família suplantada na preguiça e na avareza, em franca fase de decadência econômica, Demétrio quer a todo custo preservar as tradições que mantêm viva a majestade de sua descendência. Nesse contexto, a casa dos Meneses ganha relevância descomunal, tornando-se o reinado de Demétrio. Sem nunca a abandonar, nem mesmo para uma volta no jardim, ele permanece guardião de sua honra e imponência.

Outra obsessão de Demétrio é a visita do Barão, ilustre membro da família mais importante da região, seguida dos Meneses. A visita do Barão representa o coroamento da gestão familiar de Demétrio, pois sua presença não é corriqueira nos arredores e uma deferência assim evidencia o valor que os Meneses possuem, apesar de tudo. Essas duas características de Demétrio andam unidas e são lembradas por vários narradores-personagens do romance, com o intuito de dimensionar sua mesquinharia. Coerente com sua função de chefe dos Meneses, Demétrio rejeita todas as formas de existência que questionem seu expediente de guardião da tradição e dos costumes, ou seja, não suporta o outro, o diferente, daí sua terceira marca registrada: a aversão ao feminino.

Esses três vértices de Demétrio existem em paralelismo. Seguidor do modelo do patriarcado rural, ele vê o feminino como algo menor em força, inteligência e presença social, mas, por outro lado, teme (também ama e admira) as potências desconhecidas das mulheres, desconfiando delas. Demétrio sabe que, se houver espaço, as mulheres podem abolir as regras, transgredir a lei e colocar seu monopólio em xeque, arriscando a fortificação da casa e as boas relações com a sociedade (leia-se Barão).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Aqui vamos ficar apenas nesse último ponto. Os outros três estão desenvolvidos em Cardoso (2013).

<sup>5</sup> Essa ideia do poder ameaçador da mulher foi muito difundida. Desde o Barroco, a figura da mulher é representada na pintura em poses de triunfo, mas é no século XIX, como registra Perrot (2005), que a tendência ganha popularidade. A pesquisadora registra que um viajante inglês anotou, em 1830, que, “Embora legalmente as mulheres ocupem uma posição muito inferior aos homens, elas constituem, na prática, o sexo superior. Elas são o poder que se

## a centralidade da feminilidade

Em CCA todos querem saber da mulher, Nina. O que ela quer, por que age, como age, quais seus interesses, qual a extensão de sua beleza e de seu poder são questões levantadas não somente por Ana, Betty, André, Valdo, Timóteo, mas também por personagens como o Farmacêutico, o Médico, o Coronel e até mesmo Padre Justino. Essas são questões, porém, que não atormentam Demétrio. Ele não filosofa sobre a mulher porque pensa saber tudo sobre o feminino: a feminilidade é perigosa e a melhor maneira de sobreviver a ela é afastando-a, eliminando-a.

Aparentemente, sua obra mais bem-acabada é Ana (só aparentemente, pois sua esposa vive uma vida dupla, burlando suas regras e contribuindo para a diluição da família), talvez devido à intensa dedicação em torná-la um ser distanciado do feminino, ou, ao menos, afastado do que ele considerava feminino.

A mão de Ana é destinada a Demétrio quando esta é ainda quase uma criança, tendo ele, então, a oportunidade de moldá-la aos pressupostos da boa mulher: invisível. Ana recorda os ensinamentos para agradá-lo: “meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça. [...] me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui [...]” (CARDOSO, 1996, p. 120). O noivo acompanha o processo e gosta do resultado:

Tudo sem sangue, os gestos mecânicos como os de um ritual que se processasse nos limites de um bocejo e de uma desencantada imagem dos atos e das intenções. [...] 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 Meneses’ (*idem*, p. 120-121).

Vê-se por aí que Demétrio, como Nina, considera que a expressão mais evidente da feminilidade se dá pela vestimenta. A imposição de roupas retas e pretas busca abafar a feminilidade, do mesmo modo que as fendas e paetês de Nina ressaltam-na enquanto mulher.<sup>6</sup> Entre os Meneses, o existir feminino por meio das

---

esconde atrás do trono” (PERROT, 2005, p. 265). Perrot também cita um Balzac admirado ao afirmar: “nas classes inferiores, a mulher é não somente superior ao homem, mas ainda, ela governa sempre” (*idem*). Nesse bojo as mulheres surgem como perigosas manipuladoras, fingindo obediência para reinar em segurança e os homens seriam apenas marionetes, daí o temor e a desconfiança em relação ao feminino.

