



JAQUELINE DE ALMEIDA FREITAS

**CORPOS MORTOS, CASAS EM RUÍNAS: MEMÓRIA E ESPECTRO EM A
*MENINA MORTA E CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA***

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA
MESTRADO EM LETRAS**

Setembro de 2017



JAQUELINE DE ALMEIDA FREITAS

**CORPOS MORTOS, CASAS EM RUÍNAS: MEMÓRIA E ESPECTRO EM A
*MENINA MORTA E CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de pesquisa: Teoria Literária e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA
MESTRADO EM LETRAS**

Setembro de 2017



JAQUELINE DE ALMEIDA FREITAS

Corpos mortos, casas em ruínas: memória e espectro em *A menina morta* e *Crônica da casa assassinada*

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Maria Ângela de Araújo Resende – UFSJ (Orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Maria Zilda Ferreira Cury – UFMG (Titular Externo)

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins - UFSJ (Titular Interno)

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras

Setembro de 2017

DEDICO

Aos meus pais, sempre.

AGRADECIMENTOS

Tenho uma dívida enorme para com os intelectuais que me acompanharam no trabalho que resultou nesta dissertação. Agradeço à professora Maria Ângela de Araújo Resende, pela confiança e orientação paciente, nossas discussões sempre férteis e poéticas. E aos professores Anderson e Maria Zilda, que gentilmente atenderam ao convite para participarem da banca examinadora.

Sou grata ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, por ter me acolhido ao longo desses dois anos de estudo. E aos colegas pesquisadores do núcleo de Teoria literária e memória cultural pela rica troca de experiências.

Estendo meus agradecimentos ao curso de Letras da mesma instituição, no qual comecei meu caminho na pesquisa. Em especial ao professor Cláudio do Carmo, meu primeiro orientador em iniciação científica.

Devo agradecer ainda a minha família. Meus pais Nestor e Idenir, sempre cheios de amor. Obrigada pela confiança e auxílio incalculáveis neste caminho que escolhi. Meus irmãos, Jair e Pe. Carlos, pelas conversas que fizeram de mim mais sensível e aberta à compreensão do outro.

Não posso deixar de mencionar também todos os trabalhadores e humildes contribuintes que sustentaram minha formação escolar, pois estudei a vida toda em instituições públicas. Espero que meu trabalho, e constante posicionamento em favor das minorias, estejam à altura.

Talvez não seja inútil dizer-lhe que as mulheres da minha espécie costumam a morrer, e que é necessário que tentem várias vezes a minha morte, para que eu realmente desapareça, e interrompa minha ação no mundo dos vivos.

Lúcio Cardoso, em Crônica da casa assassinada

RESUMO

Esta dissertação propõe uma leitura comparativa dos romances brasileiros *A menina morta*, de Cornélio Penna e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. Procura-se analisar a sobrevivência de memórias familiares que foram recalçadas no passado. Por meio do conceito de espectro, proposto por Jacques Derrida em *Espectros de Marx*, nós buscamos estudar o papel desempenhado pelos mortos em casas assombradas. Para desenvolver nossa reflexão, os fantasmas de Carlota e sua irmã morta, bem como Nina e Timóteo serão interpretados como elementos da estrutura narrativa que conduzem às representações da subalternidade. Essa leitura teórica se articula também com os estudos de Walter Benjamin acerca da ruína, e ao conceito de sobrevivência presentes no trabalho de Georges Didi-Huberman. Desse modo, acreditamos que nosso estudo pode colaborar com a perspectiva de que o silêncio não apenas é capaz de falar, mas também de cobrar justiça.

Palavras-chave: Espectro, memória, sobrevivência.

ABSTRACT

This work proposes a comparative Reading of the Brazilian novels *A menina morta*, by Cornélio Penna, and *Crônica da casa assassinada*, by Lúcio Cardoso. It mainly aims to analyze the survival of family memories that had been repressed in the past. Through the concept of specter, proposed in Jacques Derrida's *Specters of Marx*: The state of the debt, the work of mourning and the New International, we have sought to study the role of the deads in the haunted houses. In order to develop our critical reflection, the ghosts of Carlota and his dead sister, Nina and Timóteo represents a way to look to the subalternity. This theoretical reading is articulated with the Walter Benjamin Studies of the ruin and the concept of survival in Didi-Huberman's works. Therefore, it is believed that our study collaborate with the perspective that the silence not only speaks, but also take justice.

Keywords: Specter, memory, survival.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – CERTOS OUTROS QUE NÃO ESTÃO PRESENTES.....	15
1.1 A obsessão é histórica.....	16
1.2 O algum outro espectral nos olha.....	25
1.3 Um espectro é sempre um retornante.....	35
CAPÍTULO 2 – UMA HABITAÇÃO É SEMPRE ALGUMA CASA MAL-ASSOMBRADA.....	43
1.1 Este sol que uniformiza tudo.....	44
1.2 Uma planta de pedra e cal.....	51
1.3 Os mortos têm sua linguagem.....	64
CAPÍTULO 3 – SE DESGASTA À MEDIDA QUE SE ADIANTA.....	72
1.1 Um tempo destruído em seus limites.....	73
1.2 Um brilho novo entre as coisas carcomidas pelo tempo.....	80
1.3 Com a brutalidade das grandes surpresas.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	99

INTRODUÇÃO

O conhecimento que temos acerca das atormentadas personagens de Vila Velha é oferecido por meio dos escritos íntimos que compõem o enredo de *Crônica da casa assassinada*. Nesse romance, a narrativa se constitui por meio de cartas, diários e confissões nos quais os moradores da Chácara depositam seus pecados e rancores mais secretos. Tal costume de recorrer ao papel para falar de si e dos outros também é partilhado pelo autor da obra, Lúcio Cardoso (1912 – 1968).

Sob títulos emblemáticos, como “Diários proibidos” ou “confissões de um homem fora do tempo”, Lúcio Cardoso desdobrou sua subjetividade em um grande volume de diários. Ele próprio dizia que encontrava nessa forma de escrita, principalmente nos momentos de crise, uma espécie de salvação. Assim, por muitos anos, o autor procurou relatar nas páginas de seus cadernos a angustiada travessias de escuras horas, solitárias e atormentadas. Por outro lado, também não escapavam aos registros do escrito mineiro a narrativa de muitas histórias acerca da vida agitada e cheia de amigos que levava na cidade do Rio de Janeiro desde os anos de 1930.

Por esses escritos, sabemos que, desde a década de 1940, Lúcio Cardoso conservou um grupo de amigos que frequentemente se encontrava no Café Cinelândia. Octávio de Faria (1908-1980), Rachel de Queiroz (1910 – 2003), Adonias filho (1915 – 1990) e Cornélio Penna (1896 – 1958) costumavam compor as reuniões. Do grupo de escritores, a afinidade que o autor mantinha com Cornélio Penna nos destaca de maneira especial. Além das idas ao café, os dois também trocavam cartas e faziam curiosas incursões à casa de Cornélio Penna. Este gostava de convidar os amigos para conhecer a pintura da menina morta, o retrato de uma antepassada que fora herdado de uma tia baronesa. A amizade dos dois durou cerca de 20 anos. Construíram, nesse período, um diálogo que ultrapassou a vida e se imprimiu nas obras. Como assim bem nos lembra a crítica literária.

Em seus diários, Lúcio Cardoso menciona frequentemente a figura de Cornélio Penna. Seja para se referir a alguma conversa que tiveram, seja manifestando sua admiração pelo trabalho do autor de *A menina morta*. Dentre essas menções ao nome do amigo, citamos aqui uma em particular. Trata-se do relato de uma visita que Lúcio Cardoso fez à viúva de Cornélio Penna no dia 11 de julho de 1958, poucos dias após o enterro:

12 – Visita ontem à noite à viúva de Cornélio Penna. Maria Odília recebeu-me num salão cheio de objetos que me são velhos conhecidos – a caixa de música com seus

grandes discos de metal, os dois quadros das perdizes, o trabalho da Baronesa do Paraná, a menina morta... todo o ambiente se acha profundamente impregnado de Cornélio Penna, e a viúva me diz: “sua ausência se faz sentir minuto por minuto” – e eu respondo – “é isto, a morte” (CARDOSO, 2012, p.468).

A falta de Cornélio Penna é sentida por Lúcio Cardoso e Maria Odília em cada objeto da casa que ele habitou em vida. O amigo morto, tal como um fantasma, assombra o ambiente com suas lembranças. Essa espécie de presença do ausente é um tema pelo qual o filósofo francês Jacques Derrida (1930 – 2004) se interessou. Sua obra *Espectros de Marx* (1994) é dedicada ao desenvolvimento de um conceito denominado “espectro”, que foi pensado justamente para explicar tais manifestações da memória. Segundo ele, o ato de assombrar os vivos seria uma forma pela qual a lembrança do morto sobrevive no presente. Proveniente do passado, a aparição do espectro seria algo capaz de romper com os limites do tempo e assim cobrar aos vivos uma dívida de justiça para com as memórias esquecidas.

O conceito de espectro, assim desenvolvido por Jacques Derrida, será o argumento principal que perpassará nossa leitura de *A menina morta*, publicada em 1954 e da *Crônica da casa assassinada*, de 1959. Essa perspectiva que adotamos se vincula a uma vertente dos estudos literários que atualmente procura revisitar, à luz dos estudos pós-estruturalistas, obras pertencentes ao cânone. Se, a princípio, a introspecção e o mistério foram os temas mais abordados na análise dos textos de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, nos últimos anos têm se destacado as leituras que evidenciam a violência da dominação masculina e as representações da alteridade.

Em ambas as obras, os enredos se desdobram em um tempo pretérito da história nacional. No caso de *A menina morta* situado no fim do século XIX, e a *Crônica da casa assassinada* início do XX. Por se tratarem de textos em que seus narradores procuram expor a subjetividade das personagens, os livros foram classificados como “romances introspectivos”. Essas características fizeram com que os dois escritores fossem considerados, nos manuais de literatura brasileira, como diferentes da tendência regionalista que havia se estabelecido durante os anos de 1930. Desde então, os estudos acadêmicos dedicados aos romances adotaram como temas predominantes de leitura questões como o mal, o mistério, a morte e o pecado, por exemplo.

No que toca o romance de Cornélio Penna, podemos citar, a título de exemplo, o trabalho de Wander Melo Miranda (1979), que expõe o conflito entre vida e morte estendido pelos espaços da fazenda; e os livros de Luís Costa Lima (1976; 2005), que fazem uma leitura

histórica e uma análise estrutural do mal e do suspense na composição do enredo do romance. Ainda dedicado a tais temas, podemos mencionar trabalhos mais recentes como dissertação de Jozelma de Oliveira Ramos (2013), que aborda a construção estética do mistério; e o texto de Júlio Ferreira (2011), que interpreta o mal por uma ótica metafísica.

Na *Crônica da casa assassinada*, perspectivas similares também estão presente. É o caso da abordagem psicanalítica do volume que Ruth Silviano Brandão (1998) organizou, por exemplo. Nele os autores procuram relacionar elementos da vida de Lúcio Cardoso e suas muitas imagens literárias da violenta tragédia humana. Há ainda a dissertação de Rejane de Paiva (2013), que reflete a ação do tempo em *Crônica da casa assassinada*. Enquanto o trabalho de Maria Loredo Neta (2007) procura considerar as metáforas de finitude presentes no romance. Não se pode deixar de mencionar o conhecido livro de Mário Carelli (1988), que além de narrar momentos significativos da vida de Lúcio Cardoso, também desenvolve breve leituras de cada um dos romances deixados pelo autor.

Além dos trabalhos já mencionados, há que se lembrar também das notas em críticas de jornais que ressaltavam a introspectividade das narrativas. Todo esse material se encontra disponível no acervo online da biblioteca nacional¹. Ainda em relação à crítica de jornal, temos o artigo de Flávia Vieira Santos (2008), que com base nessas referências procura evidenciar características como “obscuras” e “sombrias” que a recepção crítica atribuiu à temática das obras quando circunscreve os escritores no que seria *A matriz obscura do modernismo brasileiro*. Mencionamos ainda, dentro da esfera de características obscuras, um grupo de estudos denominado *Crimes, pecados, monstruosidades*², coordenado pela professora Josalba Fabiana dos Santos. O site consta com textos que aproximam as obras dos dois autores, bem como de outros, a partir desse tema.

Porém, a atual crítica literária mostra que os enredos das obras permitem ir além. Ambos os romances se desdobram em sociedades tradicionais, mais especificamente, no patriarcado que orientou o modo de vida rural no Brasil do século XIX. O título feminino atribuído a cada obra indica, logo de início, que o foco narrativo incide sobre as mulheres que viveram nesse contexto. Assim, a figura do patriarca tem sua subjetividade ofuscada pela vida das personagens oprimidas no interior das casas. Com esse movimento narrativo, é possível aos textos deixar mais evidente as relações de poder e violência que marcavam o cotidiano dos indivíduos

¹Endereço digital do arquivo da biblioteca nacional (acesso em junho de 2017): <https://www.bn.gov.br/acervo/periodicos>

²Endereço digital do grupo de pesquisa coordenado pela professora Josalba Santos (acesso em junho de 2017): http://150.164.100.248/cpm/home_pt.htm

submetidos à autoridade patriarcal. Com tal aspecto em consideração, outros estudos procuraram demonstrar que as obras também se fazem ricas para discussões de temas como a memória, a alteridade, a identidade nacional e a violência do regime patriarcal.

No que toca *A menina morta*, podemos citar os trabalhos de Josalba Fabiana dos Santos (2005; 2008; 2009), que procura apontar no romance as metáforas de falência do projeto nacional, a monstruosidade da violência patriarcal e, ainda, identificar a obra ao conceito pós-moderno de paródia segundo as características próprias da literatura gótica. Outro exemplo é o trabalho de Maria Ângela de Araújo Resende (2005) que, ao tratar dos relatos de opressão em um contexto de coerção intensa, desenvolve o termo meia-língua para descrever a fala lacunar daqueles que não podem se expressar abertamente. Também os estudos de Guilherme Zubaran Azevedo (2012; 2016) que, por sua vez, apontam as representações de alteridade na obra, bem como as figurações da lei na imagem do patriarca. Podemos mencionar ainda a tese de Bárbara Daibert (2009), que parte de um estudo comparativo entre outros dois romances sobre escravidão, *Beloved* de Toni Morrison e *A casa velha das margens* de Arnaldo Santos, para refletir o papel do silêncio no relato de memórias traumáticas.

Para a *Crônica da casa assassinada* encontramos estudos como a dissertação de Nathália Saliba Dias (2006), dedicada às relações de alteridade no romance. Há também o livro de Marta Cavalcante de Barros (2002), que procura discutir o tema do pecado e da culpa por referência tanto a elementos de ordem histórica quanto psicanalítica. Também é exemplo dessa forma de abordagem o trabalho de Neiva Kampf Garcia (2013), que analisa a importância que a memória e a tradição exercem sobre as personagens. É na esteira desta segunda vertente que pretendemos desenvolver nossa análise. A perspectiva adotada se justifica pelo fato de acreditamos que a partir da imagem do espectro é possível argumentar em favor da sobrevivência e da justiça dedicada à memória recalcada pelo discurso hegemônico acerca do passado.

Embora os escritos de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna não sejam tão lembrados como outros nomes da literatura brasileira, temos clareza da extensão que alcança a fortuna crítica – de jornal e acadêmica – empreendida ao longo de mais de 50 anos de publicação das obras. A dissertação de Jozelma Oliveira Ramos (2013)³, bem como o artigo de Ésio Macedo Ribeiro (2008)⁴, fazem um levantamento mais detalhado desses estudos. Como nosso propósito não é a

³ Na dissertação intitulada *A construção estética do mistério em A menina morta*, Jozelma Ramos procura apontar semelhanças entre a obra de Cornélio Penna e romances góticos e policiais. O primeiro capítulo do trabalho faz referência à fortuna crítica do autor e sua posição no contexto literário brasileiro.

⁴ O artigo de Ésio Macedo apresenta uma lista de trabalhos dedicados a vida e obra de Lucio Cardoso.

revisão crítica, escolhemos nos dedicar quase que exclusivamente a abordagem teórica a partir do conceito de espectro em Jacques Derrida. Procuraremos, quando necessário, evocar trabalhos que se dedicaram à análise das obras a partir de temas ligados à morte e à lembrança do passado. Adotaremos também estudos teóricos que refletem a questão da memória. O tema da ruína em Walter Benjamin (1984) e o de sobrevivência em Didi-Huberman (2011) são exemplares nesse sentido.

No primeiro capítulo, “Certos outros que não estão presentes”, apresentamos o conceito de “espectro”, conforme delineado por Jacques Derrida em *Espectros de Marx* (1994). Traçamos também semelhanças entre a descrição que o filósofo faz do fantasma e algumas personagens das obras. É o caso dos fantasmas da criança morta em *A menina morta*, e Nina e na *Crônica da casa assassinada*. Carlota e Timóteo, figurando os respectivos herdeiros de cada espectro. Para melhor elucidar o paralelo entre ambas as aparições fantasmiais, recorreremos às cenas que abrem os dois romances, a saber, aquelas dedicadas à descrição dos preparativos fúnebres que envolvem o velório da duas mortas.

Em “Uma habitação é sempre uma casa assombrada”, nosso segundo capítulo, procuramos analisar os textos a partir da relação que o espectro mantém com o passado. Nessa parte recorreremos ao conceito de arquivo que Derrida desenvolve em *Mal de Arquivo* (2001). Assim, foi possível interpretar as casas como grandes arquivos familiares que são assombrados por um passado renegado pela narrativa patriarcal hegemônica. Com isso argumentamos em favor da sobrevivência da memória por meio da exposição dos embates que as lembranças recalcadas travam para conquistarem o reconhecimento da narrativa coletiva acerca do passado.

O capítulo “Se desgasta à medida que se adianta”, que antecede as considerações finais, é dedicado ao compromisso do espectro com a justiça e o por vir. Para analisarmos o processo de desagregação final das casas, nos apoiamos principalmente em *Força de Lei* (2007), também de Jacques Derrida. A distinção que o filósofo traça entre o direito, enquanto leis discursivamente construídas para legitimar a violência, e a justiça como desconstrução, auxiliam nosso trabalho em evidenciar o papel da memória enquanto suplemento do tecido histórico familiar.

CAPÍTULO 1 – CERTOS *OUTROS* QUE NÃO ESTÃO PRESENTES

...e como ficássemos calados, remoendo nossos sentimentos, aquilo como que fez romper a estrutura do tempo, aproximando de nós, repentinamente, aquela que se fora e dela trazendo uma visão tão limpa e tão implacável, que senti meu coração doer numa pancada surda.

Lúcio Cardoso

Em abril de 1993, Jacques Derrida participou de um simpósio internacional, *Whither marxism?*, realizado pela Universidade da Califórnia. O evento procurava promover reflexões acerca do legado de Karl Marx no mundo ocidental, bem como conjecturar as possibilidades de uma sobrevivência futura do marxismo. Quando publicado em livro, o texto da conferência carregava o curioso título de *Espectros de Marx: O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional* (1994). Nele, o autor procurou apresentar uma quantidade considerável de fantasmas e assombrações que habitavam as obras de Marx.

Jacques Derrida delinea seus fantasmas a partir da leitura de uma obra específica de Shakespeare, dramaturgo bastante citado por Marx. O fantasma do rei morto, apresentado no primeiro ato de *Hamlet* (1603), é a imagem considerada pelo filósofo ao traçar quais seriam as características de um espectro. É com base nesse conceito de espectro, desenvolvido a luz do pensamento desconstrutor, que ele conjectura as respostas possíveis para a questão tema do simpósio: “Para onde vai o marxismo?”. Nessa perspectiva, a aparição do espectro é descrita como um acontecimento cuja ocorrência se orienta por determinadas leis específicas. Reunidas, essas características peculiares compõem o que o Derrida compreende por Obsidiologia, cuja exposição é dada por meio de três sugestões acerca do espectro que, por sua vez, serão identificadas nas subseções deste capítulo.

O ato de obsidiar do fantasma é um acontecimento que está intrinsecamente ligado ao tempo. Pois se trata, grosso modo, de algo que retorna do passado afim de desarticular a homogeneidade do tempo presente e alterar as condições do porvir. Da relação temporal, a primeira sugestão acerca do espectro é a de que *a obsessão é histórica*. E se refere à propriedade que o fantasma possui em se movimentar segundo o trânsito do tempo.

A segunda, nomeada *o algum outro espectral nos olha*, compreende a dissimetria identitária em torno da aparição do fantasma. A aparição se revela mas não se identifica claramente. Àquele que a observa cabe apenas acreditar ou não no que ela diz. Esse aspecto abrange três características fundamentais que compõem a espectropoética da obsessão: o luto, a língua e o trabalho.

Por último, tão ligada à relação com tempo quanto as afirmativas anteriores, temos a sugestão de que *um espectro é sempre um retornante*. Esse aspecto ressalta a importância da disjunção temporal adequada para que a aparição do fantasma ocorra. Toca também a questão de o que fazer com a herança que o interlocutor recebe do espectro. Espera-se do herdeiro que, dotado do conhecimento suplementar do passado, ele seja capaz de desconstruir a hegemonia da memória no presente e endireitar o caminhar do tempo para o porvir.

