



LUÍSA AMÂNCIO FONSECA

**A PERSONAGEM MALDITA: A TRAJETÓRIA DA LILITH
SAGRADA DE LÚCIO CARDOSO**

LAVRAS - MG

2023
LUÍSA AMÂNCIO FONSECA

**A PERSONAGEM MALDITA: A TRAJETÓRIA DA LILITH SAGRADA DE
LÚCIO CARDOSO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Curso de Letras, para a obtenção do título de Licenciatura.

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa
Orientador

LAVRAS -MG
2023

LUÍSA AMÂNCIO FONSECA

**A PERSONAGEM MALDITA: A TRAJETÓRIA DA LILITH SAGRADA DE
LÚCIO CARDOSO**

**THE CURSED CHARACTER: THE TRAJECTORY OF THE SACRED LILITH BY
LÚCIO CARDOSO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Curso de Letras, para a obtenção do título de Licenciatura.

Aprovada em 28/11/2023

Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis - FALE/UFGM

Dra. Larissa da Silva Lisboa Souza - DEL/UFLA

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa
Orientador

**LAVRAS
2023**

aos meus pais, que transcendem o meu coração a ter mania de amor, dedico.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por me permitir experimentar a impossibilidade da linguagem.

A Ju, por dar sentido ao meu verbo (in)transitivo amar.

Meu avô, que foi o meu contador de histórias favorito.

A Biblioteca Municipal de Curvelo, resistente e ativa, onde me reconheci como leitora do mundo.

Gabriel, Maressa e Adriana, que estenderam o meu sol na varanda para fazer queimar.

Aos desencontros de Lavras, por me ter dado sede de viver tudo.

Rodrigo, pela sua orientação precisa e tranquila, onde me entendi pesquisadora.

A Universidade Federal de Lavras, mais do que ambiente acadêmico, espaço de alteridade, lutas e de crescimento.

Agradeço.

*“todo beijo, todo medo
todo corpo em movimento
está cheio de inferno e céu”
(Caetano Veloso)*

RESUMO

Crônica da Casa Assassinada (1959), de Lúcio Cardoso, é uma obra construída por visões de narradores constituídos em um contexto de preceitos moralistas vindos de valores patriarcais e religiosos. Há um corpo, no entanto, que foge dessas normas de entender o mundo e a si mesmo; o de Nina, mulher moderna que não aceita os valores impostos pela Casa. A personagem traça, durante as narrativas, uma linha de fuga por meio da busca do erótico, abrindo, desta forma, um novo espaço, seja dentro do enredo, no jardim da Casa, seja no contexto de produção e publicação da obra. Por isso, o presente estudo tem como objetivo principal, ao se basear em aportes teóricos contidos, principalmente, em Georges Bataille (2020) e Judith Butler (2003), analisar a posição e a trajetória desse corpo que se torna (des)educado, compreendendo o movimento entre interdição-transgressão, e a performatividade de gênero como instrumentos para o alcance do sagrado.

Palavras-chave: Corpo feminino. Performatividade de gênero. Erotismo.

ABSTRACT

Crônica da Casa Assassinada (1959), by Lúcio Cardoso, is a work constructed by the visions of narrators constituted in a context of moralistic precepts coming from patriarchal and religious values. There is a body, however, that deviates from these norms of understanding the world and itself; that of Nina, a modern woman who does not accept the values imposed by the House. During the narratives, the character traces a line of escape through the search for the erotic, thus opening a new space, whether within the plot, in the garden of the House, or in the context of production and publication of the work. Therefore, the main objective of the present study, when based on theoretical contributions contained mainly in Georges Bataille (2020) and Judith Butler (2003), is to analyze the position and trajectory of this body that becomes (mis)educated, understanding the movement between interdiction-transgression, and gender performativity as instruments for achieving the sacred.

Keywords: Female body. Gender performativity. Eroticism.

SUMÁRIO

I - A LILITH DE LÚCIO CARDOSO: PRESSUPOSTOS INICIAIS	10
II - UM CORPO JOGADO NO TEMPO DO REDUTO AMALDIÇOADO NA PROCURA DA CONTINUIDADE PERDIDA	12
III - O CORPO EM CRISE PERDIDO NO JARDIM DO ÉDEN	15
IV - O CRIME DE TER ACEITADO VIVER SEM CORPO	21
V - ALÉM DOS MUROS EDUCADOS DA CASA: ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES	25
REFERÊNCIAS	28

I - A LILITH DE LÚCIO CARDOSO: PRESSUPOSTOS INICIAIS

*“No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus,
e o Verbo era Deus.” (João 1:1)*

Nas interpretações ocidentais do início do livro de Gênesis¹, na narrativa da criação divina do mundo e do homem, há o princípio de que o homem, como sujeito, é masculino. Não é à toa que, mesmo encontrando a descrição de que Deus criou homem e mulher à sua imagem, nos deparamos com a narrativa de Adão e Eva, sendo Eva, a pecadora, fragmento criado a partir da costela de Adão. A serpente, compreendida como o símbolo profano de Lilith, figura ocultada na narrativa bíblica cristã², é indicativo do que é o papel do feminino dentro de um imaginário coletivo da cultura ocidental. Ou seja, determinando as construções de identidades individuais e coletivas, sendo regulador de normas sociais, essa visão foi e é sistematizada por meio de representações associadas a uma mítica feminina que, ao mesmo tempo, sendo a origem do mal, é a virgem mãe dos pecadores³.

Essa representação da encarnação do mal presente no corpo feminino é observada no romance do escritor mineiro Lúcio Cardoso, *Crônica da Casa Assassinated* (1959), quando há a subversão da própria história bíblica ao colocar como um dos eixos narrativos a imagem de uma mulher que se torna sagrada ao não seguir as leis cristãs: a personagem Nina. *Crônica*, como conjunto de fragmentos selecionados por um narrador-regente, espelha a ruína dos valores da família Meneses, do seu mundo rural e patriarcal. Desmoronando as certezas rígidas desses valores, a parede da *Casa* corrói juntamente com o corpo transgredido de Nina, assim como o transvestimento de Timóteo e a escrita confessional de Ana, fazendo com que a obra compile um amontoado autodestrutivo entre um devir patriarcal/feminino, rural/urbano, ao mesmo tempo que se abre para o novo e o diferente do que já estava como posto.

Nesse sentido, *Crônica*, na sua atemporalidade, ao trazer temas relevantes para o nosso tempo, por meio da sua estrutura e linguagem, em corpos subversivos e desencaixados em alguns

¹ “E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou” (Gn 1.27).