<sup>6</sup> Há outra perspectiva envolvida: a vestimenta feminina representa o poder do marido perante a sociedade. Nesse ponto, Gilberto Freyre (2009), em concordância com Gilda Mello e Souza (1996), afirma que: “Mesmo porque, em sociedades chamadas burguesas, o modo de as mulheres casadas se apresentarem em público constitui um dos meios dos seus maridos se afirmarem prósperos — aqui vai algum marxismo — ou socioeconomicamente bem situados. Sendo assim, é preciso que os vestidos de esposas ou de filhas variem, de menos a mais exuberantemente caros, e adornados como expressão, quer da constância de *status* alto dos

vestimentas vem de longa data e tem seguidores inusitados. Timóteo é um deles. No romance, uma das imagens mais definidas de Timóteo é dada por Betty, a única da casa a ter contato com ele; Nina, posteriormente, integra-se ao pequeno grupo:

[...] ao me aproximar, verifiquei que o Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício. Movia-se ele com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira de sândalo, o que o envolvia numa enjoativa onda de perfume. Não sei direito o que colocara sobre a cabeça, assemelhava-se mais a um turbante ou a um chapéu sem abas de onde saíam vigorosas mechas de cabelos alourados. Como era costume seu também, trazia o rosto pintado [...] (CARDOSO, 1996, p. 53).

A indicação de que Timóteo herdara seu estilo da mãe vem na sequência: “[...] e para isto, bem como para suas vestimentas, apoderara-se de todo o guarda-roupa deixado por sua mãe, também em sua época famosa pela extravagância com que se vestia [...]” (*ibidem*).

Travestido de mulher, Timóteo passa a ser considerado aberração e é obrigado a se recolher ao próprio quarto, transformado em prisão. Para evitar que Demétrio cumpra a ameaça de interná-lo num hospício, nem ao menos pode, assim, circular pela casa.

Outro feminino recalcado serve de inspiração a Timóteo: Maria Sinhá. Segundo o que conta a Betty, ele estava “dominado pelo espírito de Maria Sinhá [...] a mais nobre, a mais pura, a mais incompreendida de nossas antepassadas. Era tia de minha mãe, e foi o assombro de sua época” (*idem*, p. 54-55). Maria Sinhá era uma mulher forte e poderosa que se vestia de homem. Exímia amazona, ela guiava

---

maridos e pais, quer como expressão de aumento de prosperidade ou de ascensões socioeconômicas ou políticas ou na ocupação de cargos ilustres dos mesmos maridos ou pais. Ou, em alguns, de amantes de homens que se sintam comprometidos, por motivos de prestígio social, a se afirmarem através de vestidos, adornos, sapatos ostentados por suas — no caso — amantes. Essas precisam de ostentar não só suas belezas de rosto e de formas de corpo, porém penteados requintados artísticos, faces bem retocadas por outras artes, adornos que acentuem encantos naturais de bustos, de braços, de pernas, de pés. Neste particular, sociologicamente importante, as modas de mulher, em sociedade burguesa, vêm desempenhando papel valioso” (FREYRE, 2009, p. 53). O trecho é esclarecedor em dois aspectos: primeiro, por abordar a importância da vestimenta feminina dentro das regras sociais do patriarcado; segundo, por permitir mais esse paralelismo entre Nina e Ana na família Meneses — enquanto uma representa opulência e sedução, a outra transpira rigidez moral e parcimônia: juntas elas acabam por reunir qualidades que confirmariam o triunfo dos Meneses, não fosse pela decadência que elas mesmas ajudam a acelerar.

a fazenda com mãos de ferro, empunhando um fático chicote. Suas atitudes inadequadas para uma mulher abalaram sua família, que a isolou em outra fazenda, deixando-a morrer no abandono. Mesmo depois de morta, ela continuou a alterar os rumos da *normalidade* dos Meneses, sendo Demétrio quem providenciou seu derradeiro isolamento:

Durante muitos anos, no tempo em que era [Timóteo] 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 fundo poeirento de província mineira... (*idem*, p. 55).