Nesse sentido, considerando a descrição de espectro proposta por Jacques Derrida, pretendemos ler duas obras da literatura brasileira pelo viés da memória: *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna e *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso. Serão interpretados como espectros aquelas personagens que possuem alguma marca de morte em sua trajetória ao longo dos romances, e por esse motivo, se distinguem das demais. É o caso da menina e Nina, cujas mortes são anunciadas desde o início das tramas. Carlota e Timóteo, por sua vez, seriam, segundo a lógica espectral, os respectivos herdeiros tanto do legado familiar quanto da memória desses fantasmas.

1.1 A obsessão é histórica

Ao falar dos fantasmas em *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional* (1994), Jacques Derrida apresenta as principais características que compõem o conceito de espectro, no qual sua leitura de Marx se sustenta. Recorrendo à figura da aparição que assombra o castelo dinamarquês em *Hamlet*, bem como a ameaça do comunismo que rondava a Europa, segundo as primeiras linhas do Manifesto Comunista, ele depreende que um ponto principal a ser considerado em relação ao espectro é o ato de obsidiar. Às reflexões acerca dessa propriedade específica do espectro, o autor dá o nome de Obsidiologia (*hantologie*). A primeira sugestão em torno do que configura tal experiência da aparição espectral é a de que *a obsessão é histórica*.

Para Jaques Derrida, a característica da historicidade atribuída ao espectro está intrinsecamente ligada à condição de morte. Ao se referir à primeira cena que compõe o ato I

de *Hamlet*, o filósofo enfatiza o fato de que o rei é apresentado como alguém morto. Iniciar a peça sem nunca apresentá-lo vivo evidencia uma marca que destaca esta personagem das demais. A marca da morte situa o fantasma como parte de um outro mundo e tempo que divergem do ordinário corrente. Constituindo-se de uma substância imprecisa, nem completamente viva ou morta, a aparição é referida pelos guardas Marcelo e Bernardo sob o vago termo de “a coisa” (SHAKESPEARE, 2009, p.14). A ambiguidade própria daquilo que é uma coisa é descrita nas palavras de Derrida como “o que se passa entre dois, e entre todos os “dois” que se queiram, como entre vida e morte, só se há-de valer de algum fantasma” (DERRIDA, 1994, p.11). Assim, estar entre vida e morte é também transitar no tempo. Pois, ainda que algo tenha morrido no passado, ele pode se prolongar ao longo do tempo, adquirindo uma “sobrevida” que alcança o presente por meio de uma forma fantasmagórica.

Entre vida e morte também estão as personagens dos romances aqui estudados. Tanto a menina morta em Cornélio Penna, quanto Nina em Lúcio Cardoso. Ambas serão consideradas espectrais nessa perspectiva. As personagens, assim como o rei morto de Hamlet, são apresentadas ao leitor como seres marcados de morte desde o início do enredo. No caso de Nina e a menina morta, as lembranças que os moradores de cada casa carregam dessas figuras faz com que a presença delas seja sentida em meio aos vivos.

A marca da morte também faz dos herdeiros Timóteo e Carlota seres distintos dos demais moradores das casas senhoriais que também receberam o legado familiar instituído pelo sobrenome ilustre. Embora não tenham morrido literalmente, ambos também são marcados pela morte. Ao viver isolado de seus pares, Timóteo sofre uma morte simbólica que o exclui do convívio social. Já Carlota, por apresentar a identidade mesclada com a da irmã perdida, também rodeada pelo estigma do fantasma. Em todos os casos, vida e morte não podem ser tomadas como condições definitivas para classificar o estado das personagens.

Antes de irmos ao texto das obras, é importante ressaltar que Luiz Costa Lima possui pesquisas incontornáveis, dentro da crítica literária brasileira, acerca dos romances de Cornélio Penna. Na obra *O romance em Cornélio Penna* (2005), o pesquisador faz uma revisão do próprio trabalho de orientação estruturalista, publicado, em 1976, sob o título de *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna* (1976). Em ambos, ele apresenta uma leitura de *A menina morta* que é atravessada pela ideia do fantasma. Para o crítico, o fantasma seria percebido nas personagens de Carlota e D.^a Mariana. A escolha é justificada pelo traço distintivo de alheamento que moldam a maneira delas de agir diante da interdição. Outro critério

considerado é o fato de ambas ocuparem posições parecidas, pois pertencerem ao “lado feminino” e a um alto estamento dentro da família patriarcal.

O presente trabalho, no entanto, opta por se ater ao conceito de espectro conforme delineado por Jacques Derrida. A postura política do filósofo em relação à memória e à herança nos permite aproximar, por meio do tema da morte, as obras de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. O argumento da emergência intermitente, própria de memórias dominadas, nos permite estender procurar compreender a língua daqueles que sofrem as coerções e violências exercidas pelo domínio patriarcal. O espectro compreendido dessa forma guia nosso olhar não apenas para a situação das mulheres brancas pertencentes à casa-grande, como propõe o fantasma em Costa Lima. Outros personagens periféricos, como o homossexual Timóteo, além de escravos e negros libertos de ambos os gêneros, também podem ser considerados em nossa leitura norteada pelo espectro. Todavia, consideramos os estudos de Luiz Costa Lima contribuições significativas para aqueles que se interessam pelos estudos das obras que compõem a “matriz obscura do modernismo” (SANTOS, 2008). Por esse motivo, seus textos serão evocados quando necessário.

Conforme mencionado anteriormente, a escolha das personagens vinculadas ao espectro se justifica pela marca de morte que as situam em outra esfera de existência. O caso da menina morta e de Nina é ilustrado pelo início dos respectivos romances. *A menina morta* começa com a feitura da mortalha da criança. D.^a Frau cosendo o vestido que não iria revestir o corpinho quente e agitado da criança que recebera com tanto carinho e crescera tão diferente da imperiosa e morena selvagem imaginada por ela... Era simples mortalha que confeccionava (PENNA, 1958, p.729-730).

Morta desde as primeiras páginas, a imagem da menina morta se prolonga ao longo do romance na lembrança das mulheres. Ora as agregadas, ora as escravas sentiam como se a menina pudesse aparecer entre todos. A qualquer hora do dia, as mucamas olhavam para a porta e eram interpeladas pela “visão encantadora, a miniatura de uma senhora, a futura dona delas todas que surgia entre os umbrais enegrecidos da sala da copa e vinha até elas. Mas naquele dia não viria, nem nunca mais...” (PENNA, 1958, p.921).

Do modo similar, temos também, nas páginas iniciais da *Crônica da casa assassinada*, a perda de Nina, que é narrada por André. Embora os detalhes que levaram Nina à morte sejam revelados apenas nos capítulos finais do romance, o corpo sendo velado, em meio a sala de jantar, é lembrado pelo filho e amante. Para ele, a casa havia se transfigurado e adquirido um:

hálito sobrenatural que percorre todo o ambiente tocado pela presença de um cadáver. Da mesa da sala de jantar, que já servira em sua vida para tantas refeições em comum, para tantas reuniões e concílios de família – ela mesma, Nina, quantas vezes não fora julgada e dissecada sobre aquelas tábuas? – havia feito uma essa provisória. Nos cantos, dispostas por essas mãos que a pressa inventa exatamente para momentos semelhantes, quatro velas solitárias. Velas comuns, recendendo a comércio barato, provavelmente vindas do fundo de alguma gaveta esquecida. E dizer-se que isto era a paisagem do seu último adeus, o cenário que comportava sua derradeira despedida. (CARDOSO, 2004, p.21).

Além de narrar a exposição do corpo desse modo, as reflexões que André desenvolve acerca da morte também situam Nina em uma espécie de “entre-tempo”. Nem totalmente parte do passado em que morreu, nem fisicamente viva no presente. Antes se trata da lembrança de algo perdido. Para ele, a mãe e amada era o “rastros de um amor que não se consegue, e que afinal é apenas a lembrança de um bem perdido – quando? – num lugar que ignoramos, mas cuja perda nos punge e nos arrebatam totais” (CARDOSO, 2004, p.19-20).

A imagem do arrebatamento exercido pela figura de Nina também nos é cara, pois indica a influência que sobrevive à morte. Isso é reforçado quando temos em consideração a estrutura narrativa do romance. As cartas, relatos, memórias e confissões orbitam todas ao redor da personagem. A lembrança dos moradores da casa, que compõem parte do enredo da obra, revelam as dificuldades em apreender e esquecer o que foi a presença daquela mulher que viveu entre eles.

A disposição não cronológica em que o narrador/editor desconhecido organiza os relatos também colaboram para que a imagem de Nina oscile entre vida e morte. Os textos do Diário de Betty (I), que narram a deslumbrante chegada de Nina à Vila Velha, contrasta com a citada conclusão do Diário de André. A ordem que coloca como primeiro capítulo o texto atribuído a André faz com que Nina seja a única personagem que, aos olhos do leitor, certamente já morreu na ocasião em que Padre Justino diz ter reunido as informações acerca do passado da casa.

Ainda que apresentada enquanto viva, Carlota também se destaca das outras mulheres pelo signo da morte. Após a perda da menina morta, o Comendador decide mandar Dona Virgínia buscar a filha mais velha que vivia na Corte. A presença da moça na casa seria para todos uma forma de preencher a ausência da criança perdida. Nesse sentido, a trajetória de Carlota é bastante parecida com a de Nina, que se muda para interior de Minas a fim de ocupar o papel de esposa de Valdo.

Ainda que separadas temporalmente por cerca de meio século, as duas mulheres fazem o caminho do meio urbano para o interior. O Rio de Janeiro do início do século XX, se comparado a fictícia Vila Velha, representa a modernidade republicana que ameaçava o estilo de vida provinciano dos Meneses. Do mesmo modo, enquanto corte da família real no Brasil, a vida urbana no Rio de Janeiro também se faz uma ameaça em *A menina morta*. Pois a mesma cidade, em fins do século XIX, também representava um lugar mais avançado em relação à cidade de Pôrto Novo, sede do Grotão.

Nesses termos, o caminho percorrido pelas personagens se assemelham. Ambas saem de um lugar que representava o novo para adentrar em um mundo que condensa em si tudo de antigo e assombrado. O estranhamento delas começa a se manifestar logo durante a viagem. O distanciamento entre a vida que abandonam e a que terão de adotar é representado pelo caminho inóspito que as conduz à nova morada. Depois de muito adiar a ida para a chácara, Nina embarca em uma viagem de trem que é longa e cansativa. Ao chegar manifesta a Valdo seu desgosto por Minas, que, segundo ela, era feita de “gente calada e feia que viera observando no trem... Pelo jeito eram tristes e avarentos, duas coisas que ela detestava.” (CARDOSO, 2004, p.62).

Carlota também se sente distanciar da corte e adentrar em um lugar inóspito a partir dos percalços da viagem. A solidão que a personagem vivenciará ao longo do romance é sugerida metaforicamente pelo isolamento e difícil acesso que caracteriza o percurso até a casa paterna. Depois de fazerem parte do caminho por trem, a pequena caravana de senhoras ainda enfrentou

muitos dias sonolentos, de paragens intermináveis nas locandas, onde tudo era feito pelos pajens acompanhantes da liteira, desde a comida até a arrumação dos leitos, depois de caminhadas monótonas entre cafezais novos surgidos vigorosos naquelas terras abertas a cultura havia poucos anos, por caminhos caprichosos cheios de curvas decidas e subidas sem fim, tinham atingido Pôrto Novo onde repousavam alguns instantes e dali seguiam esculcas chegadas sem grande tardança. (PENNA, 1958, p.1006)

Distantes da vida urbana, Nina e Carlota se inserem em um ambiente regido por mandamentos antigos, leis patriarcais. Deslocadas da vida cotidiana levada nas casas, as duas mulheres passam por transformações que vão ameaçar a estabilidade do sistema vigente ao longo das narrativas.

Durante os preparativos para a chegada de Carlota, os moradores da fazenda dão início a uma série de trabalhos para recebê-la. Porém, a imagem que eles fazem da jovem que chegará, frequentemente, corresponde a uma versão crescida da irmã que morreu. Basta observar o

comportamento D.^a Inacinha que, ao se dispor a fazer um doce para a chegada de Carlota, se preocupou com as pequenas latinhas em que a menina morta usava para guardar a reserva de jantares da boneca. Tão absorvida estava “que não distinguia mais para quem estava fazendo aquele trabalho e na verdade esperava a chegada da criança e não da jovem que viria da Corte...” (PENNA, 1958, p. 920). Também Celestina, ao procurar se lembrar de Carlota, não conseguia ver sua companheira de infância, pois “o pequeno vulto da menina morta corria à sua frente, murmurava palavras entrecortadas na sua voz gorjeante, ia de planta em planta, aos saltos, em bailado incessante...” (PENNA, 1958, p. 940). Essa projeção, também circulava entre os escravos, principalmente na boca de Libânia, que ao ver Carlota julgou ser ela a menina morta, “a nhanhãzinha de volta agora grande, moça e bonita...” (PENNA, 1958, p. 1011).

Embora fisicamente vivo, assim como Carlota, Timóteo também é rondado pela morte. Nesse caso, a sua morte é de uma forma diferente, pois ocorre no âmbito da vida social. Pois ainda que a personagem compreenda os códigos de organização do grupo de indivíduos entre os quais vive, ela não é capaz de partilhar com eles a convivência diária. Depois de um conflito com o irmão Demétrio, Timóteo adota uma existência reclusa. Sem nunca deixar o próprio quarto, ele passa a existir em um tempo e mundo à parte daquele experienciado pelos demais moradores da casa. Desde que se forçou a viver trancado no próprio quarto, esse Meneses habitava uma época já ida, ostentando sozinho ricas joias e vestidos de “franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe” (CARDOSO, 2004, p.53). Um outro mundo que era embalado pelas memórias da antiga figura de Maria Sinhá, mulher que diferia do perfil de mulher na época que viveu. Era lembrada por cavalgar pelos campos de Vila Velha vestida feito homem, e tal senhor patriarcal, açoiar os escravos do alto do animal. Destino similar eles tiveram, uma vez que, Maria Sinhá também não era compreendida pela família e “acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha Fazenda Santa Eulália, na serra do Baú” (CARDOSO, 2004, p.54).

A temporalidade indicada pelos títulos dos romances, “morta” e “assassinada”, não é interpretada aqui como uma escolha aleatória, pois são termos capazes de situar os mortos em um outro tempo histórico do qual o espectro procede, o passado. Tal perspectiva se sustenta na observação feita por Derrida a partir da recorrência da aparição do fantasma do rei em *Hamlet*. Ele ressalta que na ocasião em que Marcelo e Bernardo falam da “coisa”, eles o fazem por meio de um questionamento, cogitando se aquilo fantasmático aparecerá “novamente”. Ao enfatizar a repetição, o filósofo depreende que a ocorrência da aparição espectral não se trata de um evento inaugural, mas antes de um retorno constante. Nesse sentido, é possível considerar que,

apesar de o espectro não seguir quaisquer ordens cronologicamente instituídas, ele se desloca como um movimento histórico que transita ao longo do tempo.

“O fantasmático deslocar-se-ia como o movimento dessa história” (DERRIDA, 1994, p.19). É nesses termos que Jacques Derrida aponta a capacidade que a aparição possui em transitar entre os tempos e, desse modo, “habitar por dentro” da história. O espectro, enquanto existência omissa, não se trata de um hóspede estrangeiro, mas sim de algo que pertence à própria domesticidade daquilo que ameaça. O assombrar doméstico e silencioso, próprio do fantasma, é esperado como uma prenúncio. Ele obsidia e aguarda o momento adequado para se fazer ouvir e clamar por justiça. Esse aspecto também é destacado pelo autor no texto de *Hamlet*. A aparição do rei morto é uma figura conhecida de seus interlocutores, os antigos guardas e o próprio filho. Assim também ocorre com o espectro do comunismo que ameaça o capitalismo do século XIX. Pois, no *Manifesto comunista* de Marx, o espírito de unificação proletária que animava a Europa era um inimigo interno, nascido de dentro dela mesma.

Uma domesticidade ameaçadora da ordem vigente também pode ser identificada nas personagens que consideramos espectrais em *A menina Morta* e *Crônica da casa assassinada*. No primeiro caso, é interessante lembrar que, embora no contexto em que se desenrole o romance a prática da escravidão já estivesse ameaçada pelas leis de fim do tráfico e pela iminência da abolição, quem liberta os cativos da fazenda do Grotão é Carlota, a própria filha do senhor da fazenda. Desde sua chegada, a jovem condensava em si as expectativas em relação a manutenção do legado familiar que seria selada pelo casamento com João Batista, futuro barão.

A decisão de Carlota em alforriar os cativos não foi algo súbito, mas sim um evento que dependia de que a jovem passasse por certas transformações identitárias ao longo do enredo. Tais mudanças, foram guiadas pelo espectro da menina morta, cuja imagem muitas vezes se confundia com a da própria irmã. É o que se percebe em cenas como aquelas que Carlota, guiada pelas lembranças da irmã morta, visita o pátio em que a menina roubava chapinhas para distribuir aos negros. Bem como, as incursões ao local onde as negras cozinhavam, e apenas a criança se divertia por lá. E, por último, o emblemático lugar de castigos, dos quais a menina livrava um ou outro escravo por meio da brincadeira de “pedir negro”. Tudo isso indica o caráter doméstico da figura de Carlota, que passou a conhecer cada vez mais intimamente a casa que herdaria no futuro próximo.

No caso do romance de Lúcio Cardoso, tanto Nina quanto Timóteo fazem parte do núcleo familiar que habita a casa. Logo que Nina se casa com Valdo e passa a viver na Chácara,

aqueles com quem ela mais trava relações eram a governanta Betty e o recluso Timóteo. Ela se afastava das relações de tensão travadas com Demétrio e Ana para interagir com personagens dominados. É conversando com eles que Nina tem dimensão do quanto, a despeito das aparências, a família Meneses se encontra economicamente arruinada. É também por meio desse contato íntimo estabelecido pelo convívio doméstico que a personagem tem contato com certo passado da casa. Uma versão que divergia da narrativa ilustre cancelada pela tradição personalizada na figura de Demétrio.

O próprio trabalho do narrador-editor desconhecido que ordena as narrativas corrobora com a ideia de que há um inimigo íntimo trabalhando pela a ruína da casa. Os tipos de relatos que compõem a obra dão indícios disso. De um lado, temos as confissões, diários e cartas, todos datados da época em que os eventos narrados aconteceram. Constituídos por diferentes experiências de um mesmo evento, eles evidenciam a importância que os detalhes da vida íntima partilhada no círculo familiar adquirem em relação ao esclarecimento do destino final da casa.

Outro ponto da organização dos relatos que indica a domesticidade do mal que assola a família é o fato de que as narrativas provenientes de observadores externos mostram o quanto eles estão alheios ao que ocorre no interior da Chácara. Entre os de Vila Velha nada se sabia de concreto, apenas eram tecidos “comentários, dos mais ingênuos aos mais mordazes, sobre escândalos que possivelmente estariam acontecendo em casa dos Meneses” (CARDOSO, 2004, p.68). Reforçando assim, o argumento do médico da cidade que, na ocasião do tiro de Valdo, afirmou que apenas pôde sentir uma atmosfera de “mistério, e coisas graves, laceradas, dessas que ocorrem subterraneamente no ceio das famílias” (CARDOSO, 2004, p.72). O que de fato acontecia no interior da casa dos Meneses era algo pressentido, porém doméstico. Uma vez que não chegava ao conhecimento dos moradores da cidade.

Essas coisas subterrâneas, assim como o espectro, podem viver silenciosamente por gerações. Existindo de maneira latente, elas aguardam a disjunção temporal necessária para se fazerem falar ao interlocutor escolhido. O tempo adequado para dar ocasião à manifestação visível do espectro é representado por Derrida em referência à cena que o fantasma do rei morto procura alguém a quem dirigir sua fala. Aparecendo e desaparecendo silenciosamente, a assombração nada diz àqueles que a veem, como Marcelo e Bernardo, por exemplo. Também não fala a Horácio, o cético, como era esperado pela sua posição intelectual de *scholar*. Apenas Hamlet, o legítimo herdeiro do rei, consegue falar ao morto e, assim, receber a incumbência de

acertar o tempo que se encontra fora dos eixos. Cabe a ele restituir justiça à memória do pai, que no caso consistia em reaver sua sucessão legítima no trono da Dinamarca.

“The time is out of ioynt: Oh cursed spight, That ever I was borne to set it right” (1994, p. 15). Nesses termos, Jacques Derrida cita Hamlet para afirmar que a expressão “tempo fora dos eixos” comporta duas possibilidades interpretativas. Uma delas se refere ao correr do tempo em sucessão cronológica, isto é, na forma de passados que se acumulam e se sucedem enquanto história. Podemos identificar essa perspectiva à condição temporal necessária para que o espectro se manifeste. Nos romances, as narrativas provenientes de indivíduos dominados transitam no tempo até emergir no presente para suplementar a história do passado familiar.

Em *A menina morta*, isso é observado na atitude de Carlota, que procura ouvir o que escravos e mulheres da casa têm a dizer. Já em *Crônica da casa assassinada*, o mesmo ocorre quando consideramos as conversas de Nina com Timóteo e Betty, excluídos, por assim dizer, no núcleo de importância da casa. Sem falar no trabalho do próprio narrador-editor dos relatos, uma vez ele recorre à narrativas íntimas e secretas para construir uma explicação acerca do que motivou os acontecimentos vividos na Chácara.

A outra possibilidade interpretativa é a do “mundo fora dos eixos” no estado presente das coisas, os dias de hoje, ou seja, o tempo corrente na perspectiva daquele quem diz. As casas nas quais os romances têm suas tramas desenroladas também se encontram em um tempo desarranjado. Em ambas as obras o enredo se passa em uma época que a estabilidade familiar se encontra ameaçada. Uma atmosfera de estranhamento se instaura sobre o ambiente no qual as personagens transitam sem saber a causa de tanta angústia.