² Segundo o mito judaico e mesopotâmico de Lilith, essa figura feminina teria sido a primeira mulher de Adão que, ao se rebelar por não aceitar determinada posição em relação a ele, é expulsa do paraíso, se torna símbolo do Mal e retorna, na narrativa de Adão e Eva, encarnada na serpente que entrega a maçã do pecado à Eva. Por corromper o que se entende de feminino nos preceitos cristãos, Lilith é, também, metáfora de rebeldia e da transgressão feminina.

³ De acordo com a narrativa da bíblica cristã, Maria de Nazaré foi uma mulher judia, escolhida por Deus para ser a mãe de Jesus. Ficando grávida mesmo virgem, e sua representação no ocidente ganhou papel de exemplo de virtude e do que se espera de um suposto feminino.

dos personagens principais da obra, mostra a importância e a necessidade de novas e outras perspectivas para se ler o romance. A partir do espectro desse pressuposto, a presente leitura tem como objetivo principal analisar a trajetória do corpo (des)educado⁴ da personagem Nina, compreendendo que, mediante este movimento, há a criação de um espaço transgressivo dentro do enredo (jardim da casa) e no contexto de produção e publicação da obra (finais dos anos de 1950), onde a personagem consegue, como uma linha de fuga das interdições da própria simbologia das paredes da casa, conquistar os desejos do corpo, o que a faz chegar no pleno e na sua continuidade quando resiste a um ambiente educado por preceitos cristãos e patriarcais.

Nesse sentido, a metodologia deste trabalho está pautada em ferramentas teóricas contidas, sobretudo, em Judith Butler e Georges Bataille para fundamentar a análise que foi realizada, compreendendo a relevância dos estudos de Butler para se pensar em um corpo feminino preso em um ambiente conservador, de parâmetro patriarcal, por meio de conceitos como o de performance e performatividade de gênero; de forma paralela, sobre o erotismo e o sagrado, alcançado na linha tênue entre interdição e transgressão, os de Bataille. Para isso, foram utilizadas duas das principais obras de ambos os teóricos: *Problemas de Gênero* (2003) e *O Erotismo* (2020).

Ao se embeber desses estudos para sustentar a investigação pretendida, o trabalho está dividido, de forma geral, em três partes que foram consideradas importantes para compreender a trajetória da busca do sagrado de Nina: a primeira, voltada para a contextualização da obra, introduz e situa o corpo da personagem no ambiente que tenta prender e restringir o seu corpo; a segunda, que parte do princípio do feminino como um interdito do mundo do trabalho, sendo corrompido pela performatividade de gênero; e, por fim, a terceira parte, momento onde é discutido o processo erótico da personagem para o alcance do sagrado. Nesse sentido, o trabalho buscou contribuir para o aprofundamento dos debates que envolvem o diálogo entre literatura e outras áreas de conhecimento, como a Filosofia, e também o papel importante do romance analisado como forma de dar espaço a outras vozes, considerando o texto literário no seu contexto de produção, publicação e de circulação. Ou seja, dar ênfase às Liliths, pressupondo que a literatura é, também, produto de um momento histórico e compreendendo a permanente urgência de entender o texto literário dentro da nossa contemporaneidade, a fim de, por meio da pesquisa acadêmica, intervir em questões fundamentais de nosso tempo.

⁴ Michel Foucault (2014).

II - UM CORPO JOGADO NO TEMPO DO REDUTO AMALDIÇOADO⁵ NA PROCURA DA CONTINUIDADE PERDIDA

“Deus é mulher.” (Elza Soares)

Fragmentada, lacunar, com narrativas controversas, *Crônica da Casa Assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, é o retrato do processo de decadência econômica e moral de uma família tradicional no interior mineiro. A *Casa*, personagem e metáfora da própria família Meneses, nas suas paredes pútridas se torna, também, símbolo de apodrecimento do tradicionalismo católico e patriarcal, sendo construída por valores rigidamente moldados em preceitos masculinistas, em um espaço cujas raízes se aprofundam nos primórdios de Minas Gerais (CARDOSO, 2021, p. 43). Organizada em um compilado de cartas, depoimentos, diários e confissões de narradores, sejam eles personagens ou testemunhas de acontecimentos passados, a obra constrói a ruína da família com memórias de sujeitos que tentam, por meio da escrita desesperada, a fuga da constante destruição causada pela ação do tempo. Implacável e corrosivo, o tempo é palco central de contrastes entre *Casa* e personagens e sua ação destruidora é o labirinto textual cuidadosamente elaborado por retalhos dos conflitos existenciais desses narradores. A dupla reconstrução temporal da obra, permeada de sombra e silêncio, tanto no conteúdo como na forma, realiza uma espécie de réquiem para o processo de destruição da família Meneses, já marcada no título do romance.

Nas suas 56 partes, que buscam uma totalidade impossível, a *Crônica* tem no seu centro o vazio diante das palavras e a incompletude que coloca tudo em movimento. Um movimento onde o agente de morte da família mineira é, além das próprias normas da *Casa*, a figura da mulher, imagem representada em Nina, ao encontrar sua feminilidade nas jóias e nos vestidos caros; em Ana, escrevendo depoimentos que vão contra a noção de mulher católica; e, radicalmente, em Timóteo, obrigado a viver no quarto que fora da mãe devido ao transvestimento do seu corpo. Nesse contexto de coronelismo frustrado e oco, a imagem da representação do feminino se transfigura não só em uma certa ponta de esperança pela abertura da modernização histórica e cultural, mas também por cumprir um papel que ridiculariza e corrompe os modelos da masculinidade tradicional dentro da narrativa, como as de Demétrio e, de maneira ainda mais ansiosa, a de André.

⁵ Termo presente na narrativa do médico, ao descrever a posição de Timóteo dentro da casa, onde permanece preso no antigo quarto da própria mãe (p. 327). O termo aqui utilizado remete, também, às paredes da casa, ao considerar os objetivos deste trabalho.