A referência a Anita Garibaldi localiza o feminino na esfera da revolução, da mudança, da insubordinação. Demétrio, sabedor dessa intensa faceta feminina representada por Maria Sinhá, providencia o encobrimento de mais essa expressão feminina, ordenando a reclusão de sua lembrança no porão. Quando Nina toma conhecimento da história de Maria Sinhá e de que há um retrato dela armazenado na casa, quer vê-lo imediatamente. Betty a acompanha na excursão, narrada com a intensidade de alguém que ultrapassa limites estabelecidos secularmente. Juntas conhecem o rosto desenhado pelo retratista, que acentuou Maria Sinhá como uma mulher masculinizada e moldada pela liderança e pelo poder sobre os outros: “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” (*idem*, p. 162), descreve Betty. O único indício de vaidade feminina convencional era a gargantilha de veludo no pescoço.

Maria Sinhá atua como a donzela guerreira que se traveste de homem para participar da batalha e colaborar com seus talentos, os quais ficariam inutilizados caso se apresentasse no registro convencional do feminino. Num primeiro momento, ela transgredir ao se fazer passar por homem e dominar os aparatos, ferramentas e atividades tipicamente masculinas (cavalgar, açoitar, vaquejar, comandar peões), mas sua transgressão torna-se dupla quando não recusa sua feminilidade totalmente — “era um rosto de mulher, não havia dúvida” (*idem*, p. 161) —, não abandona sua condição de mulher, não troca de nome, não corta o cabelo (“penteava os cabelos amarrados no alto”) (*idem*, p. 161), denunciando

continuamente sua feminilidade, lembrando a todos que a mulher pode ser tão capaz, cruel e perigosa quanto, ou mais, que o homem. A gargantilha de veludo é o signo dessa transgressão.

O quadro faz Nina pensar, elaborar mais e mais questões sobre o passado dos Meneses, para finalmente concluir: “aqui não há nada que me interesse” (*idem*, p. 163). Talvez o destino de esquecimento e poeira da outra mulher transgressora perturbe qualquer esperança de futuro para ela em Vila Velha. A maneira pela qual o retrato está entulhado por trás de móveis e trastes antigos, virado para a parede e encoberto “por densa camada de pó” (*idem*, p. 161), traduz a fúria de Demétrio quando se dedica a anular a presença perturbadora do outro.

## o incontrolável

Demétrio é o misógino mais bem-acabado da literatura de Lúcio Cardoso e passa todo o romance dedicado a recalcar, analogicamente, a feminilidade onde quer que ela se manifeste.<sup>7</sup> E a metamorfose do recalque em texto literário, por meio de Demétrio e sua relação com o feminino, é digna de destaque.

---

<sup>7</sup> O conceito de recalque perpassa toda a obra de Freud desde a carta ao amigo Wilhem Fliess, datada de 6 de dezembro de 1896, passando pela *A Interpretação do Sonho* (1900), pelo estudo de caso *O homem dos ratos* (1909), *A história do movimento psicanalítico* (1914) até *Moisés e o Monoteísmo* (1930), entre outros. De maneira sumária, apenas para apoiar o paralelo estabelecido entre literatura e psicanálise, pode-se dizer que o recalque é o movimento psíquico que afasta (ou tenta separar) determinados elementos (pulsões) do âmbito da pré-consciência e da consciência, alocando-o no inconsciente, conforme já ressaltado. (Mais uma vez, faz-se necessário ponderar que essas separações não existem e que são assim expressas para facilitar o argumento). O que administra o equilíbrio sobre o que pode passar do inconsciente para o consciente é a busca pelo prazer. Dar vazão à pulsão é sempre fonte de prazer, no entanto, atuar para que a pulsão se satisfaça pode gerar desprazer, pois há outras forças psíquicas (em diálogo com as regras culturais e civilizatórias) que atuam para barrá-la. O recalque nasce do balanço entre prazer e desprazer; se o caminho para a satisfação da pulsão for causar mais desprazer do que o prazer de tê-la satisfeito opta-se por recalcá-la: “Aprendemos então que a satisfação de um instinto que se acha sob repressão seria bastante possível, e, além disso, que tal satisfação seria invariavelmente agradável em si mesma, embora irreconciliável com outras reivindicações e intenções. Ela causaria, por conseguinte, prazer num lugar e desprazer em outro. Em consequência disso, torna-se condição para repressão que a força motora do desprazer adquira mais vigor do que o prazer obtido na satisfação” (*Repressão*, 1915/1996, ESB, Volume XIV, p. 152). Mas o recalque sempre retorna. Apesar de ter como meta manter afastadas as pulsões, o recalque se repete de outras formas, pois no ambiente inconsciente ele continua organizando-se, adquirindo outras formas, ramificando-se e, por meio do deslocamento e da condensação, as pulsões recalçadas ressurgem, burlando a censura e se fazendo novamente presente, em busca da satisfação (*idem*, p. 155). A ideia do sujeito dividido fica bem clara nesse nó do recalque, tanto que muitas vezes o que é por ele rechaçado é também desejado: “A repressão atua, portanto, de uma forma *altamente individual*. Cada derivado isolado do reprimido pode ter sua própria vicissitude especial; um pouco mais ou um pouco menos de distorção altera totalmente o resultado. Nesse sentido, podemos compreender a razão por que os objetos mais preferidos pelos homens, isto é, seus ideais, procedem das mesmas percepções e experiências que os objetos mais abominados por eles, e porque, originalmente, eles [os objetos] só se distinguem um dos outros através de ligeiras modificações” (*ibidem*; grifos do autor). Outro elemento a ser