Na fazenda do Grotão o comendador tenta garantir a perpetuação de seu legado por meio do casamento de Carlota. Assim, ele passaria para as mãos do futuro genro a tarefa de trabalhar para que a casa sobrevivesse às mudanças que se aproximavam. No contexto da segunda metade do oitocentos, a ameaça era identificada principalmente aos discursos abolicionistas e republicanos que ganhavam força na corte. A tensão decorrente dessa situação causava nos moradores da fazenda a sensação de que:

Uma grande mola parecia ter se quebrado na fazenda e todo aquele enorme organismo, até ali movido com regularidade dos cronômetros, deixando apenas alguma liberdade aos moradores da residência, livre das obrigações que se sucediam com implacável regularidade, toda aquela grande máquina perdera o seu ritmo e hesitava afrouxada no seu agitar constante. (PENNA, 1958, p.1014).

A Chácara dos Meneses também se encontrava ameaçada pela desagregação. Com um enredo situado na primeira metade do século XX, o leitor se depara com os dramas de uma aristocracia rural que perdia gradualmente o prestígio local. Desde a passagem do Império para República, a riqueza e parte da influência social de que os Meneses tanto se orgulhavam estavam se reduzindo de maneira considerável. Traços que acentuam a decadência da família estão na própria fala de Demétrio. Em um lapso de lucidez a personagem reconhece, perante os presentes, que no momento eles não passavam de “uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito” (CARDOSO, 2004, pg. 63).

Em ambos os casos é possível, nesse sentido, destacar a importância da herança na anacronia estabelecida pela disjunção temporal do espectro. A princípio, esse “fora dos eixos” do tempo carrega em si o passado. O espectro transitando historicamente por gerações. E oferece a substância da memória necessária para promover o trabalho de suplementação da história coletivamente partilhada. O caminho de Carlota em perseguir o fantasma da irmã a conduz a esse passado periférico saído da boca de escravos e agregadas empobrecidas. Também Nina, ao conhecer Timóteo, tem acesso a acontecimentos antigos que Demétrio trabalha para esconder, dentre eles Maria Sinhá é o principal exemplo.

O “fora dos eixos” dos dias presentes, por sua vez, é capaz de ameaçar a estabilidade na qual a hegemonia da narrativa histórica se sustenta. Ao convergir as diferentes perspectivas de um mesmo passado que não é contemplado em totalidade, ela faz com que a narrativa oficial seja reelaborada de modo a comportar aquilo que lhe existia enquanto falta. Essa suplementação, embora lacunar e frequentemente evasiva, não perde sua força de alteração. A memória evocada pelo espectro ameaça as bases nas quais o poder patriarcal que rege as casas se sustenta. As cenas finais de cada romance, o enterro de Nina e a renúncia de Carlota ao casamento, são exemplos do modo como herdar certas memórias pode alterar o tempo presente e se comprometer com o porvir.

1.2 O algum outro spectral nos olha

Ao analisar a cena de aparição do fantasma em *Hamlet*, Jacques Derrida conduz nossa atenção para o fato de que o rei morto está usando sua antiga armadura. A vestimenta é a única maneira que ele tinha de ser reconhecido, pois tendo a viseira do elmo fechada, não lhe é

possível enxergar o rosto. Com a face escondida, o fantasma consegue olhar a todos sem ser visto. Levantando assim a suspeita acerca do rosto escondido. A dúvida em relação à identidade da aparição conduz a uma segunda sugestão levantada acerca da Obsidiologia: *o algum outro* espectral *nos* olha. O então chamado “Efeito de viseira” instaura uma espécie de dissimetria identitária entre o espectro e aqueles para quem ele se apresenta. Isso faz com que o espectro, responsável por desencadear a injunção temporal desconstrutora, possa se dirigir ao interlocutor apenas por meio da fala. O segredo em torno da identidade do espectro ressalta a sua natureza paradoxal, tomada, desse modo, sob a imprecisão de ser “alguma ‘coisa’ difícil de ser nomeada: nem alma nem corpo, e uma e outra” (DERRIDA, 1994. P.21).

A característica furtiva que envolve a identidade do espectro também pode ser observada na apresentação das personagens dos romances. Em *A menina morta*, ainda que a criança perdida habite as lembranças de várias personagens ao longo da trama, em momento algum ela é referida pelo nome próprio. Como viveram apartadas de qualquer contato cotidiano, para Carlota a menina morta não era muito mais que um retrato na parede, um “pequeno fantasma para ela, a criança que fora sua irmã, do seu sangue e de sua carne, e vista por ela apenas duas vezes nas idas dos pais a Côte” (PENNA, 1958, p.1075). Conforme os dias passa na fazenda, Carlota começa a delinear uma imagem da irmã a partir do que ouve das escravas e parentes empobrecidas. No entanto, o mais próximo de uma identidade que ela consegue atribuir a irmã é a de um mosaico composto por silêncios e vozes distintas.

Aos olhos dos outros moradores da casa, a própria Carlota também não possui uma identidade clara. A princípio ela é tomada pela menina morta já crescida. Conforme seu destino é traçado pelo pai, a jovem se desprende da figura da irmã. Porém a identidade individual não lhe é restituída. Em um primeiro momento, isso ocorre porque é presumido que Carlota seria a futura baronesa e esposa de João Batista. Em seguida, conforme se afasta dos desígnios paternos, ela passa a se comportar como a mãe. A passagem da obra que narra um passeio ao campo, demonstra a reação das outras mulheres ao verem Carlota regressar da mesma capela silvestre que a Senhora costumava visitar. A partir dessa visão as agregadas constataam: “Mas é a própria Dona Mariana que vem ao nosso encontro!” (PENNA, 1958, p.1142).

Imprecisões identitárias semelhantes podem ser identificadas em *Crônica da casa assassinada*. Tendo em vista que os relatos sobre o declínio da família Meneses orbitam em torno de Nina, fica evidente o papel central desempenhado por ela no desenrolar da trama. Quanto mais as personagens procuram delinear o caráter da personagem, mais a profusão de vozes fragmentam sua identidade. Ainda que todos os enigmas convergissem para a

compreensão do que ela havia sido, o sentimento partilhado pelos moradores da Chácara é de que aquilo que havia de real em Nina sempre escapava a qualquer percepção.

O leitor não pode confiar na imagem que Nina faz constrói de si mesma, pois ela oscila a própria postura ao sabor de suas intenções para com seus interlocutores. Um exemplo disso está na ocasião em que ela narra de maneira diferente uma tentativa de suicídio em cartas destinadas a Valdo e ao Coronel. Na tentativa de convencer o marido a recebê-la novamente em casa, a personagem tenta valorizar a própria pessoa. Ela alega a Valdo que, para impedir que se envenenasse, o Coronel argumentou que ela poderia contar com ele, pois morrer não era para “uma mulher de sua qualidade, que merecia tudo, todas as homenagens!” (CARDOSO, 2004, p.39).

No entanto, a mesma situação é narrada ao coronel de maneira diferente. Nessa outra carta, a intenção de Nina é justificar porque havia deixado o Rio de Janeiro para voltar a viver com Valdo, de quem tanto maldizia. O mesmo episódio da tentativa de suicídio é referido para o Coronel apenas como uma vontade de se matar. Um sentimento que as vezes lhe passava pela mente durante o tempo em que esteve separada do marido e do filho. A versão sustentada acerca do veneno era a de que o mantinha em uma gaveta, sempre à disposição para os esporádicos momentos de angústia ou saudades.

A convivência diária propiciada pela vida na Chácara não colabora para que os moradores travem um maior conhecimento de quem foi Nina. Pelo contrário, as observações nascidas das silenciosas circunspeções das personagens, antes contribuem para aumentar o desconhecimento em relação a ela. Pois as especulações suscitadas pela posição destoante que ela representava naquele ambiente tornavam sua identidade ainda mais inapreensível. Assim, aos olhos do leitor, Nina vai se constituindo por diferentes fragmentos. Ora um objeto de constante inveja e rancor para a cunhada Ana. Ora uma ameaça latente ao estilo de vida dos Meneses, cuja extirpação era violentamente defendido por Demétrio. Em outros momentos Nina se fazia um ser deslumbrante. À sua beleza atribuíam a causa dos amores de Alberto e os pecados de André. Na maior parte do tempo, sua presença é descrita como inapreensível e fugidia à compreensão. Nas palavras de Timóteo, “jamais ser algum havia sido tão infenso às classificações, às dosagens da verdade humana” (CARDOSO, 2004, p.483).

Outro personagem que a apreensão dos moradores da Chácara não alcança é Timóteo, cuja identidade diverge do convencionalmente aceito. Ao falar do cunhado, Ana relata uma discussão entre ele e Demétrio, que o acusava de envergonhar a família com as arruaças feitas pela cidade. Timóteo foi forçado a escolher entre abandonar Vila Velha ou viver escondido dos

olhos alheios. Ao assumir esse segundo destino, a personagem se isolou de quaisquer contatos externos. Suas únicas visitas eram as de Nina e Betty, que o atendia em segredo.

A partir desse momento, Timóteo deixa de se identificar ao estereótipo masculino imposto pela tradição patriarcal. No exílio doméstico, ele passa a ostentar as roupas e joias herdadas da mãe. Por adotar tais hábitos, a personagem é vista pelos demais familiares como uma espécie de aberração. Um ser cuja natureza não pode ser compreendida por um mundo de leis tão rígidas como a desse tipo de sociedade tradicional. Por muito tempo Timóteo havia se julgado como os outros homens, porém se sentia sufocado em meio aos nós de gravatas e conversas travadas entre homens. Ao se reconhecer diferente dos outros, ele se recusa a viver segundo as normas vigentes. Porém, a vida isolada levava a personagem a questionar suas escolhas e identidade, como podemos observar quando se dirige à Betty:

não veja em mim, nas minhas roupas, senão uma alegoria: quero erguer para os outros uma imagem de coragem que não tive. Passeio-me tal como quero, ataviado e livre, mas aí de mim, é dentro de uma jaula que o faço. É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos. (CARDOSO, 2004, p.56).

Assim, as roupas que teriam sido um triunfo diante da autoridade senhorial, representada na figura de Demétrio, passa a ser sentida apenas como os sonhos de alguém condenado. É importante ressaltar que o fato de se sentir “monstro” demonstra que Timóteo não consegue se identificar completamente a nenhum gênero possível daquela realidade. Por conhecer como guia de comportamento apenas a gramática que orienta o costume local, ele não sabe precisar muito bem quem é. Assim, Timóteo procura se justificar para si mesmo como sendo “dominado pelo espírito de Maria Sinhá” (CARDOSO, 2004, p. 54), a figura mais próxima de si que ele consegue encontrar naquele universo de escassas possibilidades.

A aparição espectral, embora de identidade maleável, possui certos traços particulares que permitem sua apreensão. Procurando elucidar isto que recebe o vago nome de *coisa*, a obra *Espectros de Marx* desenvolve uma decomposição tripartite do conceito. Como veremos, esses aspectos que caracterizam o fantasma estão intrinsecamente ligados à questão da disjunção temporal. Primeiro, temos o luto como uma maneira de reafirmar que algo está realmente morto, e por isso, pertence e deve permanecer no passado. Em seguida, a língua, que corresponde ao momento em que o espectro interpela o presente para se dirigir aos vivos. Por último, há o trabalho, que implica em um gesto de acertar o correr do presente e garantir a justiça ao porvir.

Para enfatizar a importância que o luto tem para a obsidiologia, Jacques Derrida recorre ao exemplo da repercussão que *O fim da história e o último homem* adquiriu durante os anos de 1990. Essa obra de Francis Fukuyama anuncia profeticamente que o advento da democracia liberal seria um indicativo de que o capitalismo é a última forma de orientação socioeconômica possível para o mundo todo. Segundo o filósofo da desconstrução, o fato de o ocidente exaltar um texto como esse não passa de uma maneira de conjurar, por meio da morte reiterada, outras formas de organização coletiva. Em particular aquela pensada por Marx, pois claramente foi algo que constituiu uma ameaça ao livre desenvolvimento do capital.

Nessa perspectiva, o luto pode ser compreendido como uma espécie de trabalho ontológico. Pois seu objetivo reside no trabalho de presentificar os restos para reiterar que são parte de algo que não existe mais. Esse processo enfatiza a necessidade de identificar e localizar os mortos como meio de garantir que eles realmente assim estejam e permaneçam. O gesto de reafirmar a morte demonstra uma necessidade em satisfazer a urgência do “é preciso saber-lo”, saber que está morto. Segundo Derrida, tal comportamento demonstra o medo daquilo que a aparição fantasmática pode fazer emergir. Os fiéis leitores de Fukuyama alimentam a preocupação de assegurar que o morto repouse em um lugar seguro. Colocam o legado de Marx na prateleira da abstração filosófica para se protegerem do retorno do morto. O medo de ser assombrado também pode ser observado no destaque dado ao preparo dos corpos mortos em Cornélio Penna e Lúcio Cardoso.

Ao iniciarem com a morte de Nina e da menina, personagens fundamentais para as tramas, os romances acentuam um tema central ao longo das narrativas, a presença dos ausentes. A dificuldade em lidar com as partes que não podem ser enterradas é percebida pela descrição detalhada que os autores fazem dos ritos fúnebres. Preparar, velar e sepultar o corpo morto são etapas do processo do luto que denotam a necessidade dos vivos em convencerem a si mesmos de que o que foi para sempre perdido. E que não retornará. Dentre todos os preparos descritos, o cuidado com as roupas se destaca.

Em *O casaco de Marx: roupas, memória e dor* (2008), Peter Stallybrass discute a importância que as roupas adquirem durante situações de crise. No caso da morte, as vestimentas sobrevivem aos antigos donos por meio de uma existência fantasmática que é carregada de memórias. O primeiro capítulo de *A menina morta* apresenta Frau Luiza discutindo com uma mucama acerca do feitio do vestido que revestiria o corpo da criança por toda eternidade. A causa do desentendimento entre elas era um babado a mais que a governanta

pretendia colocar. Esquecida de que estava costurando uma mortalha, a velha pensava fazer roupas de festa e passeio, como as que a menina sempre usara em suas lembranças.

No caso da menina morta todos esses preparos fúnebres adquirem uma atmosfera de despedida. D.^a Virgínia e Celestina cuidadosamente lavavam o corpo da menina. Enquanto a embebiavam em água perfumada com alfazema e sabão francês, as mulheres “falavam em voz baixa e de quando em quando uma delas suspendia o que estava fazendo para deixar passar irreprimível crise de amargos soluços.” (PENNA, 1958, p.740). Enquanto isso, o escravo José Carapinha se esforçava para fazer um silêncio respeitoso ao lidar com os pregos do caixão, pois agora “era para a morte que trabalhava, para ajudá-la a levar para bem longe, a um lugar de onde não se volta mais, a sinhá-pequena” (PENNA, 1958, p.735). Assim também procedia Bruno no trato com os cavalos em que ia “buscar o padre que viria abençoar a Sinházinha, para que ela pudesse partir para sempre.” (PENNA, 1958, p.739).

O mesmo não se pode dizer da morte de Nina. Decompondo em vida, o mal cheiro emanava do corpo apodrecido e se espalhava pelos corredores da casa anunciando que o aguardado fim era apenas uma questão de tempo. No quarto fechado e impregnado de morno ranço, as mulheres de Vila Velha rezavam em redor da cama da doente. O primeiro cuidado com o corpo foi a extrema unção que garantiria a salvação da alma. Em meio ao efeito mágico causado pela vela e a imagem do Cristo, o Pe. Justino

vestiu-se com a sobrepeliz e a estola roxas. Ao mesmo tempo, Ana fazia um sinal para a empregada, que se dispôs a ir lá dentro buscar uma bacia com água e uma toalha para que depois o padre pudesse purificar as mãos. Assim, todo de roxo e erguendo alto o vaso de prata em que mergulhava os dedos, ele começou a rezar os *Asperges me...* Em seguida, voltando-se para este, entregou-lhe o primeiro recipiente que continha a água benta e tomou o segundo, onde se achavam depositados os santos óleos. [...] o padre, tocando os olhos da moribunda, começava a rezar com voz pausada o *Confiteor*. [...] então pela última vez Padre Justino que se inclinava, e tocava com os dedos molhados de óleo a sola dos pobres pés abandonados. (CARDOSO, 2004, p.421-422)

Depois desse transe extremo em que a personagem proferiu seu último suspiro, coube a Demétrio e Ana o manuseio do corpo. Com o auxílio de Betty, Ana tentou retirar o lençol que cobria Nina, porém o tecido havia grudado à carne como se fossem uma só ferida. Demétrio, movido pela ânsia de declará-la morta o quanto antes, sugere que “Não é preciso vesti-la. São cerimônias dispensáveis num caso como este. Basta que se envolva o corpo num outro lençol.”

(CARDOSO, 2004, p.440). Assim, despida de qualquer consideração, Nina é carregada aos trancos pelas mãos das negras da cozinha e humildemente exposta na sala de jantar.

Sinal das proporções ameaçadoras que as roupas podem adquirir, quando tornadas restos dos que se foram, está na preocupação que Demétrio tem em se livrar dos vestidos de Nina. Antes que ela sequer estivesse enterrada, o patriarca, “Rápido, como se o tempo urgisse na limpeza que levava a termo, desfazia-se das peças atirando-as ao chão, atabalhoadamente, e nelas dando com o pé quando por acaso o embaraçavam.” (CARDOSO, 2004, p. 452). Assim, diante de todos os presentes do velório, Demétrio prosseguia aquele trabalho como se “do seu esforço dependesse qualquer coisa vital – por exemplo, a salvação do mundo.” (CARDOSO, 2004, p.453).

Conquanto as atmosferas que circunscrevem os dois ritos sejam diferentes, no primeiro há certo tom de despedida, enquanto no segundo um sentimento de alívio por se livrar da morta, um ponto em comum pode ser identificado entre ambos. Se nos atentarmos para o cotidiano das famílias representadas, perceberemos que as cenas de refeição à mesa são momentos cercados de solenidade. Palco para acontecimentos de relevância, é à mesa que se desdobram os grandes anúncios. A chegada de Carlota, e posteriormente o anúncio de seu casamento, são exemplos de tais situações. Também os conflitos familiares, nas duas ocasiões em que Nina chega à Chácara, são travados no mesmo espaço. Nessas mesmas mesas, os corpos serão deixados para velar. Em ambos, a morte é ostentada por um “ar de festa suntuosa à sala, de grande banquete, à espera talvez das pessoas imperiais...” (PENNA, 1958, p. 748).

“As roupas ‘agora vestem seus próprios eus’”, Peter Stallybrass cita Vladimir Nabokov para argumentar que muitas vezes as roupas daqueles que partiram adquirem uma existência monstruosa para os que ficam. Para eles, é como se as próprias vestimentas tomassem para si o lugar de seus antigos donos. Enquanto restos, elas não seriam apenas objetos de lembrança guardados no armário, mas também uma marca de ruptura impressa no correr da vida. Em *Crônica da casa assassinada* as roupas são tomadas como formas de ruptura por Nina e por Timóteo. No primeiro caso, ao saber da doença fatal que o destino lhe reserva, Nina queima os antigos vestidos. Comprar novas roupas no Rio de Janeiro é uma forma que ela encontra para convencer aos outros de que continua tão bem quanto sempre esteve. Nesse sentido, ela metaforiza no corpo a própria situação da casa, que tenta sustentar aos olhos externos o antigo brilho de tempos melhores. Já em Timóteo, ao romper com o convívio social, tanto as roupas da mãe se adaptam ao novo corpo que as comporta, quanto a própria personalidade dele se transforma sob a influência das vestimentas adotadas.

Em *A menina morta*, a memória das roupas também se fazem um sinal de ruptura. Quando Carlota usa os vestidos da mãe, D.^a Mariana, a jovem rompe com a identidade que até então lhe era atribuída. A partir desse momento, ela não é mais uma extensão da menina morta ou o receptáculo das expectativas patriarcais projetadas pelo Comendador. As longas saias escuras que se arrastavam pelo chão imprimem em Carlota o alheamento e o jeito de andar silencioso da antiga portadora. Aliar a própria imagem à da mãe, nesse sentido, faz com que a personagem demonstre sua adesão ao lado excluído e considerado vergonhoso pela família. Vestida assim, Carlota lembra também a não submissão de Mariana ao marido, acentuando ainda mais a ruptura com o plano de perpetuação familiar.

É desse lugar liminar instituído pela ênfase da morte que o espectro olha os vivos. Não apenas olha, mas procura alguém a quem falar. Daí a importância da língua na constituição daquilo fantasmático que Jacques Derrida denominou “coisa”. Para o filósofo, a responsabilidade da língua reside tanto na substância da memória que é passada, quanto na própria maneira pela qual o espectro vocaliza o passado ao seu interlocutor. As características atribuídas à aparição espectral, a partir da decomposição pela língua, é observada no tom de mistério e suspense que Lúcio Cardoso e Cornélio Penna dão a seus romances. São percebidas também na maneira evasiva e lacunar com que as personagens retratadas por eles se referem ao passado das casas as quais habitam.