Quando se lê *Crônica*, é inegável não reconhecer a posição de Nina como objeto de obsessão dos narradores do romance, tornando-a o início e o fim de narrativas que, na verdade, não acabam. Nina, mulher moderna, símbolo de transição para um tempo diferente do ambiente conversador dos Meneses, feito por e para homens, cria um novo discurso para si, seja escrevendo suas angústias, seja correspondendo a seus próprios quereres, que vão contra os modos tradicionais disciplinares da casa. A personagem performa⁶, por meio do seu corpo, belo e jovem, um caminho deseducado que rompe com interditos de padrões moralistas e restritivos, vindos de parâmetros patriarcais. Como esposa de um dos irmãos Meneses, Valdo, a personagem se apaixona pelo jardineiro, realiza seu desejo carnal com o suposto filho e escolhe voltar para o Rio de Janeiro. No jardim, assim como o do Éden, local onde ocorrem suas relações interditas, Nina conquista os desejos do seu corpo, quando:

(...) estava impregnada pela Chácara e pelo seu fluxo até a medula dos ossos. (...) a atmosfera que me cercava, como se irritam certos doentes atacados pelo enjoo da febre. Dormia, e apesar dos meus sonhos, acordava no centro daqueles objetos detestados. Sozinha, chorava, invectivava aquelas paredes frias, aquele mundo sem vida para mim. (CARDOSO, 2021, p. 213)

Ou seja, a personagem goza de uma lucidez ao ter consciência dos seus anseios e escolhe não os negar. Essa posição pode ser vista já na primeira cena do romance, de tom impressionista, escrita por André. Desesperado, o narrador procura alívio do seu sentimento de culpa e de pecado ao desejar a mãe, e ela, não aceitando sua condição de morte, na espera da ressurreição, afirma: “Iremos para longe, André. Como me faz mal esta cidade, esta casa. E há outros lugares, juro como há outros lugares, onde poderemos ainda viver e ser felizes.” (CARDOSO, 2021, p. 35). Nina, assim como a figura de Jesus Cristo, na passagem em São João⁷ (também epígrafe da obra), tem certeza da sua imortalidade e é levada à sacralização⁸, já que o seu corpo transpõe a experiência-limite e alcança a impossibilidade de dominação por meio do erótico.

A marca da sacralidade é vestígio da transgressão de Nina, que é afirmada quando ela se decompõe por causa de um câncer. Então, marcada por um não-lugar de solidão, ruína e reminiscências de memórias recriadas na tentativa de construção da sua própria identidade, a

⁶ O conceito remete aos estudos de Judith Butler (2003). Para a autora, a performance, como atos repetidos e corpos situados, molda as nossas identidades, colocando como a identidade de gênero, por exemplo, um reconhecimento por meio da agência.

⁷ “Jesus disse: Tirai a pedra. Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque já está há quatro dias. Disse-lhe Jesus: Não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus?” (São João XI, 39,40).

⁸ Conceito citado a partir dos estudos de Georges Bataille (2020), que é um dos pontos centrais para compreender a trajetória da personagem Nina.

personagem, consciente também da degradação moral da família, chega ao nível de crise da própria existência, fazendo com que o seu corpo resista à disciplina imposta pelas amarras da *Casa* à medida que é corroído juntamente com a suas paredes. Por meio da nostalgia de um passado recriado nas narrativas melancólicas, na busca da sua continuidade perdida, o silêncio incômodo revela a procura interior desse corpo para se entender sujeito, mesmo sendo dissecado pela *fúria do tempo*:

(...) somos nós que assim passamos como espuma, e nada deixamos do que construímos, senão um punhado de cinza e de sombra? Debató-me, o coração me vem aos lábios: que é válido, que é invulnerável à fúria do tempo, qual o sentimento que não se esgota e não se ultraja?. (CARDOSO, 2021, p. 45)

No trecho acima, encontramos Nina escrevendo uma carta direcionada a Valdo, posicionada logo após a primeira parte do diário angustiado de André. Olhando com cuidado, há um discurso quase desesperado de um corpo em conflito com o seu outro *Eu*, ao entender que o que existe do passado são somente lembranças, recriadas e repetidas ao longo do tempo, corpo que apodrece com as suas certezas, sobrando somente um punhado de cinza e de sombra. Nesse jogo sensual de olhar o proibido entre as frestas de janelas e portas, na procura de segredos e intimidades, a personagem, dentro da claustrofobia de realidade mascarada, supera os interditos da *Casa* e se decompõe para a sua transgressão.

Há, nesse sentido, mesmo que Nina se apresente somente pelas cartas que envia ao coronel e seja descrita pelos outros narradores que constroem a obra, uma linha de fuga a partir das escolhas feitas pela personagem para o alcance do êxtase e da concretização dos seus desejos. Nina encontra sua plenitude, antes da morte física, na subversão da posição tradicional do que é definido como feminino em uma cidade do interior de Minas Gerais, praticando a sua feminilidade e respondendo, pela performatividade de gênero, de forma diferente da esperada por uma estrutura que regula e educa esse corpo; pois, segundo Judith Butler (2003), ao repetir atos em uma mesma cena, eles acabam não sendo os mesmos, possibilitando, por meio da agência (ação), mais do que performar um gênero, transformá-lo.

Portanto, pensar na posição do corpo da personagem é também pressupor a necessidade de pensar a obra a partir do e para o olhar feminino e, mais do que isso, situar o seu corpo como uma importante chave narrativa do romance de Lúcio, por meio das tomadas temporais que desconstroem o romance. Para isso, é necessário, de forma cuidadosa, entender o processo de transgressão de Nina, foco principal deste trabalho, como fissura para o encontro do erótico e da

deseducação do seu corpo, o que coloca em questionamento a posição do que é o feminino, trazendo à tona novas e outras questões para se ler as veredas desse labirinto.

III - O CORPO EM CRISE PERDIDO NO JARDIM DO ÉDEN

“Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem.” (Lc 23:34)

O corpo feminino ainda é, na história, desde o mito original do pecado, o de Adão e Eva, espaço de Outridade em uma cultura onde o conceito de Mulher é carregado de misticismos e padrões masculinistas. A carga de violência é imposta já na marca do nascimento, impulsionada por categorias para se entender como sujeito. São signos que, culturalmente, o sujeito que se percebe no gênero feminino incorpora ao desempenhar determinados comportamentos e papéis, a partir de uma estrutura de parâmetros heteronormativos, de norma cristã, sendo voltada para o falocentrismo. Se Eva foi a primeira pecadora, a narrativa de Lilith reafirma o lugar de profanação e de corrompimento do feminino na sociedade ocidental, em que ser mulher é ora símbolo da falha, ora fragmento da costela de um homem.

A narrativa bíblica permanece e é ressignificada, constantemente, quando há uma estrutura de sujeitos que têm sua leitura de mundo a partir desse mito fundador do ocidente. Então, pensar a noção de mulher em um espaço colonizado e opressor, pressupondo o sujeito feminino colocado como a falha, é implicar que esse corpo é, também, lugar de violência. Nessa cadeia complexa e indefinida de opressão, indo além da questão do gênero, não é possível deixar de considerar que as relações de gênero são, essencialmente, relações de poder, mais do que institucionalizadas, flutuantes, construindo as identidades do próprio corpo (FOUCAULT, 2014). Nesse sentido, há, segundo Michel Foucault (1993), uma:

Histerização do corpo da mulher: tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado - qualificado e desqualificado - como corpo integralmente saturado de sexualidade; (...) foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; (...) enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é a “mulher nervosa”, constitui a forma mais visível desta histerização. (FOUCAULT, 1993, p. 99)

A histerização do corpo feminino é uma das maneiras pelas quais o biopoder⁹ controla e educa o corpo para a reprodução e para o espaço familiar, onde o gênero, assim como a sexualidade, é agenciado por repetições de atos. Encontramos, assim, dentro de uma cultura binária, dividida entre homens e mulheres, machos e fêmeas, Adãos e Evas, a identidade de gênero como aspecto performativo sancionado por tabus e restrições. Nessa lógica, ele opera como um interdito no mundo do trabalho, já que quando se nomeia “menino” ou “menina” o sujeito incorpora o espaço que ele ocupa dentro do jogo social, disciplinando-o a desempenhar determinados papéis na sociedade.