O Meneses, apesar de atraído pelo feminino desde sua relação com a mãe, não cessa de tentar afastar, destruir, esconder, diluir a feminilidade ao seu redor. Seu intento funciona temporariamente até que a representação da mulher retorna, modificada, sob nova roupagem, deixando-o angustiado.

Depois de esconder o quadro de Maria Sinhá, vem Timóteo com seu travestimento, motivando Demétrio para mais uma ação encobridora. Inútil esforço, pois não há controle sobre o recalçado, ele ressurgue inesperadamente, de formas reelaboradas, causando inquietantes estranhezas (*Unheimlich*), como Timóteo e suas “tendências” revivendo Maria Sinhá.

Timóteo é *estranho* por reunir atributos, simultaneamente, familiares e desconhecidos, domésticos e assustadores. Para os Meneses, Timóteo é o que não deve emergir, mas vem à tona. Betty imprime tal sensação: “Que poder o havia arrastado até aquela posição, de que elementos contraditórios e sarcásticos compusera sua personalidade, para que também explodisse, inesperado e forte, com todas as heranças e ressaibos dos Meneses? Ah, que aquele estranho ser sem sexo era bem um Meneses” (CARDOSO, 1996, p. 56). Na sequência do trecho, Betty compara Timóteo a Maria Sinhá, a duplicidade entre os parentes – ambos travestidos conforme o sexo oposto – também gera efeito de estranheza, como pontua Freud (FREUD, *O estranho*, 1916/1996, ESB, Volume XVII, p. 258), citando Otto Rank. Além disso, sua ambivalência masculino-feminino anuncia alteridade e conota desacordo com a norma, gerando o *estranho*.

Mas, apesar de toda a família *estranhar* Timóteo, ele perturba Demétrio de modo especial, a ponto de o irmão trancafiá-lo. Em termos psicanalíticos, analogicamente, Demétrio recalca Timóteo, dotando-o de mais uma característica própria do *estranho*: algo que foi tirado de circulação, tornando-se ainda mais raro. Esse expediente de esconder e reprimir o feminino, o outro, o *estranho*, é repetido com Ana, Maria Sinhá e Nina.

Desse modo, recluso o irmão, surge uma cunhada encarnando a mulher fatal; quando consegue expulsar a cunhada, a esposa contesta todos os ensinamentos e agita-se em sua condição feminina. Até mesmo o clima de pacto feminino pressionando Demétrio a sair de sua zona de conforto encontra paralelo com o recalque, pois se, em algum aspecto, ele escapa do inconsciente, adquire mais força e multiplica-se, assim como as vítimas de Demétrio unem-se no ambiente da casa, conquistando poder de destruição. Desesperado, Demétrio condensa tais aspectos em Nina, a qual surge como a única culpada. Já morta, tudo ressurgue, uma vez mais, por meio de suas roupas que parecem vivas. Inevitável não associar aqui o poder de mobilidade e transformação do recalque e as múltiplas facetas do feminino, ambos a atormentar Demétrio.