O ambiente da fazenda do Grotão e da Chácara dos Meneses são marcados pela intensa coerção instaurada pelo que Pierre Bourdieu (2007) chamou de “a dominação masculina”. Nessa ordem que orienta as sociedades tradicionais, a fala de indivíduos que ocupam estratos inferiores é frequentemente cerceada. Assim, a ameaça da violência patriarcal paira sobre a voz de mulheres e agregados empobrecidos tanto quanto na de criados e escravos. Os indivíduos que sofrem a dominação são levados a desenvolver uma forma de linguagem evasiva e intervalar. As crueldades da escravidão narradas por meio de fábulas permeadas de senhoras cruéis e mucamas sem face, como faz Dadade, ou mesmo a ex-escrava Anastácia, que misturava fantasia e realidade ao relembrar Maria Sinhá, demonstram uma outra maneira de se expressar que logram a punição.

A questão da linguagem dominada é um tema desenvolvido na leitura que Maria Ângela de Araújo Resende (2005) faz de *A menina morta*. Para ela, essa língua intervalar está presente nos reticentes diálogos que:

[...] atravessam o sussurro dos escravos, as histórias contadas pelas negras, interrompidas pelo medo e sobressalto, os balbucios e murmúrios das parentas pobres

e agregadas, sempre se esgueirando pelos quartos e corredores, o silêncio-presença perturbadora da menina morta, e a quase incomunicabilidade dos senhores, materializadas na figura de Mariana e do Comendador (RESENDE, 2005, p.161-162).

Em ocasião da morte do escravo Florêncio, por exemplo, D.^a Inacinha interpela Balbina em busca de informações. Nessa situação, a hesitação da mucama em responder é um indicativo da condição da “meia-língua” no romance:

A velha negra persignou-se muitas vezes e hesitou em falar. Talvez compreendesse bem que era uma traição ao seus companheiros, aos seus malungos, o que ia dizer e grave clarão se fizesse em seu espírito para mostrar-lhe a série dolorosa de acontecimentos que ia despertar, mas também podia ser o simples medo imediato da palmatória e do chicote, resultado fatal de sua inconfidência se fosse denunciada por D.^a Inacinha... e dos seus lábios partiu sussurro quase imperceptível, entrecortado pelas aspirações que lhe enchiam o peito oprimido para ter sopro o bastante para chegar até o fim.” (PENNA, 1958, p. 936).

A autora também se atenta para a voz narrativa, que trava um jogo de luz e sombras diante do leitor. Em alguns momentos, o narrador oferece informações detalhadas acerca dos rituais cotidianos. Sabe-se claramente, por exemplo, detalhes informando que a capela da casa possuía um quadro “que representava a Trindade e cujas cores se confundiam em tom geral de ouro velho” (PENNA, 1958, p.998). Porém, quando se trata de oferecer respostas a acontecimentos relevantes, o narrador é impreciso. O afastamento de Mariana, que antecede a chegada de Carlota, é referido na voz de Frau Luísa apenas como mais um dos “acontecimentos que se sucediam com rapidez e escapavam à sua compreensão.” (PENNA, 1958, p.967).

Adotar a postura de leitor que interroga silêncios, proposta no trabalho de Maria Ângela de Araújo Resende (2005), nos conduz à observações similares em *Crônica da casa assassinada*. A composição do romance, que dispõe anacronicamente os relatos, suscita diversas dúvidas em relação à maneira como se deram os acontecimentos passados na Chácara. Esse tratamento dado pelo narrador-editor aos textos colaboram para uma fala fragmentada. No que toca à esfera das personagens, as lacunas em relação aos acontecimentos é explicada pelo tom intimista que evidencia a falta de comunicação partilhada pelos moradores da casa. No âmbito da narrativa, nos deparamos com um narrador-editor que dispõe os textos segundo critérios próprios e desconhecidos do leitor. Uma vez que as perspectivas das personagens se

contradizem entre si, fica em aberto a conjuntura de eventos importantes. As causas que levaram Demétrio a adquirir a arma que mataria o jardineiro é um exemplo dessa situação.

O algum outro espectral nos olha e nos fala em uma voz balbuciante. É por meio da busca travada pelos moradores das casas em apreender os fantasmas que o leitor tem acesso à histórias outras. Essa versão dominada do passado, que é evocada pelo espectro, diverge da narrativa hegemônica instaurada pela tradição ilustre. Cabe aos herdeiros do fantasma ouvirem e procurarem dar justiça ao legado que foi recalcado pelo poder instituído. Pois lembremos que para Derrida, a leitura de Marx nunca foi “apenas uma filosofia” mas uma exortação à agir, dar ouvidos ao espectro não é o bastante. É preciso que haja algum trabalho, uma certa potência de transformação e de justiça que o espectro clama ao interlocutor.

A pergunta *Whither Marxism?*, é interpretada por Jacques Derrida como uma forma de exortação, uma ordem para seguir o fantasma de Marx e trabalhar instigado pelo espírito que o anima. No romance de Cornélio Penna, para que Carlota possa romper com o projeto de perpetuação da tradição familiar, um longo caminho é percorrido. Inicialmente a jovem persegue a memória da irmã que a conduz para o pátio de escravos, a cozinha, e a senzala. Nesses lugares ela tem acesso a uma história do Grotão que destoa da narrativa construída para dar manutenção à importância da casa Albernaz. Apenas depois de ouvir da meia-língua alcançada por intermédio do espectro é que ela trabalha para libertar os escravos. Seguindo essa trajetória, Carlota consegue se desfazer dos planos de casamento que perpetuariam o poder patriarcal e dar a devida justiça aos cativos da fazenda.

Em Lúcio Cardoso, por sua vez, temos a figura espectral de Timóteo que conduz Nina ao conhecimento de um passado familiar que era reprimido por Demétrio, o patriarca. Ao dar atenção à linguagem do cunhado tomado por louco, a personagem tem acesso à histórias que envergonhavam a memória ilustre dos Meneses. Após visita ao quarto de Timóteo, Nina se dirige ao porão da casa em busca do quadro de Maria Sinhá. Durante o caminho, Betty, a governanta, narra fragmentos de eventos há muito idos. Segredos que não constavam na narrativa oficial acerca do que eram os Meneses. A cena em que Timóteo se dirige ao corpo morto de Nina, reitera a sua imagem de herdeiro do passado obscuro que Nina perseguiu. Assim, ele retoma um pacto feito por ambos em suas visitas. Se expor diante dos olhos do Barão vestido com as roupas da mãe é de certa forma ressuscitar o que Maria Sinhá representava. Desse modo, o trabalho em consumir o acordo travado entre ele e Nina é o de expor os segredos e envergonhar publicamente aqueles que lhes censuravam o comportamento.

Na esfera da narrativa, o trabalho de desagregação da Chácara também acontece por meio da revelação de segredos encerrados no ceio familiar. O trabalho do narrador-editor em seguir o rastro do que fora Nina desvenda acontecimentos que maculam a memória dos Meneses. Os casos de adultério, inveja, incesto, ciúmes e amores recolhidos, que provocaram a dissolução da casa, são desvelados para o leitor por meio dos escritos íntimos ali reunidos. A grande atenção dada aos casos extraconjugais que Ana e Nina mantiveram com o jardineiro ilustram bem esse argumento. Pois, pela lógica da gramática patriarcal que ordenava aquela sociedade, atentar contra a instituição do matrimônio não apenas macula a honra masculina dos maridos, mas também mina a perpetuação familiar que a figura de André garantiria, uma vez que ele não é filho legítimo dos Meneses.

1.3 Um espectro é sempre um retornante

A morte constitui um fator elementar para a compreensão da Obsidiologia. Essa afirmativa é justificada por Jacques Derrida a partir da leitura de *Hamlet*. Em suas reflexões acerca do texto de Shakespeare, o filósofo enfatiza o fato de que a primeira aparição do rei no texto é na realidade um retorno. A repetição da presença do fantasma não é destacada apenas porque ele já havia aparecido aos guardas anteriormente, mas também por dizer que regressava de um outro lugar e tempo.

Decorrente dessa observação feita em *Hamlet*, Jacques Derrida desenvolve uma análise que considera a repetição em suas reflexões acerca da herança de Marx. Com a publicação do *Manifesto Comunista*, em 1848, Marx anunciou que um espectro rondava a Europa. Para ele, esse espectro era a mobilização proletária na qual os trabalhadores reaveriam o controle dos bens e meios de produção. Desde então, o pensamento de Marx sobreviveu e seu espírito influenciou, durante o século XX, a formação de um tipo de sociedade que operava segundo novos princípios. Com uma economia planificada e controle estatal, essas organizações socialistas, inspiradas pelo fantasma de Marx, apresentavam uma ameaça ao liberalismo clássico. E por esse motivo, para muitos, tal como o espectro que assombrou a Europa um século antes, ela também precisava ser conjurada.

Para Jacques Derrida, a queda do muro de Berlim em 1989, o fim da Guerra Fria em 1991 e a dissolução da União soviética movida por Gorbachev no mesmo ano serviram de argumento para os estudos de Fukuyama acerca do fim da história. Assim, ele e seus entusiastas reforçaram um discurso que anunciava o fim do marxismo e defendia a inviabilidade de

qualquer organização de orientação socialista. Esse argumento era uma forma de conjurar o espectro de Marx, animado pelo espírito do comunismo. Declarado morto para o mundo pragmático, o trabalho de Marx passava a constar apenas como mais uma vertente filosófica dentre tantas. Com isso, o discurso de marxista passava a ser considerado apenas mais uma abstração criada para lidar com mundos idealizados. E, por esse motivo, estaria destituído da força de exortação e quaisquer das implicações práticas que sempre carregou.

Tendo isso em consideração, Jacques Derrida define como terceira sugestão da Obsidiologia a afirmativa de que *o espectro é sempre um retornante* “pois ao vir no revir, ele figura ao mesmo tempo um morto que revém e um fantasma cujo retorno esperado se repete mais e mais” (DERRIDA, 1994, p.26). Assim, em *Espectros de Marx* a repetição que o autor acentua no fantasma do rei em *Hamlet* funciona como uma metáfora para falar da sobrevivência do legado de Marx, que insistia em sobreviver às muitas exortações pelas quais passou. A condição de constante retorno, atribuída ao fantasma, também pode ser identificada nos romances de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. Pois, apesar de mortas desde o princípio, a imagem de Nina e da menina vêm e reveem repetidamente ao longo do texto.

Quando viva, a menina morta amenizava o sofrimento dos habitantes do Grotão. Em seus brinquedos cotidianos, ela criava uma atmosfera afetiva que despertava um sentimento de empatia para com as pobres agregadas da casa. Considerando que elas dependiam da caridade do Comendador a afeição da criança era uma espécie de paliativo para as recorrentes humilhações. Para essas mulheres desfavorecidas, a intensa hierarquização entre os indivíduos não era um fator que a compreensão da criança alcançava. Assim, diante da alegria e carinhos da menina, D.^a Inacinha, por exemplo, “não era a parenta pobre e protegida, sempre pronta a dizer qualquer coisa que julgaria depois ácida e impertinente, e seus amargos exames de consciência...” (PENNA, 1958, p.836).

A escravaria também tinha suas dores amenizadas pelas minguadas graças proporcionadas pela criança, seja livrando um ou outro negro do açoite, seja roubando as chapinhas de metal para dar a outros. Contudo, essas práticas vestidas de dádiva apresem uma face de crueldade que fugia ao entendimento da infante. Pois contribuía para que a situação dominada parecesse mais tolerável e reiteravam a dominação por meio de um vínculo afetivo. Ainda assim, a memória da menina morta povoava a lembrança dos cativos que, em meio ao trabalho, choravam e tinham de “sufocar os gritos histéricos nos aventais, prestes a desatarem em ataques.” (PENNA, 1958, p.822). A dor de Libânia, ama de leite da menina, é especialmente sentida na cena em que é impedida de seguir o enterro. Sentindo o quanto sua liberdade era

limitada e insuficiente para dar corpo às próprias vontades, a personagem retirou do meio das vestes “a sua carta de alforria, e rasgou-a em pedaços pequeninos, com as mãos hirtas, os dedos sem se dobrarem.” (PENNA, 1958, p.764)

No entanto, para que os planos de perpetuação familiar arquitetados pelo Comendador frutificassem, era preciso que a morte da criança fosse superada. O retorno de Carlota à casa paterna levava as agregadas a sentir um processo de apagamento da memória da menina morta. Assim, se perguntavam se

seria necessário apagar os vestígios deixados, antes que o próprio tempo se encarregasse disso [...] a vinda próxima da filha mais velha do comendador se tornava de súbito acontecimento de tristes consequências e não o desafogo, o elemento apaziguador por todos esperado. Era uma substituição odiosa a que se iria fazer, o disfarce, a mascarada mais imperdoável da situação assim criada, das nuvens acumuladas no céu do Grotão e formavam a gora a massa pesada, ameaçadora, de aparência eterna, que impedia o brilho do sol. (PENNA, 1958, p. 941).

A mesma necessidade em evitar que o retorno constante do espectro minasse o projeto de sobrevivência da casa também é metaforizado pela cena em que o patriarca manda esconder o quadro da filha perdida. A falta da imagem é notada por Carlota logo após conhecer o noivo, sugerindo assim que a adesão aos planos do senhor configuram uma espécie de afastamento e negação da memória dominada que o fantasma representava.

A mesma preocupação também está presente no que toca a morte de Nina. Ao desenvolver uma explicação para o que levou os Meneses à ruína, o narrador-editor não identificado dispõe relatos nos quais ela desempenha papel crucial para o desfecho dos eventos evocados. Nada se diz da Chácara antes da chegada de Nina ou durante os quinze anos em que ela esteve afastada, porém, ao retornar, sua fantasmática figura se torna mais ameaçadora que antes. Em certos momentos do romance, percebemos as tentativas de conjurar o espírito de modernidade que Nina representava. Esse argumento funciona como justificativa para as tentativas de tirá-la da casa. Interpretar Nina como uma ameaça à honra familiar leva Demétrio a adquirir uma arma, afim de que Valdo, em um acesso de ciúmes, a matasse. Em uma conversa evasiva e cheia de embaraços, o patriarca da Chácara solicita ao farmacêutico algo que pudesse pôr fim a um fato estranho. Um lobo, que Demétrio acreditava rondar a casa. As dúvidas em relação às suas verdadeiras intenções são levantadas pela narrativa do Sr. Aurélio:

Vendo-o, eu indagava de mim mesmo se aquele Meneses não teria vindo a minha casa precisamente para obter a arma – eles que eram tão ricos em recursos e estratégias, acaso poderiam deixar de ter em casa um revólver idêntico àquele? Em que circunstâncias o utilizariam, sob que pretexto comprometeriam um outro na ação que provavelmente estaria prestes a executar? E se se tratasse na verdade de um lobo – a ideia era quase ingênua – por que não liquidá-lo de um modo mais simples, com uma armadilha, por exemplo? (CARDOSO, 2004, p.50)

As muitas explicações oferecidas por Demétrio parecem cada vez mais inconsistentes. Mais ainda se considerarmos que a caçada e a posse de espingardas parecia ser uma tradição na família. Pois, nas palavras que Valdo Dirige a André, ele afirmava que “primeiro que um rapaz da linhagem dos Meneses devia praticar algum esporte – segundo, que a um adolescente eram necessários jogos violentos, a fim de que não se transformasse num ser desfibrado como tio Timóteo.” (CARDOSO, 2004, p. 2012). Que a morte se destinava à Nina fica subentendido pela referência ao animal, que foi tratado por Demétrio como “algo estranho” e “selvagem”. Tal como a cunhada que provinha de um lugar diferente de Vila Velha e era insubmissa à ordem vigente.

Considerando a figura de Nina uma ameaça desde o princípio, o medo do retorno espectral dessa mulher permanece uma ameaça depois que ela morre. Além de se desfazer o quanto antes dos vestidos da personagem, Demétrio e Ana removem para a sala um corpo que se achava “quente ainda, não com um reflexo de calor como o que se desprende de um morto recente, mas como o que vem de uma pessoa ainda viva, irradiando-se docente através da pele.” (CARDOSO, 2004, p.438). Receio de que os segredos em torno de Nina assombre os vivos permanece em Ana mesmo depois do enterro. Seus planos para se livrar da cunhada incluíam apagar mesmo a localização do túmulo, garantindo que nem uma lembrança de existência da rival sobrevivesse.

Carlota e Timóteo possuem uma trajetória similar no que toca o tema do retorno espectral e sua relação com a herança. Vivos, porém fantasmiais, eles representam a falência do projeto de perpetuação familiar. Pois, ambos escapam ao papel de herdeiros que lhes fora projetado pela tradição patriarcal. No que toca a situação de Carlota, tanto Luiz Costa Lima (1976), quanto Maria Ângela de Araújo Resende (2004), comparam o trabalho das mulheres em fazer o vestido de noiva ao de confecção da pequena mortalha da menina. Essa analogia também nos leva a argumentar que a fazenda só se mantém de pé às custas da vida de seus moradores. Nesse momento crucial em que o Grotão se encontra, cabe à Carlota sacrificar seus anseios pessoais em favor da manutenção da propriedade paterna. A morte do Comendador, e

a decorrente herança da casa, é o caminho de liberdade para a jovem escapar da morte simbólica que o destino imposto representa. Carlota não apenas foge ao compromisso de se casar com João Batista, mas também alforria todos os escravos, rompendo assim com os planos que garantiriam a sobrevivência do legado Albernaz.

No entanto, para Carlota, o fato de retornar da condição de morte a que fora condenada não a conduz, necessariamente, à uma nova condição de vida. Ao abdicar de satisfazer os valores que regiam aquela sociedade, afim de conduzir o próprio destino e o da herança recebida, a jovem é condenada a uma nova morte. Exilada na casa abandonada, a conjuração à ameaça que Carlota representa é alcançada pela morte social. Isso é percebido nas cenas finais de *A menina morta* em que as agregadas a abandonam. E também quando o ex-noivo João Batista e sua mãe passam pela fazenda deserta. Ambos seguem pela estrada, e ao verem Carlota, é como se ela nunca houvesse existido para eles, uma completa e inapreensível estranha. Uma morta.

Na *Crônica da casa assassinada*, por sua vez, Timóteo abre mão de ser um dos patriarcas da casa, ao lado de seus irmãos Valdo e Demétrio. Esse gesto também representa uma renúncia ao legado familiar, pois desdenha e recusa a importância do passado que envolve o nome Meneses. Assim, a personagem não apenas renega a responsabilidade para com a sobrevivência da casa, mas, ao contrário, trabalha para que seja arruinado tudo o que ela representa. Timóteo é uma ameaça à “honra familiar” porque adota um comportamento que escapa à regularidade da ordem partilhada por aquela sociedade. É considerado nocivo pelo demais também pelo fato de alimentar o interesse em retornar um passado subjacente, o qual a família sempre procurou silenciar.

Assim, os Meneses tentam, a todo custo, conjurar a presença de Timóteo. Condenam o parente ao exílio do quarto de dormir, e evitam que ele seja atendido por Betty ou trave diálogo com Nina e André. O retorno inevitável da personagem ocorre nas cenas finais do romance, cena em que o velório de Nina é desdobrado. Timóteo reaparece em público uma última vez ostentando toda as características que por muito tempo provocou o violento desprezo dos Meneses. Carregado em uma rede, Timóteo se expõe diante do olhar curioso dos habitantes de Vila Velha. O último golpe no orgulho dos familiares é dado pela exposição das roupas e joias herdadas da mãe. Assim, orgulhosamente, ele condensava na cena composta tudo aquilo que representava a vergonha da família.

Segundo Jacques Derrida, para que o espectro proceda em seu vir e revir contínuo, ele depende de uma condição particular em relação ao tempo. Esse tempo seria o “fora dos eixos”

de que fala Hamlet. Trata-se de um momento de dis-junção desencadeado pela desarticulação entre passado e presente. O passado, enquanto interpelação do espectral no presente, figura, para aquele que é assombrado, uma espécie de herança e, por isso, algo que se recebe querendo ou não. Hamlet concentra em si esse perfil de herdeiro que se depara com os dilemas de escolher qual destino dar àquilo que recebe do fantasma. O perturbado príncipe expressa seu lamento amaldiçoando a própria sorte em ser o eleito para acertar o tempo desarticulado.

Tendo em vista a atitude de Hamlet em aceitar a incumbência do espectro em destituir o tio do trono, Derrida nos leva a refletir acerca de uma nova possibilidade de lidar com o legado de Marx “nos dias de hoje” que a ocasião do simpósio em 1993 configurava. A resposta para a questão *Whither marxism?* é conduzida no sentido de se ter em consideração o fato de que o espectro de Marx, a despeito de toda a conjuração feita por Fukuyama e seus antecessores, ainda assombra o capitalismo. Para o autor, esse fantasma retornante do passado sopraria ao pé do ouvido do intelectual contemporâneo suas exortações. É apenas dando ouvidos à voz fantasmática, que esse *scholar* pós-moderno seria capaz de considerar as condições necessárias para uma efetiva Nova Internacional, mais adequada às novas configurações do mundo pós-Guerra Fria.

O uso do termo “conjurar” para designar o ato de exorcizar a aparição, como se fosse algum mal terrível, recebe atenção especial em *Espectros de Marx*. Nele, o autor joga com outra possibilidade de significação que inclui os sentidos de invocar e conspirar. O que os três significados têm em comum é que indicam processos verbais que transmitem a ideia de feitiço. Uma espécie de encantamento pela fala. A dimensão vocativa que os significados de conjurar abrange importa para se pensar a questão do retorno e da herança na Obsidiologia. Pois a aparição, enquanto retornante do passado que interpela o presente, transmite sua herança ao interlocutor escolhido por meio da fala. O ato de se dirigir ao outro pela voz é enfatizado, por Jacques Derrida, tanto no que toca o silêncio seletivo do rei diante dos guardas, quanto nas falas de Marx que Maurice Blanchot enumera. Porém, para se receber a herança do passado é necessário, não apenas invocar o espectro para que ele fale, mas principalmente conjura-lo. Conspirar com o espectro. Isso é também se deixar conduzir por ele até às esferas mais desconhecidas. Conjurar um fantasma é tanto receber a sua herança, quanto trabalhar movido pelo que diz seu espírito.