Judith Butler, em *Problemas de Gênero* (2003), refletindo sobre conceitos como o de performance e de performatividade, assinala que o corpo é, ao repetir atos de linguagem, mais do que biológico, social. Isso significa que ele ocupa um espaço marcadamente definido ao se relacionar com o Eu e com o Outro, onde performances precisam ser atuadas para definirmos nossas identidades. Há, então, uma estilização repetida do corpo, dentro de uma estrutura reguladora altamente rígida (BUTLER, 2003, p. 69). Esse dinamismo, que se aproxima dos aparelhos ideológicos de Estado¹⁰, atua como parâmetro de configurações nas nossas formas de pensar e de agir. Sendo relações de poder entre sujeitos situados, faz acontecer, logo, uma certa educação de corpos, onde precisa ocorrer o *assujeitamento*¹¹ do próprio sujeito. A identidade de gênero, entendida como repetição estilizada de atos (ação coletiva) no tempo, coloca a performatividade, partindo da performance, como ruptura, intermediada pela repetição subversiva de ações para abrir a um deslocamento de espaço na intenção de transformá-la.

O corpo, então, como acontecimento histórico, é local da diferença (SELIGMANN-SILVA, 2005) ao dramatizar e quebrar a reiteração ritual de normas da heterossexualidade compulsória¹², que acaba sendo questionada pela performatividade. E é o que podemos observar na personagem foco da análise deste trabalho. Nina, entre o perfume das violetas, nos fundos do pavilhão, inscreve novos significados no seu próprio corpo quando, em um ambiente que se parece com um “corpo

⁹ Para Michel Foucault (2014), biopoder pode ser compreendido, de forma geral, como um mecanismo de controle disciplinar. Ou seja, uma técnica de poder que busca produzir corpos economicamente ativos, na medida que adentra para o trabalho por meio de duas técnicas de poder: a disciplina e a biopolítica.

¹⁰ Butler (2003), além de ressignificar o conceito presente em Austin, também constrói os seus estudos a partir da sua leitura de Althusser. Em uma leitura mais contemporânea, Eugênio Bucci (2021) prefere utilizar o termo *aparelhos ideológicos de capital*, já que para este autor os aparelhos de Estado perdem força ao entrar em contato com a lógica capitalista.

¹¹ Para ela, nenhum indivíduo torna-se sujeito sem antes ter sido sujeitado ou passado por um processo de subjetivação. Ou seja, não é possível se tornar sujeito sem padecer ou experimentar a própria subordinação, já que é dentro dela que se encontra a possibilidade da potência, pela qual ele ressignifica as suas práticas e experiências.

¹² Segundo Judith Butler (2019), a heterossexualidade compulsória pode ser compreendida como “parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa” (BUTLER, 2019, p. 153).

gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue” (CARDOSO, 2021, p.164), de estrutura fria, de pedra e cimento, “com sua varanda, suas colunas, seus quartos e todo o poderoso mundo vegetal que a rodeia” (CARDOSO, 2021, p. 375), rompe com a visão que lhe é imposta: a da feminilidade católica de valores interioranos.

A personagem resiste às amarras da construção cultural que molda o seu corpo para ser do lar, submissa a Valdo, seu marido. Pelo contrário, Nina, indo em contrapartida das narrativas de Eva, de Lilith e de Maria, elege a si própria como narradora da sua história, escolhendo, por exemplo, sentir o cheiro das violetas que lembram sua paixão pelo jardineiro, movimento que mostra também seu processo de transgressão do devir-feminino. Entretanto, casa e personagens na obra estão interligados e Nina entende que “há uma força superior que me impele, e eu vim ao encontro do meu destino, como quem abre espontaneamente as portas de sua prisão” (CARDOSO, 2021, p. 219).

Essa força causa conflito na personagem que, mesmo tendo “uma voz íntima me prenunciava que a Chácara se achava nos últimos dias” (CARDOSO, 2021, p.164), finda a sua subjetividade ao mudar o eixo central do seu contexto e transgredir através dos interditos da casa, atravessando a linha tênue das interdições, na qual consegue alcançar, pelo autossacrifício e sendo sacrificada pelas masculinidades da obra, o erótico. Por isso, a relação entre casa e personagem, estruturada por fragmentos de uma família em estado de crise, pode ser compreendida pelo contexto narrativo da obra; da mesma forma, o que influencia a escrita do romance: o conflito entre o arcaico e o moderno, o urbano e rural como questão no contexto Modernista brasileiro a partir das décadas de 1920 e 1930 (BUENO, 2006).

Lúcio Cardoso, apesar de publicar *Crônica* no final da década de 50, foi um dos nomes significativos desse movimento, mesmo sofrendo um apagamento dentro do seu próprio contexto de produção. Valores que, até certo momento, eram pouco questionados, sendo padrões de modo de viver e se relacionar, se colocam em questionamento ao ter uma realidade em pleno processo de mudança, onde se por um lado, em uma direção, encontramos o industrial e a modernização por meio de máquinas, por outro, há, ainda, no contexto brasileiro, uma estrutura que é consequência de um processo escravocrata, tendo sua mão de obra e produção voltada para o exterior.

Antonio Candido, em “A Revolução de 30 e a Cultura” (1989), desenvolve a ideia de que, como consequência de um momento agitado pós Movimento de Outubro¹³, há o desejo, catalisado

¹³ O Movimento de 1930, marca da decadência da República Velha no Brasil, inaugurando também a Era Vargas, é considerado o eixo do fim das antigas oligarquias. Mesmo sendo um momento, essencialmente, de conflito político, a década de 30 também foi reconhecida pela vontade de mudança na cultura, após as contribuições do movimento modernista brasileiro.

com o que já vinha acontecendo com os primeiros modernistas, de sistematizar mudanças desiguais em um notório engajamento tanto no conteúdo, como na forma da produção e recepção do texto ficcional. Nesse sentido, enquanto os autores de 1920 inseriam o rural, mesmo desconcertado, dentro de um contexto industrial, os romancistas da década de 1930 não conseguiam ver uma conciliação entre o antigo e o moderno, já que, segundo Bueno (2007), a modernização é compreendida como fracassada, pois, para esses intelectuais, não poderia haver revolução sem as mudanças nas relações sociais:

(...) No romance de 30 o universo da velha propriedade rural surge não mais como uma possível via do desenvolvimento do país, mas sim como uma espécie de experiência já esgotada, que permanece como uma espécie de bem simbólico que estaria ao alcance somente da nostalgia. (BUENO, 2007, p. 10.)