Demétrio recusa seu interesse pelo feminino por temer perder o controle e o poder sobre a família. Ele transmuta em termos ficcionais um momento

---

destacado é a energia descomunal que o sujeito gasta na administração de recalçamento, já que o recalque não cessa de querer se fazer consciente, qualquer brecha, qualquer relaxamento ele reaparece.

marcante vivido em meados do século XX: se não bastasse a decadência política e financeira do coronelismo agrário, essas antigas famílias patriarcais tiveram de se acostumar a viver com mulheres não dependentes do masculino, pois estas foram se tornando cada vez mais autossuficientes financeiramente, escolhendo viver fora do casamento (solteiras ou divorciadas). E, em alguns anos, com as pílulas anticoncepcionais, acabaram por conquistar o direito reprodutivo. Para Demétrio, o aniquilamento do feminino é da ordem da sobrevivência do mundo como ele o conheceu e no qual reinou, um mundo feito por e para homens.

Nesse sentido, é curioso notar que Nina defenda a venda da chácara e tenha tentado articular um moderno plano de reestruturação das finanças,<sup>8</sup> no qual a venda da casa e o loteamento das terras eram centrais, conforme trecho de carta de Nina para Valdo:

[...] a construção, e mais do que isso, a manutenção desta Chácara, equivale a uma despesa inútil, e poderia ser poupada, se não achassem todos que abandonar Vila Velha, e esta mansão dispendiosa, fosse um definitivo ato de descrédito para a família. A verdade é que antes de desmembrarem a velha Fazenda do Baú, e dividirem as terras entre credores que poderiam muito bem esperar, teria sido melhor contemporizar com a situação,

---

<sup>8</sup> É notável o interesse e o tino comercial que, em geral, apresentam as personagens femininas da obra de Lúcio Cardoso. Além de Ida, que orientava as opiniões do marido em seu trabalho como gerente de banco, em *CCA* há referências à ótima administração da fazenda por Malvina Meneses e à força física de Maria Sinhá para cuidar da lida no campo, chamando atenção também as propostas de Nina para as finanças dos Meneses — ela estava correta, o campo não apresentava possibilidades de lucro e o que despontava como promessa de maior ganho era a cidade, suas indústrias e a especulação financeira. Para sustentar tal análise, deve-se levar em consideração que o romance está configurado durante a primeira metade do século XX, com reminiscências dos tempos áureos da família durante os séculos XVIII e XIX, tendo como cenário o interior de Minas Gerais. Com tal horizonte, sabe-se que as perspectivas políticas e econômicas que envolviam a chácara dos Meneses e seus moradores não eram das mais promissoras. A região e seus habitantes assistiram à desvalorização de suas terras e de sua riqueza devido a dois “deslocamentos do eixo dinâmico da economia brasileira”, como reflete Celso Furtado. Primeiro, nas últimas décadas do século XIX, a falência da mineração, especialmente a extração de ouro, e o fim do sistema escravocrata, que obrigou a elite mineira a investir na agroexportação (café) e na economia de subsistência, com contratação de mão-de-obra. Depois, com a crise mundial de 1930, veio o esgotamento desse modelo, que, impulsionado pelo governo de Getúlio Vargas, foi substituído por uma proposta econômica voltada para os centros urbanos e pelo desenvolvimento da indústria nacional. No entanto, com a população empobrecida, pouco se consumia, o dinheiro não circulava nem para indústria, nem para o comércio e a vida no campo ficou fadada à estagnação irremediável. Celso Furtado descreve a figura do dono de terras falido de modo semelhante às descrições de Demétrio em *CCA*: sozinho, bonachão, inútil: “[...] isolados, os homens que dirigiam a produção não puderam desenvolver uma consciência clara de seus próprios interesses. Com o tempo, foram perdendo sua verdadeira função econômica, e as tarefas diretivas passaram a constituir simples rotina executada por feitores e outros empregados. Compreende-se, portanto, que os antigos empresários hajam involuído numa classe de rentistas ociosos, fechados num pequeno ambiente rural, cuja expressão final será o patriarca bonachão que tanto espaço ocupa nos ensaios dos sociólogos nordestinos do século XX” (FURTADO, 1999. p. 115).

remodelando apenas a casa que hoje apodrece no contraforte da serra. [...] Tivessem feito o que eu tanto apregoei, liquidado a casa, vendido os trastes, diminuído a criadagem, loteado as terras e entrado em acordo com o resto dos credores não estaríamos agora na situação [...] (CARDOSO, 1996, p. 35).