O que se herda do espectro afinal, seja no caso de Hamlet ou de Marx, é “sempre um segredo – que diz ‘leia me, alguma vez serás capaz?’” (DERRIDA, 1994, p.33). O segredo evocado pela aparição é o elemento necessário para instaurar o desajuste enquanto condição

fundamental para que a justiça seja dada. Com efeito, a justiça não é compreendida pelo autor como um evento ontológico, mas sim “como incalculabilidade do dom e singularidade da exposição a-econômica a outrem” (DERRIDA, 1994, p. 41). Desse modo, o “fora dos eixos” do tempo é interpretado como algo dotado de inflexões ético-políticas em que a justiça seria uma espécie de gesto de alinhamento. Sua atuação em favor de endireitar aquilo que o espectro acusa ir desconjuntado ultrapassa as leis socialmente instituídas pelo direito. Assim, o movimento de correção esperado do herdeiro ocorreria sob a forma de uma concessão de algo que ele não possui. À isso que a um mesmo tempo deve ser dado e do qual não se tem posse, existente apenas enquanto falta, Derrida nomeia “suplemento”.

O conceito de suplemento é elaborado a partir de uma tentativa de Jacques Derrida em transcender a divisão binária da filosofia moderna por meio do desenvolvimento de um espaço epistemológico chamado “desconstrução”. Para ele, a leitura desconstrutora da metafísica ocidental consiste em um movimento que, ao evidenciar os argumentos e interesses responsáveis por orientar a homogeneização de um dado texto, também revela aquilo que lhe subjaz enquanto recalque. Apontar o centramento filosófico a fim de destacar o que foi dissimulado é uma forma de repensar o sistema dialético em que a filosofia moderna se fundamentou.

Em Hegel as oposições de tese e antítese tendem a caminhar para uma síntese hegemônica. Na desconstrução, por sua vez, esse sistema antes se desorganizaria pela adição daquilo que existia em falta, em vez de procurar adotar uma terceira variante para sintetizar as oposições. Nessa perspectiva, o suplemento é aquilo que habita de maneira subjacente, e é desrecalcado pela desconstrução a fim de desestabilizar a totalidade do discurso filosófico tradicional. É, pois, no espaço fora de quaisquer fechamento da desconstrução que o suplemento encontra possibilidade de existência. Assim, ele pode atuar na forma de “uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso” (SANTIAGO, 1976, p.88).

Em *A menina morta e Crônica da casa assassinada*, a menina e Nina são espectros que retornam da morte para guiar seus interlocutores e herdeiros, Carlota e Timóteo. Desse modo, estes são conduzidos a uma esfera de memória que abrange o passado das casas senhoriais. Seguindo o rastro dos fantasmas, Carlota e Timóteo entram em contato com histórias familiares que divergem da versão oficialmente instituídas pela autoridade da tradição patriarcal. Isso que revém como herança transmitida pelo espectros são narrativas fragmentadas e evasivas nascidas da voz cerceada daqueles que ocupam posição periférica no interior da ordem sob a qual vivem.

Um exemplo pode ser as ocasiões em que escravas e agregadas comentam, por meio de sussurros e histórias fantásticas, histórias sobre o Grotão que eram desconhecidas por Carlota. Do mesmo modo ocorre com Timóteo. Pois seu interesse por Maria Sinhá configura uma transgressão que o orgulho dos Meneses procura reprimir. A imagem da antepassada, como sabemos, era uma parte do passado familiar que envergonhava os herdeiros da casa.

Embora coagidas pela relação de poder que mune o patriarca com a autoridade necessária para exercer a violência, tais memórias assim reveladas existiam há muito de maneira latente. Silenciosas, elas aguardavam a ocasião adequada para se revelarem. Com efeito, podemos apontar semelhanças entre o papel exercido por esses relatos e o conceito de suplemento em Jacques Derrida. Pois, à medida que emergem, essas narrativas do passado familiar se acrescentam à história das casas. Uma vez em conflito com as versões legitimadas, elas são capazes de reelaboram uma concepção de passado que desarticulam o tempo presente dos acontecimentos.

No que toca à esfera da narrativa dos romances, a trajetória de Carlota e Timóteo também os configuram como seres espectrais. Não apenas por também carregarem as marcas de morte, mas pelo fato de que, ao seguirem os fantasmas que habitam as casas, elas conduzem o leitor para o interior do drama das famílias. Em um primeiro momento, a fazenda e a Chácara se mostram seguras do próprio valor e influência. Porém as lacunas e fragmentos que caracterizam o conhecimento do passado herdado por Carlota e Timóteo dão a substância necessária para que seja promovido o trabalho de desagregação, consumado nas cenas finais das obras. Assim, acompanhando o destino dessas personagens em busca dos segredos escondidos, os romances desvelam a situação dominada de mulheres, agregados e escravos e demais excluídos que são coagidos pela violência física e simbólica exercidas pelo poder senhorial.

CAPÍTULO 2 – UMA HABITAÇÃO É SEMPRE ALGUMA CASA MAL-ASSOMBRADA

– Que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? [...] É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade do seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade.

Lúcio Cardoso

Os espectros evocados por Jacques Derrida, na ocasião do Simpósio *Whither marxism?*, em abril de 1993, continuaram a assombrar seus trabalhos posteriores. É o que se percebe, por exemplo, em outra conferência proferida pelo filósofo em junho do ano seguinte. Com o tema de *Memória: a questão dos Arquivos*, o colóquio organizado pela *Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise* deu a seus ouvintes ocasião para conhecer as considerações do autor acerca do conceito de Arquivo. O conteúdo de sua comunicação foi publicado, posteriormente, sob o título de *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*.

É por meio desse ensaio que Jacques Derrida (2011) propõe delinear um conceito de arquivo que possa, em uma única configuração, ser compreendido tanto em seu aspecto técnico e político, quanto ético e jurídico. Conforme o autor, uma definição elaborada segundo tais critérios implicaria em levantar questões que pudessem evidenciar a distinção entre o arquivo físico e a memória “abstrata”. Além disso, seu trabalho também procura considerar os processos pelo quais um arquivo se constitui, bem como os meios pelos quais as autoridades assumem para si o poder de instituí-lo. Com isso, o autor acredita ser possível levantar argumentos que possam questionar a aura de neutralidade em que muitas vezes o arquivo aparece envolvido.

Para realizar tal intento, Derrida recorre à psicanálise, uma ferramenta teórica que segundo ele poderia “provocar uma revolução ao menos potencial ao problema do arquivo” (DERRIDA, 2011, p.8). A escolha dessa base para orientar as reflexões desenvolvidas ao longo do texto se justifica por dois critérios que tocam à configuração desse saber: a estocagem das inscrições, isto é sua impressão física; e o recalçamento, a censura e supressão daquilo que é registrado. É a partir dessa relação entre impressão e recalçamento que procuraremos discutir a relação do espectro com a memória, o silêncio e o esquecimento.

Tendo em vista a importância que a narrativa do passado tem para a conservação da autoridade patriarcal, pretendemos demonstrar neste capítulo como a memória coletiva entra em disputa no contexto das obras. Nesse sentido, nos ocuparemos dos embates travados por parte das lembranças que, uma vez excluídas, se conformam a uma existência silenciosa sob o tecido social. Aguardando, assim, a ocasião de serem ouvidas. Desse modo, consideraremos as casas familiares um extenso arquivo que comporta diferentes narrativas acerca do passado partilhado. Com isso, argumentaremos que a disputa entre as lembranças se estendem por diferentes espaços das casas. Ora na sala de jantar diante do patriarca, ora nos recônditos do pavilhão ou em meio às ruínas da clareira.

Consideraremos também o fato de que as memórias recalçadas, em situações de intensa coerção física e simbólica, como a caracteriza as sociedades representadas pelas obras, não podem se expressar abertamente. A maneira como são evocadas pelo espectro se dá por meio de interditos e mistérios. Como se poderá observar, a “meia-língua” dos fantasmas não é algo que se imprime apenas na fala das personagens, mas que também deixa suas marcas nas escolhas dos narradores acerca do que mostrar ou esconder do leitor.

1.1 Este sol que uniformiza tudo

Jacques Derrida, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001), procura desenvolver um conceito de arquivo que abarque em sua definição as diferentes dimensões de ordem técnica, política, ética e jurídica que o envolvem. Essa perspectiva em busca de uma configuração única e ampla do termo tem o mérito de considerar os diferentes processos físicos pelos quais a memória viva é impressa em suportes, novos e antigos, que dão corpo aos arquivos. Além disso, é importante ressaltar o interesse da obra em demonstrar aquilo que há de contingente e sutil atuando sobre as informações arquivadas. Colocando, assim, em evidência as relações de poder e violência que subjazem às intenções daqueles responsáveis pelo manuseio e instituição de um dado arquivo.

Nesse sentido, o primeiro passo do filósofo é adotar um princípio nomológico, no qual a raiz grega do vocábulo é retomada. Derivado da palavra *arkhê*, o termo “arquivo” carrega em si dois princípios coordenados, o de começo e o de comando. O primeiro corresponde ao nascimento do arquivo, à existência de um “alí onde as coisas começam” (DERRIDA, 2001, p.11). Designar essa espécie de princípio físico, histórico e ontológico é um meio de evidenciar que ele é criado por alguém e segundo intenções específicas. O outro princípio a ser

considerado, o de comando, equivale ao lugar da lei e do exercício da autoridade. A referência a um “ali de onde os homens e os deuses comandam” (DERRIDA, 2001, p.11) acentua o fato de que o manuseio do arquivo é contingente à vontade daquele que é responsável por guardá-lo. Essas duas ordens que constituem o conceito de arquivo carregam em seu significado a ideia de localização, uma referência ao “onde” do qual se começa e se comanda. O lugar referido por “ali” marca a dimensão física do *arkhê* e designa que, entre os gregos, ele possuía uma habitação específica. Havia uma casa em que ele deveria ser guardado.

Segundo Jacques Derrida, o léxico grego carregava a memória do radical *arkhê* na composição de palavras cujo campo semântico designasse diferentes espécies de abrigo. É o caso, por exemplo, do termo *arkheion*, que pode tanto ser uma casa qualquer, quanto um endereço específico. Na sociedade helênica a qual o autor se refere, esse nome poderia designar também a moradia de um estrato social em particular, o dos arcontes. Esses indivíduos eram considerados os representantes dos poderes políticos. Dotados de uma autoridade publicamente reconhecida pela comunidade, tal categoria de magistrados tinha reservada para si a responsabilidade de fazer e representar as leis. Além disso, também era atribuído a eles o papel de guardiões dos documentos oficiais, que ficavam alojados em suas próprias moradias familiares. Estava, portanto, em suas mãos tanto a posse do “começo”, correspondente à elaboração e segurança do depósito físico das leis; quanto a do “comando”, decorrente da evocação e interpretação das mesmas.

Nessa perspectiva, o nascimento dos arquivos é remetido a um contexto em que era natural e correntemente aceito o fato de não haver distinção entre as esferas públicas e privadas. Habitando um espaço doméstico, a casa em que o arconte vivia com a família, o arquivo encontra lugar tanto para se abrigar quanto para se esconder. Assim, a maleabilidade das leis guardadas se explica pela sua localização. Pois a domesticação do arquivo constitui conjuntura privilegiada para o exercício da autoridade dos arcontes. As informações que habitam o interior desses lugares oscilam entre visíveis ou invisíveis, ao gosto de seu guardião. Sendo evocadas ou recalçadas conforme a autorização do arconte, uma espécie de pai do arquivo, um “patriarca”, nas palavras do próprio Jacques Derrida (2001, p.13).

O modelo de administração das leis, imanente do ambiente familiar, é muito caro a este trabalho porque podemos encontrar traços em comum entre ele e as configurações familiares que ambientam os romances *A menina morta* e *Crônica da casa assassinada*. Em ambas as obras, o leitor encontra enredos que se desdobram em casas assombradas pela ruína e habitadas por criaturas circunspectas atormentadas pela atmosfera de medo e morte do ambiente em que

transitam. Em ambos os textos, o foco narrativo incide sobre personagens que ocupam posições periféricas segundo a organização patriarcal que orienta a divisão estamental no interior de casas senhoriais. Essa perspectiva coloca em evidência as interdições exercidas pelo centro do qual emana o domínio de homens e a posse de terras.

Na obra de Cornélio Penna, a trama é situada na cidade de Porto Novo, região paulista do Vale do Paraíba, durante a segunda metade do oitocentos. Cronologicamente, portanto, um pouco anterior a eventos significativos da história brasileira, como a iminência da abolição da escravidão (1888) e a proclamação da república (1889). A ameaça que esse momento representa para o modo de vida levado na fazenda do Grotão, somado à morte da filha mais nova do Comendador, compõem um quadro de avançada decadência. O cotidiano da casa cujos sons ordenavam:

a partida para as turmas do eito, o despertador do relógio do armário da sala, do qual a campainha estrídula punha de pé as mucamas prontas para fazerem o café matinal, e ferver as imensas panelas de leite para os senhores, e o preparo do angu e do café dos escravos, enfim todos os variados ruídos do início dos trabalhos [...] (PENNA, 1958. p.1014)

estavam agora envoltos em uma atmosfera de agonia que obsidiava as personagens. Cada qual sentindo em seu íntimo “ter o Grotão se fendido de alto a baixo, na iminência de ruir, e algum mal estranho corroía suas entranhas...” (PENNA, 1958, p.1014).

O romance de Lúcio Cardoso, por sua vez, tem o enredo desenrolado na fictícia cidade de Vila Velha, interior da região sul de Minas Gerais, em inícios do século XX. Situado em época posterior aos eventos que marcam *A menina morta*, os acontecimentos de *Crônica da casa assassinada* se desdobram no momento em que as elites rurais já haviam perdido em muito o prestígio do nome e a autoridade local. Nessas circunstâncias, os Meneses não seriam mais que uma aristocracia ociosa e decadente, apegada à única herança que conseguiram conservar, o brilho distintivo decorrente do nome familiar. O fascínio que a casa exercia sobre os moradores da cidade constituía a única herança que o tempo ainda não havia consumido, um passado

feito de senhores e sinhasinhas [...] Meneses todos, que através de lendas, fugas e romances, de uniões e histórias famosas, tinham criado a ‘alma’ da residência, aquilo que, incólume e como suspenso no espaço, sobreviveria, ainda que seus representantes mergulhassem na obscuridade. (CARDOSO, 2004, p.245).

Atentar para o contexto histórico em que as tramas se passam é importante para situar e evidenciar as particularidades que caracterizam a forma de organização social que orienta o comportamento e o modo de pensar das personagens. Com isso em perspectiva, é possível reconhecermos a maneira como os vínculos interpessoais se formam no interior do patriarcalismo rural, uma ordem sustentada principalmente na divisão estamental e na dominação masculina. Assim, poderemos ressaltar as relações de poder e violência que limitam as ações e cerceiam a fala daqueles que integram as posições desfavorecidas no interior dessa forma de sociedade.

Em se tratando de observar o cotidiano nas casas senhoriais, o trabalho do sociólogo e ensaísta Gilberto Freyre pode oferecer uma descrição da dimensão do poder patriarcal, que se estendia por sobre tudo aquilo que compunha os “domínios” do senhor:

Na zona agrária desenvolveu-se, com a monocultura absorvente, uma sociedade semifeudal – uma minoria de brancos e brancarões dominando patriarcais, polígamos, do alto das casas-grandes de pedra e cal, não só os escravos criados aos magotes nas senzalas como os lavradores de partido, os agregados, moradores das casas de taipa e de palhas vassalos das casas-grandes em todo o rigor da expressão. (FREYRE, 2006, p.32-33)

A semelhança que traçamos entre a figura do arconte e a do patriarca, representado nas obras pelos personagens do Comendador e Demétrio, reside em duas características ligadas ao suporte e à autoridade sobre o arquivo das leis. A primeira é a de que o exercício do poder arcôntico se concentra em posição que deve ser ocupada apenas por um único indivíduo. Esse aspecto que caracteriza o domínio dos arcontes sobre o arquivo, também pode ser percebido no contexto patriarcal, se pensarmos no papel do “senhor” como uma espécie de “lugar de autoridade”. Passada por gerações, aquele que herda essa posição tem reconhecido tanto o direito sobre o exercício da ordem, quanto a preservação do poder recebido. Cabe, portanto, ao patriarca o trabalho de dar manutenção à própria posição, de modo que ela se perpetue e possa ser ocupada pelos seus sucessores.

A segunda característica se refere à domesticidade que envolve o ponto de onde o poder arcôntico emana. A autoridade exercida pelo patriarca é intrinsecamente ligada ao histórico familiar. Ao herdar a posição de “senhor”, o indivíduo recebe uma propriedade que endossa e compõe os limites sobre o qual seu mando se estende. O passado ilustre, que decorre de gerações anteriores de senhorio, é o que confere distinção e justifica a figura patriarcal perante

os demais. Nesse sentido, a casa pode ser interpretada como uma espécie de arquivo, tal qual o lugar em que os arcontes guardavam suas leis. Pois ela carrega, tanto em seu espaço físico quanto na abstração do nome próprio, aquilo que dá manutenção ao poder patriarcal.

Conservar o legado que constitui o lugar de autoridade reconhecido na figura de “senhor” é uma incumbência que está intimamente ligada à preservação da casa, seja em seu espaço físico ou em determinados valores morais associados à ela. Embora ocupe uma posição individual na hierarquia social da qual participa, o patriarca se reconhece como parte de algo que o transcende, isto é, da ancestralidade familiar e de tudo aquilo que seu sobrenome condensa por gerações. O patriarca no romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, ilustra esse sentimento em uma metáfora. Nela, o pai tenta ensinar ao filho a importância da transmissão do legado familiar:

É egoísmo próprio de imaturos, pensar só os frutos, quando se planta; a colheita não é a melhor recompensa para quem semeia; já somos bastante gratificados pelo sentido de nossas vidas, quando plantamos, já temos nosso galardão só em fruir o tempo largo da gestação, já é um bem que transferimos, se transferimos a espera para gestações futuras [...] se outros hão de colher do que semeamos hoje, estamos colhendo por outro lado do que semearam antes de nós. (NASSAR, 1989, p. 162-163)

Porém, em *A menina morta* e *Crônica da casa assassinada*, esse sentimento não transparece na mesma forma da atmosfera calorosa que envolve a quietude das aves chocando ovos em seus ninhos. Pelo contrário, adquirem uma face fria de desespero contido, que pesa em Demétrio e no Comendador. Recai também enquanto medo e apreensão sobre todos os demais dependentes dos patriarcas. Por ocuparem a posição de senhores da casa, em uma conjuntura temporal que carrega em si todos os sinais de fim derradeiro, a preocupação com o legado familiar se torna uma espécie de doença obsessiva, que os impele a comportamentos violentos e gestos desesperados.

No romance de Cornélio Penna, podemos observar a ânsia que leva o Comendador a dar andamento nos acordos de casamento entre Carlota e João Batista. Mesmo debilitado por uma doença que o retém na corte, o senhor do Grotão possui representantes legais e morais que defendam seus interesses nas negociações matrimoniais. Manuel Procópio, é o responsável por cuidar dos procedimentos burocráticos do casamento e da passagem da posse da casa para as novas mãos. Quando o velho primo da família informa Carlota de sua condição de herdeira, a moça dá os primeiros sinais de que havia se tornado dona do destino da casa. Aos olhos dele,

“ela mostrava de repente a autoridade e a energia da nova Senhora do Grotão.” (PENNA, 1958, p.1200). Esse momento é importante para a narrativa porque marca o primeiro gesto de insurgência de Carlota contra o domínio patriarcal. Daí em diante, ela passa a intensificar os conflitos com a ordem imposta.

É o que demonstra os atritos contidos na relação entre Carlota e D.^a Virgínia. Enquanto o Comendador estava preso na corte, a parenta empobrecida representava a autoridade do senhor em sua esfera moral. Ela zelava para que os arranjos de casamento se desdobrasse de modo a selar a negociação entre os pais dos jovens. Carlota, a desafia ao não informar a parenta de que havia convidado o padre da cidade para participar do noivado. Como o sacerdote havia se desentendido com os senhores da casa, D.^a Virgínia, desconfiava da proximidade entre eles, como mostra a seguinte passagem:

Era preciso se apressarem, pois a chegada do vigário devia ser o primeiro sinal da vinda dos convidados, e D.^a Virgínia estava aflita porque ouvia as vozes do padre e de Carlota a conversarem na sala sem elas poderem ir para juntos deles, sendo esse o seu dever conforme julgava. (PENNA, 1958, p.1164).

Ainda que Carlota não possuísse, até o momento, controle sobre o próprio destino, ela já demonstrava sinais de que não se conformava totalmente ao controle patriarcal. Para D.^a Virgínia, que dependia da proteção do Comendador, esse comportamento consistia em uma ameaça aos planos de perpetuação do legado familiar que garantiam sua sobrevivência. Por isso a velha mulher se sentia no dever de intervir e evitar, a todo custo, que os propósitos do dono da fazenda fossem minados.