O romance de Lúcio se embebe desse conflito ao trazer como tema os valores divergentes entre os provincianismos de Minas Gerais (família Meneses) e a modernidade de um Rio de Janeiro mais industrializado (Nina). Então, a *Casa*, em agonia no seu completo processo de ruína, juntamente com a decadência das suas normas, vindas de premissas de valores interioranos, como o patriarcalismo, o catolicismo mítico na construção tradicional familiar, torna-se um interdito do mundo do trabalho, onde o seu *velho espírito* assombra e educa as identidades da família Meneses. Dentro dessa educação, os seus alicerces definem posições dos sujeitos fazendo com que personagens como Nina e Timóteo, ao não se educarem nessas normas, subvertam o papel do que se entende por feminilidade, por exemplo, dentro do contexto patriarcal, construindo, assim, por meio da performatividade de gênero e dos interditos que precisam ser violados, um espaço de indisciplina, o que os torna corpos (des)educados:

(...) ruína 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. (...) eu pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da Chácara. (CARDOSO, 2021, p.164).

Como eu a compreendo, como sei bem tudo o que sente! (...) quando começamos uma coisa, é preciso ir até o fim. E nós começamos, você não se lembra? Nós começamos, Nina, e você era toda a minha esperança. Desde que se foi, os Meneses cresceram de novo, tornaram-se únicos, formidáveis. Nina, é preciso destruir esta casa. Ouça-me bem, Nina, é preciso liquidar os Meneses. É preciso que não sobre pedra sobre pedra. (CARDOSO, 2021, p. 221)

Há um fio que chama a atenção ao lermos os dois trechos destacados acima. Neles, vemos a consciência e a interdependência entre personagens e casa. Na narrativa do Médico, escrita logo

após a conversa que tivera com Demétrio sobre o suposto suicídio do jardineiro, encontramos um espaço arcaico que se metamorfoseia em sombra, devorando consigo o próprio personagem que é o seu símbolo mais fiel, Demétrio. O médico *pressentia um mal qualquer*. Fragmento interessante, pois, mais à frente, entendemos com mais clareza que esse Mal, entre as entrelinhas e uma das possíveis interpretações, é o que Nina e Timóteo começam: a destruição da Casa, até que não *sobre pedra sobre pedra*.

Assim, essa relação quase ontológica entre casa e personagem é resposta também ao conflito não só entre rural e urbano, mas também entre feminino e patriarcal. A não aceitação de Nina nos moldes da feminilidade colocada nos anos 1950, do mesmo modo que o seu protagonismo em relação a um contexto católico e patriarcal, é mecanismo para entender o processo de transgressão da personagem. É importante, então, olharmos com um pouco mais de atenção para os valores moralistas da Casa, em especial, os princípios católicos tradicionais, institucionalizados pela Igreja, já que:

Na questão feminina, a posição da Igreja católica reflete, de um lado, uma doutrina religiosa na qual a mulher sempre figurou como ser secundário e suspeito e, de outro, seus interesses investidos na ordem vigente nas sociedades de classes. (...) A Igreja tem evidenciado um esforço de refinamento das técnicas sociais conducentes a manter, embora disfarçadamente, a mulher submissa ao homem.” (SAFFIOTI, 2015, p.142 -143)

Se voltarmos, então, para as representações da mulher na doutrina religiosa, encontramos um leque de imagens voltadas ora para o pecado, ora para a santificação, sendo submetidas a visões que regulam e educam o corpo¹⁴ feminilizado: a cultura baseada no patriarcal. Um Eu como espelho do Outro, a figura masculina é a medida do que se compreende como sujeito e o corpo é local de construção biopolítica que, ao mesmo tempo que é lugar de opressão, é também centro de resistência. Entre as interpretações da figura de Salomé, a santificação de Maria Madalena, o pecado original associado Lilith e Eva, a devoção de Ana, a fidelidade e a passividade de Rute, o feminino, dentro do espaço institucionalizado da igreja católica,

(...) Ao fazer intervir o dinheiro, certo erotismo masculino associa a busca do gozo ao exercício brutal do poder sobre os corpos reduzidos ao estado de objetos e ao sacrilégio que consiste em transgredir a lei segundo a qual o corpo (como o sangue) não pode senão doado, em um ato de oferta inteiramente gratuito, que supõe a suspensão da violência (BOURDIEU, 2019, p. 35).

¹⁴ Paul Preciado (2019), de forma que atualiza as contribuições de Judith Butler, defende a contrassexualidade, supondo que o sexo e a sexualidade (e não somente o gênero) devem ser compreendidos como tecnologias sociopolíticas complexas.

Portanto, considerando essas discussões e pensando na questão do feminino e da feminilidade em *Crônica da Casa Assassinada*, mais especificamente, na posição da personagem Nina, é curioso observar um elemento narrativo que demonstra seu caráter de ir contra as regras impostas, o que marca a sua transgressão: as violetas. Por conseguir sobreviver durante longos períodos, as violetas são as flores do recomeço; porém, na medida que a cor está associada com a morte de Cristo, pode representar também, nas sociedades ocidentais, o luto e a morte como passagem. Timóteo, em diferentes momentos, quando, mais do que gostar de flores, aprecia as violetas, entende que “Deus, Nina, é como um canteiro de violetas cuja estação não passa nunca” (CARDOSO, 2021, p. 647); e Nina, já no seu leito de morte:

(...) Caíra sobre a cama, soluçando, e apesar do mau cheiro que embebia os lençóis, ainda conseguia distinguir um resto do seu perfume predileto, daquele tênue cheiro de violetas que a acompanhara durante a existência inteira, e que ainda agora teimava em permanecer, derradeiro sinal de sua passagem, como um rastro de luz e de mocidade, através de toda a sua agonia e de toda a sua decomposição. (CARDOSO, 2021, p. 585)

As violetas marcam a procura da sua plenitude e continuidade rompida por meio de interdições que perpassam o corpo feminilizado, e a busca angustiada de Nina fazia com que o “seu pensamento viajasse numa zona de sombra, seus olhos tornaram-se escuros. E sua voz, abandonando a frivolidade do assunto, também adquiri[a] repentina gravidade” (CARDOSO, 2021, p.147). Dessa forma, as violetas denotam a passagem da personagem para um corpo que não está mais a serviço de uma beleza comportada, estando até mesmo no leito de morte, depositadas por Timóteo em seu caixão, o que denota que a transgressão é momento de abertura para o erótico, momento que também se decompõe para dar espaço à impossibilidade do próprio corpo.