Betty acentua a influência ameaçadora de Nina na casa: “Pela primeira vez, e de um modo insistente, insinuante, eu sentia o que realmente era a presença daquela mulher — um fermento atuando e decompondo” (*idem*, p. 280). Ainda segundo os diários de Betty, as opiniões contrárias de Nina e de Demétrio sobre o destino da casa formam a pilastra de seus desentendimentos, pois o chefe dos Meneses acredita que a casa é símbolo da majestade da família: “Podem falar de mim, costumava dizer, mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui vieram com altaneria e dignidade” (*idem*, p. 65).

Há, contudo, um evento paralelo à aversão de Demétrio com o feminino: quanto mais ele enterra, torna invisível, esconde, afasta e recalca o feminino, mais a sua casa, e ele mesmo, se envenena, se desestabiliza, decai e desaparece.

Tal leitura, orientada pelo saber psicanalítico, amplia a perspectiva, bastante divulgada, do paralelo entre a decomposição da casa e do corpo de Nina, para pensar a decadência da casa em analogia com a decadência e a morte de Nina, mas também de Ana, de Demétrio e de Timóteo. Tendo em vista que a morte é o destino de todas essas personagens, e não apenas o de Nina. Inclusive, a propagada ideia de que haveria uma ligação especial entre Nina e a casa necessita de retoques.

Nina não alimentava sentimento de afeto, de conforto, de familiaridade ou de identidade com a chácara, ao contrário, a propriedade dos Meneses era para ela símbolo de aniquilação. É inegável que a tese da analogia entre o corpo doente de Nina, literalmente apodrecendo devido ao câncer, e a decadência física da casa está presente e é ressaltada por alguns narradores-personagens. Como é o caso do trecho da narrativa do Farmacêutico (*idem*, p. 151), no qual se nota que as impressões foram vividas durante a visita do profissional para diagnosticar um mal-estar de Nina. Dessa consulta, várias analogias se estabelecem na fatura geral do romance: ele conclui que Nina está grávida e a casa está *doente*. Sabe-se que, no futuro, esse será o diagnóstico mortal de Nina e que sua gravidez resultará numa outra ramificação destrutiva: o incesto.

Mas não se pode perder de vista que outras analogias são estabelecidas efetuando a ligação entre a destruição da estrutura da casa e outras personagens, inclusive Demétrio. É o que anota o Médico:

Por um momento, parado diante de mim, as mãos inalteradamente apoiadas à borda da cadeira, tive a impressão de que já contemplava alguma coisa além de nós mesmos, uma visão que nos ultrapassa como um cenário descortinado pelo

pressentimento e pela vergonha — talvez, quem sabe, as ruínas de sua própria casa. Mas nele, repito, já não existia revolta — apenas resignação, e este desinteresse final que assumem os mártires ante a iminência do sacrifício. Instantaneamente, e por um desses fenômenos que costuma me ocorrer, imaginei o que aquele homem já devia ter sofrido, o quando devia ter pago pelo seu orgulho, para que assim chegasse ao fim de todos os seus sonhos, nu e pacificado. Porque havia uma certa paz na sua atitude, uma última e dramática distensão no seu gesto de renúncia e de aceitação: ruía a casa dos Meneses, mas a sombra já o alcançava também, sepultando-o em seus escombros. Não era só à casa que ele renunciava, era a si próprio, pois não podia aceitar a casa sem a integridade do seu orgulho (*idem*, p. 177-178).

Já o Padre associa a decadência da chácara ao falecimento de Malvina. Depois da morte da mãe, Demétrio assume os negócios integralmente. O religioso parece sentir falta de algo especificamente feminino que poderia ser visto na decoração ou no cuidado com o jardim: “Ah, via-se bem que a voz de Dona Malvina não mais ecoava naquele mundo: a desagregação apoderava-se dele e aos poucos ia devorando a graça austera e sólida de seu renome” (*idem*, p. 325).