Sentimento similar também é percebido em Demétrio. À medida que o câncer de Nina evoluía, ele passava os dias aguardando a morte da cunhada. Enquanto inalava o cheiro apodrecido dessa mulher, o senhor da Chácara ficava inquieto ao acompanhar que ela se decompunha “como sob o esforço de violenta combustão interna.” (CARDOSO, 2004, p.412). A morte de Nina não lhe importa apenas enquanto fim de uma ameaça que rondava a casa. Mas também constituía para ele um meio pelo qual a esperada visita do Barão se concretizaria. Um dos motivos para que o corpo da personagem fosse colocado para velar ainda quente era a intenção se se apressar a chegada da presença nobre, que traria o reconhecimento definitivo para o nome dos Meneses.

No que toca o patriarcalismo rural, conforme representado nas obras de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, a herança não se trata apenas da casa enquanto propriedade física, mas de

todo um acervo que comporta sua história. O argumento que legitima, perante os olhos do presente, a autoridade concentrada na figura senhorial se sustenta em uma narrativa idealizada acerca do passado familiar. Assim, a casa, do alto do qual o patriarca faz a lei, constitui um arquivo permeado de figuras e acontecimentos importantes, que dão lustro àqueles que carregam o nome Meneses e Albernaz. Nesse sentido, podemos afirmar que o caráter aparentemente homogêneo, que configura a narrativa histórica do passado familiar, decorre do que Jacques Derrida denomina “poder de consignação”.

Em *Mal de Arquivo*, Jacques Derrida afirma que o arquivo possui, além do poder arcôntico de acumular e manusear as informações, o poder de consignação. Esse princípio, por sua vez, designaria uma forma de união, na qual um dado *corpus* tende a se coordenar em busca de sincronia. Assim, os elementos que o compõem seriam reorganizados até alcançar um modelo ideal de configuração. O filósofo ainda alerta para as consequências decorrentes do eventual surgimento de algum fator desagregador. A insurgência de certo “segredo” que pudesse questionar a autoridade arcôntica e, com isso, dissociar a homogeneidade do todo:

em qualquer lugar onde se interrogue ou conteste direta ou indiretamente este princípio arcôntico, sua autoridade, seus títulos e genealogia, o direito que faz vigorar, a legalidade ou legitimidade que dele dependem; em qualquer lugar onde o secreto e o heterogêneo venham a ameaçar a própria possibilidade de *consignação*, certamente não faltarão graves consequências, tanto para uma teoria do arquivo, como para sua realização institucional. (DERRIDA, 2001, p. 14)

Para o filósofo, uma teoria do arquivo que considere o processo de institucionalização, segundo a lei e o direito, deve refletir também acerca dos limites desconstrutíveis que uma história constituída a partir das informações consignadas pode ter. Em se tratando de uma habitação familiar, tão segura de suas tradições e orgulhosa de sua longa genealogia de moradores ilustres, certamente não é possível estar isenta de ser assombrada pelos mortos que preserva.

Nesse trabalho sobre o arquivo, Jacques Derrida evoca a figura do espectro, desenvolvida em os *Espectros de Marx*. O fantasma também se faz presente ao representar esse “segredo” que assombra a domesticidade da casa arcôntica. Ao transitar pela morada do arquivo, a aparição espectral é capaz de revelar aquilo que o manuseio do guardião procurou recalcar. Colocar em perspectiva o que existia em falta se torna parte do processo de desconstrução da história que se pretendia homogênea e hegemônica. Assim, o gesto que

dissocia o princípio de consignação do arquivo é um golpe que também afeta o poder arcôntico. Pois, romper com a unidade do arquivo é também uma forma de atacar as leis que fundamentam a autoridade imanente dele.

Nos romances aqui estudados, a desconstrução da história familiar também procede do evento que é a aparição espectral. Se por um lado temos Demétrio e o Comendador se esforçando para conservar a herança patriarcal, reiterada por uma narrativa dominante sobre o passado; por outro temos os fantasmas a revirar seus arquivos. Ao transitarem pelos muitos espaços que compõem a casa-arquivo, os espectros de Nina e Timóteo, Carlota e a menina morta conduzem o leitor por caminhos misteriosos. O que se encontra nesses lugares cheios de segredos são histórias outras que, embora fragmentadas e ditas à meia-língua, possuem força suficiente para desestabilizar a coerência de uma narrativa que se impõe única e dominante.

1.2 Uma planta de pedra e cal

A sala de jantar da Chácara dos Meneses é descrita como um ambiente amplo, composto por uma longa mesa de madeira, um “grande aparador cheio de pratos empoeiradas, e por cima o quadro da Ceia de Cristo no centro de uma mancha larga que denuncia o lugar onde em dias antigos existiu o retrato de Maria sinhá...” (CARDOSO, 2004, p.37). A descrição é retirada de uma das cartas de Nina a Valdo, na ocasião em que a personagem solicita ao marido que seja novamente recebida pela família. O trecho em específico nos permite refletir acerca do trabalho do espectro. Em especial, no que concerne a leitura da casa enquanto arquivo que comporta a coexistência de diferentes narrativas da memória familiar.

Da mesma maneira que o quadro de Maria Sinhá se presentifica enquanto ausência expressa pela mancha que transborda dos contornos da Santa Ceia, a pintura da menina morta também imprime suas marcas na lembrança dos moradores do Grotão. Desde que foi colocado na parede, o retrato a óleo, que trazia a criança estendida sobre a mesa, com a frente adornada de flores, contaminava os moradores da casa com um sentimento de horrível tristeza. Quando Carlota percebe que a imagem havia sido retirada pelo pai, a impressão que a ausência lhe causa é a de que estavam todos sendo forçados a esquecer-la. Para Libânia, a falta da imagem da menina morta constituía uma maneira de “assistir novamente o enterro da criança” (PENNA, 1958, p.836).

Nina e Carlota, essas criaturas já identificadas como portadoras de atributos espectrais, são quem se atentam para as ausências que assombram as casas. A falta dos retratos pode ser

interpretada como metáfora da relação entre memória e esquecimento que atravessam o arquivo. Jacques Derrida afirma que a autoridade que emana das leis, na qual o poder arcôntico se sustenta, depende de uma homogeneidade do arquivo que não admite rupturas em sua consignação. Nessa perspectiva, podemos afirmar que, nas casas representadas, o poder patriarcal também depende de um arquivo composto pelas memórias do passado. Assim, a narrativa da memória em que a autoridade do senhor está ancorada se sustenta em um princípio de heterogeneidade similar. Por isso, tudo aquilo que poderia “macular” o lustro do passado familiar, e com isso minar a autoridade imanente do patriarca, são reprimidos e silenciados no interior da casa-arquivo. Com a presença de Nina e Carlota, as memórias escondidas começam a emergir no presente e ameaçar a homogeneidade do tecido da memória familiar. Desse modo, a consignação que valida e reitera a autoridade patriarcal é desestabilizada.

O historiador Michael Pollak afirma que a memória coletiva é responsável por reforçar a coesão social de determinado grupo, garantindo, assim, sua continuidade e estabilidade. Para que a história comum de uma dada comunidade se torne hegemônica, é necessário que a memória partilhada passe por “processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e formalização das memórias” (POLLAK, 1989, p. 4). Essas memórias tomadas por “oficiais”, que ocupam um lugar dominante na lembrança de um povo, se opõem às memórias minoritárias que foram dominadas ao longo do processo de institucionalização da narrativa do passado. A partir disso, o autor argumenta que o trabalho de uniformizar a memória possui um caráter opressor. Uma vez silenciadas e excluídas, elas são condenadas ao esquecimento.

Nessa perspectiva, podemos afirmar que a retirada do quadro da menina morta seria tanto uma maneira de esconder que algo não ia bem desde a morte da criança, quanto um meio de encenar que o luto já havia passado. Deixar a morte para trás foi o caminho encontrado pelo Comendador para revestir de “novo tempo” a atmosfera soturna que recaía sobre a casa. A nova vida que a fazenda deveria adquirir é representada pelo casamento de Carlota. Graças ao acordo matrimonial, o Comendador poderia selar a sobrevivência futura da casa com o título nobiliárquico de baronato a ser recebido por João Batista, o noivo.

Já no caso da imagem de Maria Sinhá, esconder a figura da antepassada não traria nada de novo para a Chácara. Mas preservaria os valores morais ligados à honra familiar que Demétrio tanto procurava defender. Condenar o quadro aos recônditos do porão era uma maneira de suprimir da história a transgressão do comportamento que aquela mulher representou em vida. Mais importante ainda, é que Demétrio se via ameaçado por ela muito

tempo após sua morte. Para o patriarca, desfazer da imagem de Maria Sinhá também significava suprimir uma influência que todos acreditavam recair sobre o comportamento de Timóteo.

Porém, aquilo que é reprimido da memória coletiva não carrega nenhuma garantia de silêncio eterno. Para Michael Pollack (1989), o passado excluído da narrativa hegemônica denominada “oficial” não pode ser apagado. Ele sobrevive de maneira latente na lembrança dos excluídos por um longo período, subterraneamente, passando adiante a cada geração. Habitando de modo silencioso, à margem do tecido narrativo dominante, essa memória aguarda a oportunidade para se fazer ouvir. Ao emergir, a memória marginalizada entra em disputa com a institucionalizada pela busca de reconhecimento na comunidade.

Com efeito, podemos refletir que o espectro é um fator que trabalha para que memórias assim silenciadas sejam ouvidas. É importante lembrar que a memória recalçada, ainda que tenha sido excluída, é parte da história coletiva de uma comunidade. Nesse sentido, podemos considerá-la tão doméstica quanto a aparição fantasmática descrita em *Espectros de Marx*. Jacques Derrida identifica o espectro ao rei morto da Dinamarca, que assombrava o próprio castelo em *Hamlet*. Também o comunismo que rondava ameaçadoramente o capitalismo na Inglaterra, conforme o Manifesto de Marx, havia nascido na Europa. Em *Mal de Arquivo*, o tema da domesticidade do espectro é retomado pelo filósofo a partir de uma referência ao artigo *O estranho*, de Sigmund Freud.

Dentre os estudos de estética desenvolvidos no início do século XX, o trabalho de Freud (1969) se destaca por abordar o tema do estranho. No texto, o autor procura elementos que o permitam traçar características comuns entre tudo aquilo que causaria a sensação de medo e horror nos indivíduos. O resultado imediato apontado por suas observações é de que o sentimento de estranheza não decorre de algo completamente alheio, mas sim de alguma coisa já intimamente conhecida e doméstica. Para Freud “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão.” (FREUD, 1969, p.258). Uma vez que o contato com algo reprimido é estabelecido, o impulso emocional decorrente da dificuldade em não se saber abordá-lo é expresso pelo sentimento de medo característico do estranhamento.

O estranho é caro ao conceito de espectro desenvolvido por Jacques Derrida. Tanto por ser uma sensação experimentada em relação ao medo de que mortos e cadáveres retornem na forma de fantasmas, quanto por carregar em si o traço de familiaridade doméstica. Para Freud, a relação com a morte é um sentimento íntimo, algo “tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir à superfície por qualquer provocação” (FREUD, 1969, p.259). Com isso em vista,

o filósofo argumenta que a aparição espectral, tal como o estranho, assombram a domesticidade da casa da memória, o arquivo. Assim, também depreendemos acerca das memórias ditas “dominadas”, em Michel Pollack. Haja vista que elas habitam silenciosamente o interior do arquivo até emergir e instaurar o horror de um (re)encontro com a memória dominante.

Desse modo, olhar para as casas na qual o enredo de *A menina morta* e *Crônica da casa assassinada* se desenrolam é também procurar conhecer esse arquivo e todos os estranhos que ele esconde em seu íntimo. Guiado pela figura do espectro, o nosso olhar sobre o ambiente doméstico se aproxima do que propõem Gaston Bachelard em *A poética do espaço*:

não se trata de descrever as casas, de detalhar os seus aspectos pitorescos e de analisar as razões de seu conforto. É preciso, ao contrário, superar os problemas de descrição – seja essa descrição objetiva ou subjetiva, isto é, que ela diga fatos ou impressões – para atingir as virtudes primeiras, aquelas em que se revela uma adesão, de qualquer forma, inerente à função primeira de habitar. (BACHELARD, 1978, p.199)

Embora a análise de Bachelard acerca das moradias seja atravessada pela ideia de conforto e aconchego, isso não impede que suas reflexões em torno da memória e do espaço sejam consideradas na leitura de casas assombradas, como são a Chácara e o Grotão. Atentar para a constituição das casas nas obras estudadas pode parecer, à primeira vista, um tanto quanto “lugar comum”, quando se recorre à fortuna crítica de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna. Porém, acreditamos que falar em arquivo implique também em refletir a sua condição física. Pois com isso é possível demonstrarmos como o espaço da casa, e a ordem que emana dela, incidem sobre a memória e moldam a suas forma de expressão.

Em *Mal de Arquivo*, Jacques Derrida dispensa atenção especial ao processo de impressão da memória na forma física. Para ele, a marca da circuncisão, por exemplo, carrega em si todo um espectro do Judaísmo que incidiu sobre a perspectiva de Freud em relação à psicanálise. Ao lermos *A menina morta* e *Crônica da casa assassinada* por esse viés, pretendemos conceder importância similar ao espaço da casa. Acreditamos, assim, que os caminhos percorridos pela aparição espectral em busca das lembranças recalcadas são tão importantes para se considerar a relação da memória com o silêncio quanto a substância do que elas têm a comunicar.

Dentre os estudos dedicados ao espaço no referido romance de Lúcio Cardoso, podemos citar o trabalho de Marta Cavalcante de Barros no livro *Espaços da memória* (2002). A autora recorre ao paralelo que Bachelard traça entre os espaços físicos da casa e o subconsciente,

conforme estudado por Carl Jung a fim marcar uma oposição entre a Chácara e o pavilhão. Essa abordagem que imprime uma cisão do espaço no romance é explicada da seguinte maneira: “a primeira, o espaço familiar, da ordem, da tradição, dos costumes; o segundo, o espaço da transgressão, da subversão da ordem, domínio do mundo natural” (BARROS, 2002, p.59).

Embora o trabalho de Marta Cavalcante de Barros não se filie à perspectiva estruturalista, que orientou os estudos literários até meados dos anos 1990 no Brasil, sua análise do espaço se aproxima da que Luiz Costa Lima faz para *A menina morta*. Em *A perversão do trapezista* (1976), o autor faz uma oposição entre feminino e masculino que parte da mesa de jantar e se imprime na divisão espacial que comporta o caminho para corte e para a clareira. A casa do Grotão, situada entre as duas direções, é compreendida principalmente como o lugar da lei. Lá, a religião, a intimidade e a ordem são todos instituídos e legitimados pelo senhor. Enquanto no meio da mata as mulheres podem fugir à ordem. Assim, a clareira passa a ser tanto o lugar em que as agregadas partilham a intimidade mais abertamente, quanto uma espécie de “refúgio natural” em que Mariana vai para rezar.

No caso de *Espaços da memória* (2002), a divisão da Chácara adota outros critérios, porém conduz a uma perspectiva similar à de Luiz Costa Lima. Na abordagem psicanalítica de Marta Cavalcante de Barros, os níveis da consciência delineados por Freud são usados para interpretar os espaços da casa. Os ambientes de convívio comum são considerados o lugar da consciência, pois é onde a ordem e o peso do legado familiar é sentido de maneira mais imediata. O subconsciente estaria representado nos quartos, lugar propício para o acesso às lembranças, uma vez que é nesse espaço que personagens se encerram para escrever suas memórias e refletir acerca dos acontecimentos vividos. O porão, enquanto lugar recalque, e o pavilhão como espaço transgressão, são atribuídos, assim, à esfera do inconsciente.

Se para Marta Cavalcante Barros e Luiz Costa Lima, a casa representa o lugar da ordem, a sala de jantar seria o ponto central de onde ela emana e se estende por sobre todo o restante das propriedades. Em ambos os romances, esses ambientes são descritos como dotados de uma aura solene, na qual se alimentar está longe de ser o fim último. A grande mesa funcionaria como um ímã que afasta as personagens do confinamento solitário do quarto e as atrai para o centro coletivo da casa.

Assim, nas hora do almoço e do jantar, as personagens têm oportunidade de presenciar os acontecimentos mais relevantes para a família. Em *A menina morta*, por exemplo, é na hora das refeições que o comendador faz os anúncios “oficiais” que marcam a chegada e o casamento de Carlota, considerados o novo vigor que a casa precisava para sobreviver. Na *Crônica da*

casa assassinada, por sua vez, os eventos que se anunciam não são tão felizes para os moradores da Chácara. As duas cenas de refeições à mesa são marcadas pela chegada de Nina e configuram momentos em que a realidade de ruína da casa é desvelada abertamente. A imagem de aristocracia abastada do interior, criada por Valdo, faz Nina crer que havia se casado com um homem rico. Essa imagem cai por terra no primeiro encontro com a família do marido. À mesa, Demétrio ri dos projetos de reforma que Valdo tinha para a casa, pois o irmão “não tem nem onde cair morto! Devemos aos empregados todos, à farmácia, ao banco do povoado...” (CARDOSO, 2004, p.64).

Quando Nina volta, já sofrendo do câncer que a mataria, o jantar solene que a recebe decorre sob atmosfera de intenso constrangimento, pois já havia desconfiança em relação ao caso incestuoso entre ela e André. A cena é conduzida por Demétrio, que toca o piano enquanto Nina tira André para dançar diante de Valdo. A aparente harmonia familiar, corroída em suas entranhas, é rompida pela súbita suspensão da música. “E era como se toda a cena da valsa, tão cruelmente arquitetada, não tivesse sido levada a efeito senão para tornar mais vivo o contraste de agora.” (CARDOSO, 2004, p.378). Acentuando, assim, ainda mais a ruína interna que os membros da casa sentiam recair sobre eles.

No romance de Lúcio Cardoso, os pesados móveis e a grandiosa prataria da sala de jantar indicam a riqueza do passado e marcam a distinção da família Meneses em relação aos moradores de Vila Velha. Também na obra de Cornélio Penna, os Albernazes, que vivem isolados em uma propriedade rural, transparecem suas relações de poder por meio de objetos. Isso é indicado, por exemplo, na disposição que cada um ocupa à mesa. Essa hierarquização do ambiente doméstico, tão característica das sociedades de corte, situa o senhor patriarcal na ponta direita da mesa. A partir dele, Luís Costa Lima separa, independente de gênero, duas linhagens associadas ao feminino e masculino nas quais cada lugar ocupado indica o papel desempenhado pelas personagens. Do lado do comendador seguem suas parentas pobres, a governanta e outros homens pouco referidos. Todas as personagens desse lado têm em comum o fato de estarem à serviço do senhor. Na ponta oposta, a esposa encabeça a linhagem composta por Celestina, e as cadeiras vazias dos filhos que estão na corte. O lugar da Senhora, posteriormente, é ocupado por Carlota. Para Costa Lima, isso indica a adesão da jovem ao lado desfavorecido da relação, aquele que sofre mais intensamente os efeitos da dominação.

No entanto, o que mais nos importa observar no espaço da sala de jantar é a relação entre memória e silêncio. A extensão do poder patriarcal pode ser sentida na opulência das variadas refeições. Ela se impõe também no peso do passado que legitima a ordem senhorial

toda vez que, da cabeça da mesa, os ilustres antepassados são evocados. Porém, silenciosamente, o que se quer ocultar aparece espectral. Uma memória que revela o medo e a deterioração das casas ronda a mesa da família e se revela. Seja nos detalhes de móveis empoeirados, seja nas falas reprimidas, que por nada poderem dizer abertamente, muito contam pelo sussurro.

Essa condição é evidenciada em *Crônica da casa assassinada* pelo contraste entre a fala de Demétrio e a do farmacêutico. Mesmo sabendo o quanto estavam arruinados no presente, Demétrio insistia em dizer que a chácara “representava a tradição e dignidade dos costumes mineiros – segundo ele os únicos realmente autênticos no Brasil. [...] Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui vieram com altaneria e dignidade.” (CARDOSO, 2004, p.62). Entretanto, a descrição feita pelo farmacêutico, é a de um observador externo, que percebe a silenciosa ação do tempo. Ao passar os olhos pela sala de jantar, ele:

ia revendo aquele ambiente tão característico de família, com seus pesados móveis de vinhático ou de jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre geração de Meneses talvez mais singelos e mais calmos; agora, uma espécie de desordem, de relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais. Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semi-empoeiradas que atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas – ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas. (CARDOSO, 2004, p. 130-131)

Em *A menina morta*, também é perceptível uma narrativa silenciosa que vai de encontro àquela representada pelo patriarca. Enquanto os serviços de louça da Índia circulavam fumegantes, e o vinho português era servido em abundância, o Comendador anuncia o grande evento que seria o casamento arranjado entre Carlota e o futuro barão, João Batista. A lei do senhor se faz sentir nesse ambiente tanto nos comunicados solenes quanto nas explicações que ele se reserva o direito de não conceder aos demais. E seu mando se estende, colocando todos à disposição, as agregadas ansiosas em agradar, as escrava temerosas ao servir.

Porém, os silêncios e tensões sentidos pelas personagens nessas circunstâncias indicam que as coisas não são tão harmônicas como o Comendador fazia parecer. Quando Mariana ia à mesa, todos percebiam que se tratava de uma “tentativa desesperada, por parte da Senhora, de dar aparência da antiga normalidade, de continuidade a vida da fazenda.” (PENNA, 1958, p.