IV - O CRIME DE TER ACEITADO VIVER SEM CORPO

“Em verdade te digo, hoje estarás comigo no Paraíso.” (Lucas 23:43)

A representação do corpo no imaginário modernista, segundo Moraes (2019), é fragmentada, já que parte de um mundo em ruínas, em contexto de guerras, destruindo o próprio homem. Esse dilaceramento do corpo agonizante na sua procura do absoluto acaba sendo um processo interminável por ser uma medida impossível. A consciência deste estado é lugar da transfiguração necessária para se chegar ao êxtase, e se aproxima de algo como a morte e o horror,

voltando às necessidades animais (MORAES, 2019). Há, nesse sentido, uma força pulsante que perpassa os sujeitos e que leva à entrega de si mesmo ao Outro, na busca de uma continuidade perdida: o autossacrifício de ceder, dentro do próprio cerne do ego, à abertura do estado pleno do êxtase.

Nesse sentido, Georges Bataille (2020) parte do pressuposto de que foi necessário, para a organização coletiva do mundo do trabalho, o ser humano educar e domesticar seus impulsos sexuais na intenção de fugir da animalidade para planejar e executar tarefas mais complexas, fundando, assim, o interdito dos interditos: o próprio trabalho. Porém, em paradoxo, na teoria batalliana não há possibilidade de separar totalmente a animalidade da humanidade, uma vez que, dialeticamente, elas estão ligadas por meio do sexo e pelo fascínio da morte. Esse paradoxo é visto, principalmente, na experiência tensa da continuidade do ser encontrada no êxtase erótico; sendo um conflito entre repulsão (violência) e atração (desejo). Essa tensão, compreendida como uma dança entre os interditos e a transgressão, construídos na busca do absoluto por intermédio da nostalgia, está presente nas três formas de erotismo: o dos corpos, como o próprio ato sexual, por exemplo; o do coração, voltado para os afetos; e o do sagrado¹⁵, que pode ser encontrado na religião e na arte¹⁶.

O erotismo, então, como elemento da experiência interior¹⁷, contrasta com a sexualidade essencialmente animalizada, e acaba sendo “na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (BATAILLE, 2020, p. 20), quando a angústia surge como sintoma da concretização de atingir o mais íntimo do ser:

Isto nos aparece na angústia, no momento em que transgredimos o interdito, sobretudo no momento suspenso quando ele ainda atua e que, mesmo assim, cedemos ao impulso a que ele se opunha. Se observamos o interdito, se a ele nos submetemos, não temos mais consciência dele. Mas sentimos no momento da transgressão em si a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. (BATAILLE, 2020, p. 26)

A experiência interior, na linguagem perdida, indo além da experiência mística, também alcançada por meio do sacrifício¹⁸, esse que é essencialmente “a violação ritual de um interdito”

¹⁵ “O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo” (BATAILLE, 2020, p. 46).

¹⁶ Segundo Bataille (2020), todo erotismo é, na verdade, sagrado, então, como ele mesmo pontua, é uma expressão ambígua. Entretanto, para o autor, a experiência erótica, tanto dos corpos, como nos corações, é, antes de tudo, dentro da esfera sagrada.

¹⁷ “A experiência interior do homem é dada no instante em que, rompendo a crisálida, ele tem consciência de se rasgar a si mesmo e não a resistência colocada de fora.” (BATAILLE, 2020, p. 26)

¹⁸ “(...) é justamente a continuidade do ser revelado aos que fixam sua atenção, em um rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo” (BATAILLE, 2020, p. 36).

(BATAILLE, 2020, p.72), é movimento presente no processo erótico de Nina, quando André narra que:

Ela continuava a pentear os cabelos, esforçando-se para desmanchar os nós - e em toda ela, aureolando-lhe a fisionomia exangue, que realmente a única coisa que ainda parecia ter vida: através das ondas que iam se refazendo, uma nova primavera, misteriosa e transfigurada, recomeçava a escorrer em seu sangue. (CARDOSO, 2021, p. 27)

Na transfiguração da personagem, sinal físico do erótico sagrado, o sacrifício, consequência da força vital desprendida de Nina, fazendo-a ter uma *fisionomia exangue*, denota a experiência que ultrapassa violência necessária para a transgressão, os interditos, o que a possibilita experimentar o seu próprio devir. A personagem, assujeitada a dois movimentos que se complementam, na medida que se contrapõem – o interdito, que intimida na mesma maneira que introduz a fascinação da transgressão –, compõe o jogo da aprovação da vida até a morte. Assim, pressupondo que, na experiência erótica, os seres:

(...) reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. (BATAILLE, 2020, p. 11)

A descontinuidade encontrada no ser é suprida quando Nina experimenta a sensação de continuidade na experiência do sagrado, sendo o divino a essência da procura de uma espécie de imortalidade de seres descontínuos (BATAILLE, 2020). Isso significa que, no erotismo, tendo, para Bataille, um imaginário de dilaceramento associado à morte, acontece uma espécie de, mais do que uma mesa de dissecação, uma mesa de sacrifícios (MORAES, 2019), onde a questão da morte, ou melhor, a consciência que se tem dela, também como interdito do homem, é o anúncio de que a vida é, na verdade, a decomposição da vida, e o horror à decomposição do corpo torna-o impossível, sempre ávido pela plenitude. Logo, quando o erotismo se abre para a morte, sendo a violência sua alma (BATAILLE, 2020), se encontra o ser aberto na interrogação do vazio, ou seja, a experiência do não-saber, o encontro de Deus.

Nina, ao ter:

(...) uma animação, uma vibratibilidade, *um desejo de se expandir e de gozar a vida* que se poderia com um impulso natural, mas a um exame mais atento, é impossível não discernir o quanto há nisto de esforço e de construção artificial. (...) *um vácuo, uma carência que procura ingentemente suprir*. E penso que jamais em minha vida poderia eu me encontrar

de novo ante um ser que me desse tal impressão de ter sido traído, ou melhor, surpreendido em sua natureza mais íntima pela violência de um golpe vibrado às escondidas. *Nina estaria lutando pela posse de um equilíbrio perdido*, (...). (CARDOSO, 2021, p. 410. grifo meu)

Encontra com o Divino; ou seja, entra em contato com o sagrado por ser extraordinário, provocando a perda da unidade do corpo e a sua abstração na busca do impossível, algo que se aproxima de um corpo sem órgãos¹⁹, não estando somente a serviço do mundo do trabalho. Corresponde, então, a uma violação necessária para a “desconstrução da ordem descontínua das individualidades” (MORAES, 2019, p.50). Essa experiência particular do corpo, cara para os estudos batallianos, importante no processo da transgressão, que faz parte do jogo erótico, no caso, em um corpo feminino e feminilizado, tema central deste estudo, é a linha de fuga de um contexto patriarcal, já que o erótico, como válvula de sensação plena de alívio do corpo preso e educado por interditos, ao buscar o gozo de si mesmo, na desordem da infração, faz com que Nina transgrida para o desejo puro na procura do Eu, ultrapassando a lei, na medida que também a confirma.