Ana também liga a vida da chácara com Dona Malvina. No trecho a seguir, ela diz que a casa petrificou sem a matriarca, invertendo a ordem arquitetônica e anatômica: “Desde quando, em que momento exato ela se petrificara, qual o motivo que a tornara muda, ela, que sempre primava pela vivacidade em meio às suas flores?” (*idem*, p. 304-305). A anulação do feminino retira a vida da casa, o que Demétrio não percebe é que, assim como a propriedade, ele também necessita do outro para viver e não petrificar. Não sem razão, Ana também destaca a decadência de Demétrio: “Estranho, como ultimamente era tomado de uma sonolência irresistível, ele, que sempre fora um homem de grande atividade, o que o levava a ser considerado como chefe da família. Nunca abandonava os livros, as contas, os empregados. Agora, era visível que qualquer coisa nele não ia bem – dir-se-ia que ruía ao esforço de um trabalho íntimo” (*idem*, p. 342). A degradação física de Demétrio é paralela à da casa à de Nina.

## considerações finais

Não se discorda aqui da ideia de a degradação de Nina ser a mais evidente e a mais explorada. Cabe ampliar, entretanto, o paralelo entre a decomposição da casa e a morte de Nina para a destruição da casa e a aniquilação do feminino causando a destruição de todos. Se o câncer de Nina metaforiza a ruína da construção, a lenta morte de Ana (que usa seu último fôlego para projetar novos ataques à chácara) e a

espetacular encenação da morte de Timóteo, junto ao corpo de Nina, não deixam de multiplicar o definhamento do feminino:<sup>9</sup>

[...] antes que eu [Valdo] pudesse saber do que se tratava, vi que ele [Timóteo] rodava sobre os próprios calcanhares, e tombava por terra, evidentemente atingido por uma apoplexia. Mas, fato estranho, não oscilou como seria normal, como oscilaria qualquer indivíduo fulminado por um ataque — atingido, rodopiou um segundo, e com ele, nesse rápido giro, num cintilar imprevisto, as jóias que trazia amontoadas sobre o corpo. Era como se uma torre medieval, incrustada de pedras e mosaicos, tremesse de repente em sua base — tremesse lacerada em sua essência e, desvendando seu entulho luxuoso, fugisse de mil cores como um vitral estilhaçado, e fosse escorrendo colares de ametistas, pulseiras de safiras e diamantes, broches de esmeraldas, brincos de ouro e de rubis, pérolas, berilos e opalas, projetando sobre a sala inteira o esplendor de suas pupilas um único minuto vivificadas — para escorrerem depois ao longo do tronco, tremerem ainda num último chispar furtivo, e morrerem afinal, inermes e brutas, sobre o corpo desabado (*idem*, p. 546).

Com essa variedade de mortes simbólicas envolvendo o fim da casa dos Meneses, não é de todo coerente estabelecer paralelo apenas com Nina. Mas é possível ler um pentágono regular, Nina – casa – Demétrio – Ana – Timóteo, no qual Nina e a casa formam a base; Ana e Timóteo, os vértices laterais; e Demétrio, a ponta. Desse modo, o ponto irradiador da destruição não é apenas a transgressão feminina, mas o confronto com Demétrio e seu misoginismo.

Enquanto Rogério, em *Inácio*, aponta para a necessidade do saber do outro para saber de si e, ao narrar sua travessia pelas múltiplas faces da mãe e assumir suas indissolúveis dúvidas sobre o feminino, indica um caminho de redescoberta de seu subjetivismo, Demétrio, silencioso, crente de seu conhecimento sobre a mulher, não duvida que a melhor estratégia junto à feminilidade é a de aniquilá-la. Mas o outro nunca fica ausente.

Em *Crônica da casa assassinada* as imagens do feminino acuado dentro da casa — Maria Sinhá no porão, Timóteo em seu quarto, Ana esgueirando-se atrás de pilastras e paredes, Nina no pavilhão — transpõem literariamente o procedimento psicanalítico do recalque, pois ao massacrar o feminino, objetivando a proteção da casa, Demétrio decreta a destruição de sua sede e dele mesmo. Sem saber que não se existe sem o outro.

---

<sup>9</sup> O paralelo entre as mortes de Nina e de Ana e a destruição da casa foi inicialmente indicado por Mario Carelli (1988).

## referências bibliográficas

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CARDOSO, Elizabeth. *Feminilidade e transgressão. Uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Fapesp/Humanitas, 2013.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2. ed. crítica rev. coord. por Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996. (Col. Archivos, 18).

CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo. Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

FREUD, Sigmund. *ESB – Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREYRE, Gilberto. *Modos de homem & modas de mulher*. São Paulo: Global Editora, 2009.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1999.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PERROT, Michelle. *As mulheres, ou, Os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru (SP): Edusc, 2005.