944). Se por um lado, à chegada da esposa, o Comendador sentia “qualquer coisa de amargo em sua boca, e ele não comia.” (PENNA, 1958, p. 853). Por outro, a falta dela, lembrada pelo lugar vazio, não dissipava a atmosfera de hostilidade. Só fazia levantar questões acerca de sua ausência. Em resposta às questões cogitadas que ninguém ousava vocalizar, o senhor se mantinha sério e indecifrável. O sentimento que pairava nessas ocasiões era de que “alguma coisa grave sucedia por baixo daquela aparência de falsa serenidade” (PENNA, 1958, p.901).

Em *A poética do espaço*, Bachelard dedica grande atenção ao quarto de dormir. Para ele, é nesse lugar em específico que o indivíduo encontra “o conforto e a intimidade necessários para os devaneios oníricos próprio das memórias.” (BACHELARD, 1978, p.206). Ainda que as casas descritas nas obras se aproximem de prisões, e os quartos se assemelhem à ilhas isoladas, podemos considerá-los lugares de lembranças pessoais também. Essas memórias encontradas nos quartos são permeadas de sofrimentos íntimos e pessoais que não são cogitados pela narrativa dominante.

É um comportamento próprio dessas famílias “o de evidenciar quando alguma coisa não corre bem, refugiando-se nos quartos” (CARDOSO, p.52-53). Em ambos os romances esse comportamento é observado. No retiro particular, as personagens se confinam com suas dores e memórias mais íntimas. Em *Crônica da casa assassinada*, André se isola para calcular os pecados do incesto e sofrer a morte de Nina, que tinha por mãe e amante. Os pecados de inveja que Ana confessa a Padre Justino também habitam as paredes. Suas cartas a assombram tanto quanto o fantasma do Jardineiro Alberto. Timóteo, por sua vez, comporta no quarto todo o rancor contra a família que o considerava louco. É ele quem mais demonstra sofrer com o isolamento, pois seu corpo exibe, a um mesmo tempo, marcas contraditórias. Se por um lado, os vestidos e joias demonstram que há certo conforto com a imagem assumida para si mesmo; por outro, o maltrato decorrente da falta de espaço lhe imprimem sinais de avançado desgaste físico.

Já em *A menina morta*, o quarto, lugar de isolamento e arquivo de sentimentos dolorosos, também é percebido no comportamento de Dona Mariana. Enquanto as agregadas preparavam o corpo da criança para ser enterrada, Frau Luísa reparava que a Senhora “não dera até esse momento a menor demonstração de tristeza, e lá devia estar em seu quarto [...] e era sempre assim nos momentos de maior perturbação naquela casa, no paroxismo de seus problemas domésticos” (PENNA, 1958, p.731). Os conflitos entre ela e o marido também são vedados ao leitor que, acompanhando as personagens até o quarto do casal, encontra a porta sempre fechada. As parentas menos favorecidas da família também se recolhem ao quarto para

sofrer, não apenas pela lembrança da menina, mas o próprio desamparo que a condição de dependência as sujeitava.

Assim, como Valdo guardava os vestidos de Nina em um armário que só era aberto em ímpetos nostálgicos, Dona Inacinha e Sinhá Rola também mantinham um pequeno acervo de objetos trazidos da antiga casa. Em ambos os casos, a lembrança que cada coisa carrega remete a um sentimento de perda sem remissão. O perfume que os vestidos de Nina exalam fazem Valdo se lembrar de quando a amava e o quão felizes poderiam ter sido, não fossem os eventos envolvendo a morte do Jardineiro e a conseqüente mudança da esposa. O enxoval de Sinhá Rolá, bem como os pequenos enfeites herdados dos pais, também são marcados pela possibilidade perdida do “se”. Tudo aquilo remetendo à oportunidades idas. Um casamento que poderia ter se consumado, se o pretendente de Sinhá Rola tivesse sido aceito pela família. Uma vida que teria sido feliz, se o pai das moças não tivesse trocado o convívio familiar pelas diversões da corte.

Diferente do quarto de dormir, a cozinha é um ambiente que recebe pouca atenção nos estudos do espaço dedicados aos romances de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna. Para refletir acerca desse espaço, podemos recorrer à obra *Casa-grande e senzala* (2006). Nesse livro, Gilberto Freyre desenvolve uma sociologia do cotidiano das casas-grandes para descrever os processos culturais que conformaram o que se compreendia por “cultura brasileira”. A cozinha dessas construções é apontada como um dos muitos caminhos pelos quais os hábitos alimentares indígenas e africanos foram assimilados pela colonização portuguesa (FREYRE, 2006, p.95-96). Se por um lado, o texto de Freyre aponta o saldo positivo dessa relação, os romances aqui estudados recorrem a esse espaço para enfatizam a violência que a cisão estamental imprime nas personagens.

Podemos afirmar que a relação desigual entre senhores e escravos/criados é sentida mais intensamente no espaço da cozinha. Por se tratar de um lugar reservado ao trabalho, é incomum que o grupo ociosos da casa o frequente. Assim, quando algo parecido ocorre, um silêncio mesclado de medo e constrangimento se instaura. Quando Valdo, em *Crônica da casa assassinada*, procura Betty na cozinha, o extraordinário de sua presença faz com que todas as empregadas se afastem caladas. O embaraço que a personagem sente dentro da própria casa se intensifica ao tratar de suspeitas sérias com Betty, uma simples governanta. Embora Valdo não consiga acusar abertamente a relação entre Nina e André, vemos Betty divagar por muitas lembranças que confirmavam a ação corrosiva que pintavam em seu pensamento “a imagem da casa lacerada, como se fosse um corpo vivo” (CARDOSO, 2004, p. 242). Embora o enredo seja

ambientado no início do século XX, as mulheres que trabalham para a família são referidas por “pretas da cozinha”. Essa alusão à reminiscência de uma desigualdade herdada da escravidão é reforçada pela existência do antigo cemitério dos pretos, ilustrado por Lúcio Cardoso nas páginas iniciais da obra.

Em certo momento de *A menina morta*, Carlota procura seguir o espectro da irmã pelos lugares que ela costumava brincar. A cozinha em que as escravas preparavam a comida para os senhores e negros do eito era um desses espaços. Porém, ao verem Carlota entrar na cozinha, as escravas julgaram que ela lhes dirigia para reclamar alguma falta no serviço. Embora ela tente explicar que estava ali para ouvi-las, o que se ressaltava era “a solicitude inquieta, levada aos últimos limites da submissão” (PENNA, 1958, p. 1226). A impossibilidade de comunicação decorrente da desigualdade entre as posições ocupadas na casa não é percebida apenas entre senhores e escravos. Ela se estende verticalmente entre aqueles que servem os de dentro da casa e os do eito. Além de receberem refeições diferentes, a escrava que preparava a comida para os outros escravos era tratada como inferior se comparada àquelas responsáveis pela mesa dos senhores.

A busca por conhecer a irmã perdida é o evento que antecede o mencionado contato com as escravas na cozinha. As incursões por lugares pouco visitados pelos senhores marca a mudança efetiva no comportamento de Carlota. À medida em que se afasta das parentas e se aproxima das escravas, ela é invadida pela “impressão de ter adormecido em um mundo e acordado em outro muito diferente, onde não havia paz.” (PENNA, 1958, p. 1223). Desde que fora invadida por tal sentimento, Carlota passa a seguir a aparição espectral por outros caminhos afastados daquele reservado aos brancos da casa-grande. O olhar da personagem em relação às mucamas Joviana e Libânia muda. Em vez de enxergar nelas criaturas que existiam para vesti-la, ela passa a perceber a miséria retratada nos trapos de tecido que as envolviam. E assim, também espectral, a própria Carlota guia o leitor pelos labirintos de escadas e corredores estreitos até desvelar a condição dos escravizados. A arquitetura irregular e cheia de obstáculos percorrida por ela enfatiza as grades que segregavam os habitantes da fazenda. Movidada pelo sentimento de acusação e remorso, ela passa pelos escravos presos ao tronco e as muitas ferramentas de castigo. Até dar na cozinha, o lugar em que a desigualdade se impõe mais marcadamente.

Embora a leitura de Marta Cavalcante de Barros e de Luiz Costa Lima tracem uma oposição entre os espaços internos e externos à casa, optamos por considera-los contíguos. Desse modo, para tratarmos da memória recalçada, uma ameaça doméstica que ronda a

narrativa dominante sobre o passado da casa, não recorreremos à dicotomia fora/dentro. Tanto o porão, o quarto de Timóteo e o pavilhão, em *Crônica da casa assassinada*; quanto a clareira e o quarto de Dadade, em *A menina Morta*, serão compreendidos como parte das casas assombradas pelo espectro. Para sustentar nossa leitura, que considera esses lugares domésticos como espaços de embate entre o lembrado e o esquecido, recorreremos, principalmente, aos estudos de Barbara Daibert (2009).

Conforme defendido por Michael Pollak, os vários momentos de negociação pelos quais a memória coletiva se estabelece relega ao silêncio e esquecimento aquelas pertencentes às culturas minoritárias. No que toca o enredo dos romances, podemos dizer que as memórias que a autoridade patriarcal aliena de sua narrativa hegemônica são exiladas para os lugares mais recônditos da casa. Um exemplo disso em *Crônica da casa assassinada* é o porão da casa dos Meneses, um lugar de difícil acesso e pouca iluminação, no qual eram guardados antigos objetos de família. Dentre esses objetos, o retrato empoeirado de Maria Sinhá se destaca. Também em *A menina morta* há figuras que se querem escondidas, como D.^a Mariana, por exemplo. Depois de procurar pela casa toda, e mesmo recorrer às agregadas, Carlota não encontra nem um retrato da própria mãe. Quem possui o retrato é Celestina, a prima pobre da senhora, que por sua vez é impedida pelas parentes do Comendador de entrega-lo à amiga.

O caso desses dois retratos é importantes por evidenciar a atuação do poder arcôntico, conforme delineado por Jacques Derrida (2001). Buscando a homogeneidade, essa autoridade imprime sobre a memória sua força segregadora. A senhora desafiava as ordens do marido e não procurava esconder dos outros que algo entre eles ia mal. Já a figura de Maria Sinhá remetia a uma forma de comportamento que configurava uma vergonha para os seus herdeiros. Em ambos os casos, esconder as imagens simboliza uma repressão de traços que subvertem a imagem de ideal familiar. Nesse sentido, e em consonância com o pensamento de Michel Pollak (1989), podemos refletir acerca da violência decorrente dos embates que envolvem o estabelecimento da memória coletiva e suas decorrentes exclusões. As disputas pela memória e a violência senhorial também são observadas nos espaços mais afastados das casas, a saber, o Pavilhão e a Clareira.

Tanto para Luiz Costa Lima, quanto para Marta Cavalcante de Barros, tais espaços são considerados lugares em que a ordem senhorial não alcança. Para Costa Lima, a clareira constitui uma espécie de refúgio para as mulheres que lá se aventuram. Mariana, em específico, encontra nessa região afastada a oportunidade para retornar ao passado de si “o ponto pelo qual rememora o seu trajeto, desde a infantil instalação provisória até à adulta adoração

rememorativa” (LIMA, 1976, p. 100). O pavilhão, também é, segundo Marta Cavalcante Barros, um lugar de refúgio, “o jardim é o caminho para a transgressão, e a clareira parece ser o local onde ela se estabelece – assim como o pavilhão será o lugar de sua concretização.” (BARROS, 2002, p.92). O pavilhão comporta as lembranças mais secretas e moralmente reprováveis segundo os critérios tradicionais daquela sociedade. A pequena habitação é tanto um pequeno túmulo que Ana e Nina cultivam as lembranças de adultério com Alberto, quanto lugar de “pecado” para André manter os encontros incestuosos com a mãe.

Todavia, se considerarmos que a própria localização desses espaços, afastados e escondidos, perceberemos que é exatamente o exercício da ordem que os alcança e afasta do centro. Basta lembrarmos que o passado da família de Mariana é tomado por vexatório para a família do marido, os de nome Albernaz, em diferentes momentos do romance. Assim, o único lugar que essa memória recalcada pode ocupar é a ruína da pequena casa em que ela morou.

O alcance do patriarcalismo ainda pode ser sentido no espaço da clareira, quando levamos em consideração a situação dos escravos. Ângela conduz a Senhora e, obediente, aguarda ordens para providenciar o retorno à casa. Os escravos que acompanham a pequena excursão das mulheres para o piquenique também se mostram submissos. Embora distantes do Comendador, a distinção social entre senhores e escravos é evidenciada no fato de os negros correm a pé com cestas de alimentos nas costas, e deixarem tudo preparado para a chegada das mulheres na carruagem. Esses pequenos fragmentos do cotidiano nos levam a argumentar que: ainda que a coerção patriarcal do senhor não pese sobre as mulheres, uma vez que estão distantes de sua vista, a relação de poder entre elas e os escravos continua tão firme quanto no interior da casa.

O pavilhão da Chácara é considerado um lugar de transgressão e de segredos. Porém eles não se mantêm confinados, e as culpas são apontadas e cobradas segundo os valores morais do patriarcalismo. Esse argumento se sustenta à medida em que consideramos o fato de Demétrio e Valdo, embora não o digam diante dos outros, saberem o que se passava entre Nina e Alberto. Assim, a personagem acabaria sendo “punida” pelo adultério, se não com a morte, com o abandono do convívio familiar. Ainda que não seja forçada, as acusações levam a personagem a voltar para o Rio de Janeiro. Enquanto vivia com Nina no pavilhão, Valdo não era mais independente dos valores familiares que antes. Nina acusava o marido de preferir se conformar com a vida regrada à pouca renda e controle do irmão de que romper os vínculos com a casa.

Lembremos também que em seus escritos, Ana e André refletem a natureza de seus comportamentos segundo uma moralidade patriarcal. O rapaz refaz nos diários tudo o que viveu com Nina. Ao se voltar para o passado, André descreve sua relação incestuosa com Nina tendo como parâmetro o padrão de comportamento entre mãe e filho. Em muitos momentos do texto, ele aparece medindo o quanto o comportamento de Nina divergia do que se esperava de uma mãe. Esse aspecto pode ser observado quando ele ouve a mãe chama-lo de “meu filho” e reflete que se tratava de uma “palavra de amor, não igual as que as mães dizem comumente aos filhos, mas às que as mulheres dizem ao objeto de sua paixão.” (CARDOSO, 2004, p.220).

Nosso argumento é corroborado quando evocamos a situação de Ana em relação ao Pavilhão. Em suas confissões, a personagem narra que costumava seguir Nina em seus encontros com Alberto. Enquanto vigiava o pavilhão, ela era invadida por sentimentos que oscilavam entre a condenação moral pelo adultério e a inveja da coragem que a cunhada possuía. Marta Cavalcante Barros interpreta a curta relação que Ana manteve com o jardineiro como um exemplo para reafirmar seu argumento de que o pavilhão é um espaço de transgressão. Um sinal de que os valores patriarcais alcançam as incursões de Ana ao pavilhão, tanto quanto as de André, é a cena da morte de Alberto. Mesmo que a personagem não se importasse em violar o valor sacramental do matrimônio, os valores cristãos arraigados não deixam de ser um fator considerado. Pois quando o amante morre, a personagem procura o padre para visitar o morto no Pavilhão. A quem ela clama: “Ressuscite-o, Ressuscite-o, e eu acreditarei em Deus, em tudo.” (CARDOSO, 2004, p.182). Muito tempo depois, Padre Justino volta ao mesmo lugar para ouvir a última confissão da personagem. Como vemos, até nos momento derradeiros, aquele lugar não está isento da atuação patriarcal e sua base moral religiosa.

Com efeito, ainda que a clareira e o pavilhão sejam considerados espaços que procuram fugir à ordem senhorial, há que se reconhecer que a liberdade completa não se concretiza. O princípio de consignação de que fala Derrida não consegue conservar sua completa unidade. O quarto de Timóteo e o de Dadade metaforizam essa ambiguidade que podemos observar nos demais espaços que compõem a Chácara e o Grotão. Timóteo, ao procurar conforto em ser o que realmente gostaria, acaba sofrendo a reprovação alheia e sendo considerado louco pelo julgamento de todos que o cercam. Similar a essa situação, é a de Celestina. Quando a jovem procura ouvir as histórias de Dadade, se sente importante ao ser confundida com a antiga senhora da casa-grande. No entanto, essa miúda satisfação é logo ofuscada pelos horrores das histórias de violência e dominação narradas pela velha.

Bárbara Daibert (2009), em trabalho dedicado aos fantasmas de *A menina morta*, critica a divisão binária entre masculino e feminino desenvolvida por Luiz Costa Lima. Essa distinção parte da disposição de cada um à mesa e se estende pelos espaços da casa e da clareira. Tal interpretação feita dos espaços marca um lugar de fala específico para o dominante e o dominado. Nesse sentido, a autora argumenta que estabelecer algo como “subjugado” é uma forma de reiterar uma narrativa da realidade estabelecida como única, sem questionar seus critérios de ordenação. Do mesmo modo em que a autora defende um lugar de fala heterogêneo para o sujeito periférico, também pensamos em um lugar heterogêneo para a memória.

Nos romances, as muitas memórias evocadas, bem como as intensas violências que moldam suas impressões no espaço, não são lineares, claras ou estáticas. Ora, esquecidas em lugares distantes como a clareira e o Pavilhão, ora silenciosas e sorradeiras ao pé da mesa senhorial. Em cada situação e momento elas estão em conflito com a narrativa dominante, procurando se fazer ouvir por meio do espectro. Essas casas velhas e assombradas são arquivos que se alimentam de seus moradores. Ou como a própria Ana metáforiza “uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver.” (CARDOSO, 2004, p.103).

1.3 Os mortos têm sua linguagem

O principal argumento defendido por Jacques Derrida acerca do espectro é o de que o passado assombra o presente. Em *Ghostly Matters*, Gordon Avery adota a mesma perspectiva ao defender uma sociologia que procura identificar as condições pelas quais determinados indivíduos, coisas ou ideias foram reprimidos no passado. Nesse sentido, a autora defende uma espécie de conhecimento que se atente para os sussurros dos mortos do passado que rondam o tempo dos vivos. A prática de se atentar para os ecos e murmúrios que assombam o presente é intermediada pela figura do fantasma. Para ela, o fantasma, além de morto é uma figura social que carrega uma memória dotada de um conhecimento diferente. Um saber que permite enxergar “the things behind the things”⁵ (AVERY, 2008, p. 9).

Conforme estabelecido no capítulo anterior, nossa leitura considera espectrais as personagens Nina e Timóteo em *Crônica da casa assassinada*, e Carlota e a menina em *A menina morta*. As lembranças que envolvem essas personagens são os fantasmas que conduzem o leitor pelos secretos labirintos das casas. Assim, as personagens assombradas transitam por construções que constituem um grande arquivo. As casas encerram diferentes narrativas sobre

⁵ “As coisas por detrás das coisas” (tradução nossa).

o passado das famílias que lá habitam. As incursões de Carlota pelos lugares que a irmã brincava, e as secretas conversas entre Nina e Timóteo revelam informações que obscureceriam o lustro dos nomes Meneses e Albernaz, ameaçando, assim, a narrativa dominante e, por conseguinte, a autoridade senhorial representada pelo Comendador e Demétrio.

Em sociedades tradicionais orientadas pelo patriarcalismo, a distinção estamental estabelece uma verticalização das posições sociais que situa o patriarca acima de seus dependentes e empregados/escravos. Sua autoridade se estende, respectivamente, sobre as mulheres e demais agregados da casa, os empregados livres e os cativos. Essa adesão à divisão tão marcadamente desigual é estabelecida e reiterada pela coerção procedente do peso da tradição e pelo exercício da violência. Isso pode ser percebido de maneira mais evidente se considerarmos a personagem Ana de Lúcio Cardoso, e Carlota de Cornélio Penna.

A escolha dessas personagens para exemplificamos as situações de violência representadas nos romances se justifica pelo caráter simbólico e velado. Acreditamos que ver “as coisas, por detrás das coisas” nesse caso seja nos atentarmos para a coerção em suas formas mais implícitas. A relação do senhor com seus escravos ou empregados é marcada por uma sujeição claramente estabelecida. O domínio sobre a vida dos cativos, e sua coerção ao trabalho, é mediado pela violência dos castigos físicos. Já no caso das personagens citadas, o controle sobre a vida se estabelece por uma obediência à tradição e a adesão submissa a um papel específico a ser desempenhado.

Ressentida por reconhecer em Nina um perfil de mulher tão diferente de si, Ana narra as mudanças pelas quais passou para se tornar uma Meneses:

Desde criança fui educada para atravessar esses umbrais que julgava sagrados, quer dizer, desde que o Sr. Demétrio dignou-se escolher-me para sua companheira permanente. Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. [...] Consciente da eleição que me estigmatizava, minha mãe exibia o ser incolor que ia produzindo para a satisfação e orgulho dos que moravam na Chácara: obrigava-me então a girar diante dele, e eu executava suas ordens, trêmula, olhos baixos, metida numa roupa que só podia ser ridícula. (CARDOSO, 2004, p.103).

A violência que a tradição dos Meneses exerceu sobre o corpo de Ana, sem que ela sequer notasse, se assemelha àquela que pretendem impor à Carlota. Desde que a filha do Comendador chegou à fazenda do Grotão todos os seus passos eram vigiados por Dona Virgínia. Com o acordo de casamento, ela sente que possui um papel a cumprir e sofre por não poder

fugir ao que considera uma obrigação para com a família. Claramente sem interesse pelos preparativos do casamento, seus medos e desejos são desconsiderados. Enquanto Carlota passa os dias fechada no quarto, o noivado segue independente de sua adesão explícita. Com as agregadas cosendo o vestido, e as mucamas preparando o banquete, a moça é levada em cena apenas para desempenhar, contra a vontade, o papel que lhe foi designado.