A personagem, ao ter a transgressão como ruptura, no momento que se decompõe expelindo “um odor forte de violetas e heliotrópios esmagados, como o que se desprende de uma gaveta onde existem guardadas velhas roupas de baile” (CARDOSO, 2021, p. 551), desintegra para a sua verdade íntima e explode quando, rejeitando a reificação dos valores da Casa, se permite alcançar o ápice do ser, criando uma:

(...) atmosfera do mal. E a essa atmosfera, era impossível deixar de reconhecer, pertencia o ser que eu amava. Não por isso a que ela chamava de pecado, mas pelo próprio fato de existir, de respirar, de ser enfim ela mesma, com essa essência esponjosa e morna das anêmonas-do-mar. Porque a verdade é que só ali Nina se *realizava integralmente*, florescia, rescendia e brilhava, como um objeto sempre novo entre aquelas coisas *carcomidas pelo tempo*. (...) *Então era preciso reconhecer que aquela criatura frágil encarnava o mal, o mal humano, de modo simples e sem artifício*. (CARDOSO, 2021, p. 363. grifo meu)

A realização integral de Nina entre as coisas carcomidas no tempo é mais do que uma, segundo André, atmosfera do Mal, associada com a presença da personagem, a própria mãe. Maldita, por se tornar um corpo impossível, que nenhuma atividade do mundo do trabalho, ou melhor, os valores da masculinidade que tentam prendê-la, pode alcançar. Logo, a noção de totalidade do movimento de transgressão do feminino, quando vitimada por um câncer, em uma

¹⁹ Conceito metafísico fundado por Deleuze&Guattari (1995), o corpo sem órgãos (CsO) é o corpo que não está mais a serviço do mundo do trabalho, o corpo pleno onde os órgãos não formam um organismo. Sendo o próprio desejo, ele desfaz as organizações e é o próprio devir devindo, por isso, antiprodutivo.

espécie de mesa de sacrifícios, corrói, “como sob o esforço de violenta combustão interna” (CARDOSO, 2021, p 548),

(...) A pele, as costas, [que] já se esgarçava aqui e ali, mostrando lábios entrecortados como os de um fruto já muito maduro. (...) ela parecia estar se decompondo em vida.” (CARDOSO, 2021, p. 408)

A metáfora sensorial de Ana, comparando a decomposição de Nina com um fruto muito maduro, é o instante de um corpo no seu pleno processo de apodrecimento, o que torna o sacrifício da entrega de si mesmo a porta de entrada para a impossibilidade do seu corpo. Metamorfosando, Nina, mesmo no seu processo dolorido de abstração, atinge a sua heterogeneidade interior ao conquistar sua plenitude e, por meio do erotismo sagrado, se coloca conscientemente em questão; ou seja, a personagem se perde, mas, ao mesmo tempo se identifica com o objeto que se perde. Por isso, o jorro de órgãos²⁰ de Nina é observado quando:

Já o verão começava a repontar, se bem que continuassem os pés de vento, um vento morno, rápido, carregado pelo cheiro ácido das frutas que começavam a amadurecer. (...) Não sei o que houve, mas uma atmosfera elétrica parecia percorrer a sala. Lá fora o vento soprava, e as lufadas *impregnavam toda a casa de um cheiro de pêssegos maduros*. (...) Um fluido errava no ar e, apesar do vento, eu sentia a respiração faltar-me. (...) Fiquei sozinho, escutando o rumor do relógio ao fundo. (...) e *esse odor ácido de frutas amadurecendo*, o ambiente assemelhava-se ao de uma festa bruscamente interrompida. (...) Ouvi de novo o vento soprar, e parecia que ele arrastava após si a própria *essência do jardim apodrecendo*. (CARDOSO, 2021, p.411-422. grifo meu)

Na essência do jardim apodrecendo, com a carne crua, exposta, a personagem alcança esse elemento sagrado da continuidade, o que suprime o seu ciclo mortal, atingindo uma espécie de imortalidade, como um continuar a viver sem o seu próprio corpo físico e no momento da impossibilidade do seu corpo:

(...) Seu ardor era real, suas palavras representavam um impulso de vida. Não via eu como seus olhos brilhavam, como juntava as mãos numa atitude cheia de unção, como se rezasse? Aquilo era sagrado, e eu juraria que havia em nosso rito o testemunho de um deus desconhecido. (...) (CARDOSO, 2021, p. 414)

Então, sem a sua integridade do corpo, é possível observar a questão do sagrado na personagem, fazendo com que ultrapasse as interdições impostas ao gênero performado feminino e

²⁰ “O que a violência exterior do sacrifício revela era a violência interior do ser percebida sob a luz da efusão do sangue e do jorro dos órgãos.” (BATAILLE, 2020, p. 115)

se encontrar, mesmo na morte física, no paraíso, a “fronteira indevassável de onde os mortos espiam indiferentes a área por onde transitamos” (CARDOSO, 2021, p. 25).

V - ALÉM DOS MUROS EDUCADOS DA CASA: ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Para as considerações finais, antes de retomar o que foi feito, gostaria de refletir um pouco sobre uma questão que também considero importante para a temática desta análise: a posição dos personagens André e Timóteo na narrativa em relação a Nina. Corpos diferentes, mas entrelaçados com objetivos parecidos quando olham para a personagem como solução da própria ruína promovida pela Casa. De um lado, Timóteo, amorfo, “gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe” (CARDOSO, 2021, p. 57); do outro, o filho que deseja a suposta mãe e deposita suas angústias ao ter consciência das amarras das paredes da chácara que não lhe cabem mais.

Nina se torna a oportunidade de Timóteo conseguir ir contra a sua própria ruína por meio da busca pela verdade; já André, não se reconhecendo como filho da personagem (e, lendo o romance, descobrimento que é filho de Ana), tem o seu processo de autoconhecimento de que não há possibilidade de afirmar suas certezas por meio dos parâmetros da casa; ou seja, ambos os personagens, assim como Nina, estão entremeados de uma certa esperança de futuro de pensar um outro modo de se reconhecer. Essa esperança, metáfora que marca o desmoronamento da simbologia da casa, pode ser observada no diálogo entre Valdo e André, quando o filho, ao questionar a existência de Deus e a ressurreição de Cristo, corre para além do jardim. A cena, mais do que fuga da dor da morte do seu objeto de desejo, é sinal da fuga de um corpo que busca o insurgente, o que não pode mais de ocultar: a modernidade:

(...) como se eu o ameaçasse, deu-me as costas de novo e começou a correr — literalmente começou a correr, atravessando a sala e ganhando a varanda, onde ainda se demoravam dois ou três retardatários. Deixei escapar um grito — senti que ia perdê-lo para sempre — e comecei a correr em seu encalço. Com ele se ia algo que me era absolutamente precioso e insubstituível. (...) Lá estava ele, quase junto ao tanque, correndo sempre — eu não hesitei, continuei a segui-lo, chamando sempre “André”, mas ele nem sequer se voltou, (...) e a última imagem que guardo de sua pessoa, é a de uma cabeça arrepiada pelo vento, correndo em direção ao portão da Chácara, correndo cada vez, mais depressa, até que, lá, atirou-se pela estrada como um pássaro que ganha o espaço e a liberdade. Paro nesta imagem. Creio ser inútil acrescentar que nunca mais o vi durante o resto da minha vida.) (CARDOSO, 2021, 657-659)

André, que acaba se transfigurando a imagem do jardineiro²¹, no leito de morte de Nina, quando procura a ressurreição da personagem²²; e Timóteo, que também alcança a sacralidade por meio da decomposição do corpo, sendo uma “construção de massa amorfa e inchada” (CARDOSO, 2021, p.83), performando um fazer feminino diferente do esperado pelos parâmetros moralistas da casa, se reconhece na modernidade em Nina e a coloca em uma posição estratégica de findar o restante das certezas dos Meneses.

Dito isso, com o objetivo de analisar a trajetória de uma das personagens femininas de *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso, o trabalho apresentado, dividido em três grandes partes para discutir o processo de erotização de Nina, tem como uma das conclusões centrais a compreensão da sua conquista do sagrado, quando, se decompondo por causa de um câncer, tem

(...) um processo de anulação das linhas firmes do rosto, um esmaecimento dos nervos e da tensão que sustém o equilíbrio dos traços. Nela, o que era familiar, havia desaparecido, sugado por uma atração interior — e o que era pele propriamente dita, escorregava devagar, desabando em pregas flácidas, como se não tivesse mais forças para sustentar o desenho humano. Através dessa lava que ia descendo, e que não era líquida ainda, mas impregnada desse óleo que é a consequência dos tecidos que se desaglutinam, matéria última e fermentada que vai se dissolvendo, repontava numa ou noutra quina, já esboçando sob os poros elásticos seus contornos essenciais, o que nela era a única coisa dura, inatacável pelo tempo, pelo calor e pela consunção: os ossos. (CARDOSO, 2021, p. 654)

Nesse sentido, ao se basear nos estudos de Judith Butler (2003) e de Georges Bataille (2020), conclui-se que o gênero, como um ato performativo, acaba se tornando um interdito no mundo do trabalho, quando se considera que o sujeito que se entende como feminino é, dentro de uma cultura patriarcal, restringido a conquistar os desejos do próprio corpo, sendo limitado em papéis sociais que partem de conceitos vindos das narrativas cristãs, onde a mulher é símbolo de pecado e de profanação pelo mal. Assim, encontra-se um corpo que subverte esses parâmetros e, transgredindo, se abre para a continuidade do seu próprio Eu. Como Lilith, Nina corrompe certezas de um mundo de valores interioranos e reclama os direitos do seu corpo. Por fim, *Crônica*,

²¹ “ (...) Neste momento, confesso, descobri neles alguma coisa familiar, talvez uma determinada expressão furtiva e sonsa, que eu já tivesse visto e revisto, mas tão antiga, tão fora de qualquer data ou possibilidade de identificação, que não me era possível precisar o que fosse, nem a que se reportavam. Somente aquela lembrança, se assim se pode chamar o sentimento físico de uma memória impossível de ser aquilatada, e que eu sentia recompor-se num estado que não me era desconhecido, do qual já participara, mas que, entre tantas coisas dispersas e estragadas pelo tempo, jazia soterrada como sobras de um eu mesmo que já tivera sua data e desaparecera nessa contínua evolução do que somos, do que fazemos e do que sentimos. (CARDOSO, 2021, p. 652)

²² “Mas agora — e apontou o caixão de novo—tenho um tal horror de que assim seja, e de que cheire mal deste modo, que não posso deixar de perguntar por minha vez: *a ressurreição existe?* (...) Seu intento, e isto também eu descobri naquela hora, não era saber se a ressurreição existia a fim de bater no peito — mas saber se existia, para encontrar Deus e ofendê-lo diretamente. Era a própria Criação que ele não podia perdoar — era a invenção do homem, sua existência e seu desterro.” (CARDOSO, 2021, p. 656)

sobretudo, acaba por ser um livro bonito ao ter como palco ruínas, memórias e tentativas da procura em Si mesmo, não só de Nina, mas também dos outros narradores-personagens que, de forma desconfortável, desafiam e brincam com o leitor, na sombra da linguagem e no enclausuramento da casa, a incorporar, no fim do começo, o jogo entre passado-presente-futuro.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. O Erotismo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BIBLIA. Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORDIEU, Pierre. A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica. São Paulo: Bertrand Brasil, 2019.
- BUCCI, Eugênio. A superindústria do imaginário: Como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BUENO, Luís. Uma história do romance de 30. São Paulo: Edusp/Editora Unicamp, 2006.
- BUENO, Luís. Experiência rural e urbana no romance de 30 - Luís Bueno. In: Terceira Margem, Rio de Janeiro, Número 16. p. 142-156. Janeiro/junho 2007. Disponível em: [Experiência rural e urbana no romance de 30 | Bueno | Terceira Margem \(ufrj.br\)](#)
- BUTLER, Judith. Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo". São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade. 22. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a Cultura. In: A Educação pela Noite. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, A; ROSENFELD, A; PRADO, D. A; GOMES, P. E. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARDOSO, Lúcio. Crônica da casa assassinada. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1995). Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia: vol.1. Rio de Janeiro: 34.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1996). Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia: vol.3. Rio de Janeiro: 34.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1997). Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia: vol.4. Rio de Janeiro: 34.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade: a vontade de saber. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

MORAES, Eliane Robert. O corpo impossível. São Paulo: Iluminuras, 2019.

PRECIADO, Paul B. Manifesto Contrassexual: Práticas Subversivas de Identidade Sexual. Edições Orfeu Negro, 2022.

SAFIOTTI, Heleieth. Gênero, Patriarcado, Violência. Expressão Popular, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradição. São Paulo: Editora 34, 2005.