Com todas essas coerções, físicas e simbólicas, a fala não é algo que se dá abertamente. Gilberto Freyre, em *Sobrados e mucambos* (2008), afirma que o padrão duplo de moralidade do sistema patriarcal, condenava as mulheres a uma vida reclusa e segregada. Assim, o confessionário era uma das poucas ocasiões em que elas poderiam se expressar. Embora isso seja mais evidente no caso de Ana, cujas revelações íntimas se dão em forma de cartas ao Padre Justino, esse comportamento também ocorre entre as mulheres da casa-grande de *A menina morta*.

Porém, em nenhuma das obras a visita do Padre é algo constante ou permanente. E assim, as personagens femininas são condenadas ao silenciamento e à fala intermitente coagida pelo medo. Ao se atentar para o que dizem os silêncios e ausências em obras como *Beloved* de Toni Morrison e *Como en la guerra* de Luisa Valenzuela, Gordon Avery (2008) defende que o passado não pode ser reprimido mesmo em situações de grande coerção, como foram a escravidão norte-americana e a ditadura argentina, por exemplo. Os fantasmas retornam, e por meio de uma fala sussurrada, interpelam o presente cobrando reconhecimento e justiça.

A importância que a socióloga concede à fala espectral, e o modo pelo qual ela é descrita, se aproxima da leitura que Maria Ângela de Araújo Resende faz das vozes femininas em *A menina morta*. No artigo intitulado “A nação da ponta da meia-língua: ausência silêncio e morte” (2005), a autora aborda a fala das mulheres a partir de duas coordenadas principais: a linguagem daqueles que não têm voz ativa na casa, e como a alteridade é representada no texto pela voz narrativa. Também adotaremos essa forma de abordagem na aproximação entre Lúcio Cardoso e Cornélio Penna que desenvolvemos. Pois, ambos os romances são permeados de situações misteriosas e pouco esclarecidas. Elas são foscamente elucidadas pelas lacunas narrativas e palavras ditas “à meia-língua”.

No que toca a linguagem dos mortos, o receio de ser mal compreendido se destaca. Em *A menina morta*, Celestina se faz arredia em dizer o que pensa às outras parentas, pois “sabia que se entregasse com demasiada confiança seu coração teria que se arrepender bem depressa.” (PENNA, 1958, p.842). Em *Crônica da casa assassinada*, também são receosas as narrativas do farmacêutico e do médico, que inicia seu relato de forma evasiva. Ao se referir à ocasião em

que foi chamado para atender Valdo, que havia atentado contra a própria vida, a primeira narrativa do médico começa com as seguintes linhas: “Não me lembro exatamente do dia, e nem posso precisar a hora, mas afirmo que aquele chamado não constitui para mim nenhuma surpresa [...]” (CARDOSO, 2004, p. 68). Esse trecho antecede a fala da personagem que acerca do fascínio que os Meneses causavam nos moradores da cidade. E, portanto, um evento dessa importância dificilmente passaria esquecido, como o médico pretende fazer crer.

O medo de sofrer as consequências em revelar mais do que deveria é acentuado entre os escravos do romance de Cornélio Penna. Balbina, Joviana, e Libânia, que são exemplos do temeroso modo surdo e seco de se expressar. Percebemos a relação dessas mulheres com a fala quando Libânia hesita em responder as perguntas de Carlota. Pois a cativa

tinha medo de falar porque sentia instintivamente que se dissesse alguma coisa as palavras nascidas de sua boca criariam vida própria, acabariam se tornando realidade, e correriam fadário independente de sua vontade. (PENNA, 1958, p. 1185).

No que toca a obra de Lúcio Cardoso, os segredos guardados por André e Ana que são revelados apenas por escritos íntimos, como confissões e diários, já indica o receio em serem descobertos. O medo das consequências que as palavras proferidas poderiam desencadear também é percebido no receio de Valdo em dar forma a acusação de incesto. Ele hesitava “sem saber como expressar o que tinha no pensamento. Assim de pronto, e de um modo direto, era quase impossível dizer-lhe do que a acusava.” (CARDOSO, 2004, p.230).

Além disso, há ainda todos os labirintos narrativos criados pelo narrador “escorregadio, hesitante e também irônico” (RESENDE, 2005, p. 164) de Cornélio Penna. Assim como pelo narrador “editor” de Lúcio Cardoso, um desconhecido que dispõe as narrativas segundo uma ordem que, procurando a “verdade”, nada revela.

Para darmos mais atenção ao espectro, destacaremos algumas situações de cada romance que dão a dimensão dessa fala intermitente de personagens e narradores. No que toca à linguagem fragmentada e fantasmática das personagens, destacamos as figura figuras de Dadade e Anastácia. No nível da narrativa, por sua vez, os mistérios e lacunas em torno dos eventos que envolvem a morte de Florêncio e Alberto serão tomados por casos exemplares.

A velha Dadade de *A menina morta* é uma antiga ama que serviu a família Albernaz desde muito antes do nascimento do Comendador. Sua posição na fazenda é parecida com a ocupada por Anastácia em *Crônica da casa assassinada*, uma ex-escrava que, depois da abolição, continuou a servir a chácara pelo resto da vida. Por serem as mais antigas moradoras

das casas, o passado que antecede o enredo é conservado pela memória delas. Segundo Eclea Bosi (1987), a lembrança dos velhos é diferente da dos adultos. Para os velhos, lembrar do passado não seria uma incursão onírica para os momentos de descanso na vida prática, mas sim uma ocupação consciente. Por procurarem precisar as memórias, em vez de esperar ser interpelado por elas, é designado aos idosos a função social específica de lembrar.

Essas lembranças do passado que as personagens encerram nem sempre podem ser expressas abertamente, dada a violenta coerção que recai sobre elas. Porém, se recorrermos a Pierre Bourdieu, veremos que indivíduos dominados em relações desiguais de poder podem, sim, encontrar possibilidades de resistência. Segundo o sociólogo, “há sempre um lugar para a *luta cognitiva* a propósito do sentido das coisas do mundo” (BOURDIEU, 2007, p.22). O recurso de Dadade para dizer o que quiser é fingir que se perde no tempo da memória. Ela finge confundir Celestina com a antiga senhora do Grotão, avó do Comendador. Certa de que suas narrativas não serão tomadas a sério o bastante para lhe renderem alguma repreensão, a velha dá curso livre às lembranças. Assim, por meio de narrativas cheias de rodeios e hesitações, Dadade conta a história de uma senhora cruel que nunca estava satisfeitas com suas mucamas. Certa vez, no entanto, uma jovem lhe serviu com muito zelo. A mulher, curiosa por conhecer quem lhe servia, procurou iluminar o rosto da escrava com a vela. Seu susto foi se dar conta de que a mucama em questão não possuía uma face.

Esse tipo de histórias, ainda que fantasiosas e permeadas de elementos sobrenaturais, fazem com que Celestina veja o passado com outro olhar. Diferente da imagem de opulência dos antigos senhores, a moça acaba se lembrando das

terríveis lendas que cercavam a fazenda da serra, as histórias contadas sobre a crueldade dos antigos senhores, e estremeceu ao pensar no quadro de beleza serena, de formosa prosperidade que a velha parálica sempre descrevia. Não era possível combinar a negra sem cara e toda aquela opulenta bondade que tudo transformava em riqueza. E teve medo que todos os seus sonhos se desvanecessem, como uma mentira indecifrável, uma inútil e cruel comédia. Não poderia nunca mais ouvir os contos recitados por ela com voz monótona e ofegante, mas criadores de cenários admiráveis de amplitude e de força... (PENNA, 1958, p.866).

No caso da Chácara dos Meneses, a ex-escrava Anastácia é uma espécie de guardiã do passado. A velha vive sentada em uma cadeira velha posta à entrada do porão. É ela quem guia a visita de Nina e Betty atrás do retrato de Maria Sinhá. Segundo Betty, a velha havia conhecido a antepassada da família, porém “a preta já estava tão caduca que não dizia mais coisa com

coisa.” (CARDOSO, 2004, p.137). Quando Nina tenta tirar alguma informação da velha, ela “engrolava as palavras, cuspiendo de lado.” (CARDOSO, 2004, p.138). Porém, depois das mulheres saírem, Anastácia demonstra saber muito bem quem foi sua antiga senhora, pois “diante do retrato exposto à luz, erguia a mão e fazia o sinal-da-cruz.” (CARDOSO, 2004, p.140). A condição de velhice, que lhe confundia a memória, ocultava, assim, o logro deliberado.

Com as pequenas liberdades concedidas pela fantasia e esquecimentos, podemos dizer que essas personagens ressignificam a narrativa do passado. Esse comportamento também se aproxima da descrição que Walter Benjamin faz do narrador. Para ele, a narrativa oral própria das sociedades tradicionais possuem uma dimensão utilitária que “pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida (BENJAMIN, 1985, p. 200). Desse modo, quando Dadade fala à Celestina de todos os castigos e lamentos que aquelas paredes comportam, ou avisa Carlota de um mal que ronda a casa, ela está concedendo outra perspectiva acerca do passado e avisando sobre o destino que as aguarda. Já para Nina, por intermédio de Anastácia, ela tem acesso à substância necessária para que o pacto com Timóteo se concretize, o conhecimento do que é moralmente ameaçador para a família. Esse mal, no caso, estaria condensado da figura de Maria Sinhá.

Guilherme Zubaran de Azevedo, em trabalho que compara *A menina Morta* e o *Grande sertão: veredas*, traça, no tocante a questão da memória, uma característica em comum entre os narradores dessas obras. Na sua perspectiva “os narradores rosiano e cornelianos assumem esse legado por meio dos testemunhos dos mortos tanto no sertão quanto no Grotão. O gesto de testemunhar faz reviver esses fantasmas formando uma comunidade de espectros.” (AZEVEDO, 2016 p.14). A comunidade de espectros que o trabalho de Guilherme Zubaran Azevedo identifica no romance de Cornélio Penna se refere às memórias recalcadas que o espectro da menina morta evoca. Essa narrativa do passado, que diverge da versão hegemônica, mina a autoridade patriarcal e conduz a fazenda à ruína.

Podemos estender essa observação também ao que concerne a composição narrativa de *Crônica da casa assassinada*. Conforme dito anteriormente, todos os relatos reunidos pelo narrador-editor se referem às tentativas dos moradores da Chácara em compreender Nina. Conforme a leitura dos diários, cartas e confissões, fragmentos de identidade da personagem são desvelados aos poucos. Simultaneamente, os segredos que envolviam a passagem de Nina pela família também são mostrados. Inveja, ciúmes, incesto, adultério, mortes. Tudo aquilo que poderia corroer moralmente a imagem de virtuosidade dos Meneses constitui elemento de uma

narrativa outra. Mudando assim a perspectiva em relação ao quadro familiar que os moradores da casa encenavam para os outros.

A deterioração interna que o câncer traça no corpo de Nina pode ser lida como uma metáfora para a desagregação da casa. Mesmo nos momentos derradeiros, a personagem procurava manter uma aparência de beleza diante dos outros. Ela comprava novos vestidos e cuidava dos cabelos mesmo quando já estava no leito de morte. Embora não exercesse mais o encantamento do primeiro dia em que chegou à casa do marido, Nina ainda conservava o poder de atrair todas as atenções para si. Ela se repugnava da decadência física, e por vaidade escondia os sinais da moléstia. E, assim, era levada a

silenciar sobre o seu estado, e a fingir que não reconhecia o mal, quando o mal, indiferente, ia se alastrando pela sua carne, e abrindo pequenas ilhas róseas, e canais escuros, e veias que se levantavam intumescidas, e roxas áreas de longos e caprichosos desenhos, toda uma geografia enfim da destruição lenta e sem remédio (CARDOSO, 2004, p.390).

Essa geografia lenta da destruição se assemelha à narrativa dos acontecimentos internos da casa. Assim como Nina escondia os sinais de doença, Demétrio se empenhava em esconder aquilo que poderia envergonhar publicamente a família. Timóteo e Nina eram as manchas róseas e canais escuros que traçavam a destruição dos Meneses. A reunião de todos os relatos íntimos, dispostos daquela maneira que o narrador-editor compõe, revelam um lado da história familiar que corrói a narrativa hegemônica em que o prestígio local se sustentava.

Nos romances de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, a trajetória das personagens Carlota e Nina recebem destaque se comparadas a dos demais moradores das casas. Ao seguirem o rastro do espectro, elas conduzem o foco narrativo para esferas de acontecimentos permeados de segredos e mistérios. A opacidade que envolve os eventos desvelados pelo espectro encontra correspondência na voz narrativa das obras. Assim, ora o leitor encontra informações detalhadas de objetos sem importância, ora relatos imprecisos que obscurecem o desfecho de situações importantes para a compreensão da trama romanesca.

A narrativa disposta em neblinas, tal qual a linguagem dos mortos fantasmagóricos, é mais acentuadamente percebida na ocasião da morte de Florêncio e Alberto. Maria Ângela de Araújo Resende (2005) destaca a meia-língua que o narrador de Cornélio Penna adota ao tratar da morte de Florêncio. Pois, embora dê detalhes de objetos e da ritualização do cotidiano em outros momentos, ele deixa a morte do escravo repleta de não-ditos. As informações acerca da

vida que levava antes do Grotão, e os motivos e circunstâncias de sua morte, são relegados àqueles que menos podem falar, os escravos. Por não poderem comunicar abertamente, tanto o leitor, quanto as personagens, permanecem sem ter conhecimento do que realmente aconteceu a Florêncio. Conquanto a versão do senhor diga que ele se matou, o que corre pela boca dos da senzala é que ele “estava enforcado em uma árvore.” (PENNA, 1958, p.934).

A imprecisão narrativa também se faz presente em *Crônica da casa assassinada* quando se trata da morte de Alberto. Esse narrador-editor desconhecido, que recolhe os relatos dos moradores da casa, o faz muito tempo depois da consumação dos fatos. Movido por um compromisso com a “verdade”, ele adota a liberdade de dispor as cartas, diários e depoimentos segundo uma ordem que contraria a sequência cronológica. Assim, as diferentes vozes daqueles que presenciaram os acontecimentos, bem como a contingência de seus relatos às paixões individuais, impedem que o leitor tenha uma compreensão precisa do que houve entre Nina e Alberto. Assim como das causas e intenções que levaram Demétrio a adquirir a arma do farmacêutico que culminou no tiro de Valdo e na morte do amante de Nina. Em ambos os casos, o interdito da fala das personagens é intensificado pelas lacunas narrativas decorrentes da disposição dos relatos, tornando, assim, quase que indecifráveis os mistérios que a casa comporta.

CAPÍTULO 3 – SE DESGASTA À MEDIDA QUE SE ADIANTA

Curiosa perspectiva aberta sobre o tempo, a daquelas coisas vindas do passado e que, sendo presente ainda, para mim já desenhavam o fulcro do futuro.

Lúcio Cardoso

Em *Espectros de Marx* (1994), assim como em *Mal de Arquivo* (2001), Jacques Derrida enfatiza a relação entre a aparição espectral e o tempo. No capítulo anterior, procuramos evidenciar como o espectro evoca as memórias do passado. E como essas lembranças são capazes de assombram o tempo presente. Agora, nossa atenção recairá sobre o compromisso que o fantasma espera de seu herdeiro. Trata-se de uma preocupação com o porvir. Pois é cobrado do presente uma justiça para com o passado recalcado da qual depende os rumos do futuro.

Como sabemos, o conceito de espectro, que orienta a leitura que Jacques Derrida faz de Marx, foi pensado a partir do *Hamlet*, de William Shakespeare. Mais em específico, aqueles eventos que envolvem a aparição do Rei da Dinamarca a seu filho, no Ato I do texto. Dessa cena, dois elementos importantes são destacados pelo autor. A morte, que já abordamos no primeiro capítulo; e o tempo, que terá especial atenção nas linhas que se seguem.

O principal dilema da relação entre o espectro e o tempo reside na dupla interpretação que Jacques Derrida faz do termo “disjunção temporal”. Recorrendo a expressão “tempo fora dos eixos”, proferida por Hamlet ao saber da incumbência que havia herdado do fantasma, o autor analisa o que seria esse desajuste. Para daí, compreender o qual seria a tarefa de reajustar o tempo. Um dos sentidos atribuídos à disjunção do tempo é o estar fora dos eixos do mundo no presente, no qual a injustiça se instaura. O outro se refere à disjunção do tempo cronológico, da qual o fantasma se manifesta e faz emergir as memórias recalçadas do passado. Essa segunda disjunção é que dá a condição necessária para que se faça justiça ao passado injustiçado.

Para elucidarmos melhor o que o autor compreende por justiça, recorreremos à obra *Força de Lei* (2007). Nela, o conceito de justiça é delineado a partir de uma distinção em relação ao direito. Se por um lado, caberia ao direito a elaboração das leis, e sua decorrente legitimação pela força, por outro, a justiça seria a desnaturalização de sua inquestionável aura mística. A partir dessa ideia de justiça desconstrutora, interpretaremos as muitas falas sussurradas e

contraditórias presentes nas obras sob a forma de ruínas, tal como compreendidas por Walter Benjamin. Em seguida, demonstraremos que, embora frangmentadas, essas memórias em ruínas possuem sua força de sobrevivência. A força dos lampejos intermitentes da memória recalçada dita à meia-língua apresentando, por sua vez, pontos em comum com a existência clandestina dos vaga-lumes descritos em Didi-Huberman.

Por último, trataremos da expor o papel que as memórias recalçadas desempenham no que toca o processo de desagregação familiar. Nesse sentido, serão analisados dois momentos em específico do enredo das obras de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. Em *A menina morta*, recorreremos às consequências decorrentes das mudanças que Carlota sofre ao longo do enredo. Para isso, consideraremos principalmente seu comportamento e ações que contrariam as expectativas do pai. E, em *Crônica da casa assassinada*, analisaremos os eventos que marcam as cenas finais do velório de Nina, mais especificamente, a aparição de Timóteo. E também as narrativas que se referem a um momento posterior ao enterro de Nina, a saber, a última confissão de Ana, que lança outra luz sobre os acontecimentos antigos.

1.1 Um tempo destruído em seus limites

Assim como a morte, o tempo é um elemento importante na definição do conceito de espectro, conforme mostram os trabalhos de Jacques Derrida. Em *Espectros de Marx*, o autor ressalta essa característica própria da aparição a partir de uma referência à Hamlet. Da peça de Shakespeare, ele destaca a cena que retrata o encontro entre Hamlet e o espectro do pai morto. Em um breve diálogo com o filho, o fantasma do rei da Dinamarca anuncia que o tempo está “out of joint”, isto é, fora dos eixos. Caberia a Hamlet, seu herdeiro legítimo, a peculiar incumbência de “acertar o tempo”, colocando-o de volta aos eixos. Nessa leitura, o tempo a ser colocado nos eixos é passível de uma dupla interpretação. Ele pode designar, ambigualmente, “a dis-junção do tempo, mas também a da história e do mundo, a disjunção do andar do tempo, o desajuste de *nosso* tempo.” (DERRIDA, 1994, p.35).

A disjunção temporal referida no Ato I de *Hamlet* é identificada à duas circunstâncias. Em primeiro lugar, existe a própria condição temporal necessária para a aparição do fantasma. Por ser apresentado como um morto desde a primeira cena, é presumido que os eventos que envolvem a morte do rei pertençam a um tempo pretérito, que antecede os acontecimentos narrados no texto. Ao aparecer no presente do enredo, um momento situado após sua morte, o espectro ressalta a falta de limites cronológicos que envolvem sua visita. A disjunção temporal

própria dessa situação permite o aparecimento do morto e evidencia a capacidade do fantasma em transitar historicamente. É a partir da relação que o espectro possui com o tempo que as memórias do passado podem sobreviver ao esquecimento. Pois, ao pertencer ao passado, o fantasma seria uma espécie de figura retornante que sobrevive através do tempo. Uma vez que encontra a disjunção própria para se manifestar no presente, ele o interpela e reclama uma ação que faça justiça à memória que carrega consigo.

A segunda situação, também referida à cena do diálogo entre Hamlet e o pai, é a da herança. O legado que o jovem príncipe recebe do fantasma é, a um mesmo tempo, uma cobrança e uma ordem. O rei morto exorta o filho a assumir para si a tarefa de colocar o tempo nos eixos. Nessa incumbência delegada, o tempo é compreendido como o mundo, os “dias de hoje”, na perspectiva do presente em que os acontecimentos são mencionados no texto. O fantasma revela a Hamlet que foi envenenado pelo próprio irmão enquanto dormia. E, por esse motivo, o reino estava vivendo sob uma autoridade usurpada. Caberia ao herdeiro fazer justiça à Dinamarca, que até então estava governada sob uma legitimidade questionável.

Com efeito, a maldição de ajustar o tempo que Hamlet herda do fantasma é interpretada como a tarefa de vingar a morte do pai e reaver, das mãos do tio usurpador, o reino da Dinamarca. A justiça que o espectro cobra da personagem deve ser concedida a uma memória de injustiça que só então lhe era revelada, as circunstâncias do assassinato do pai. Todas as ações de Hamlet, desse momento em diante, serão para cobrar a morte do rei e devolver ao reino um governo legítimo. Porém, ajustar o tempo e o mundo presente não é apenas uma dívida para com o passado e a memória. Antes disso, trata-se de um compromisso para com o futuro e o porvir. Dar justiça ao espectro seria o caminho não só para corrigir um erro nos dias presentes, mas também uma forma de se comprometer em garantir um futuro justo para o reino.

Desse modo Jacques Derrida distingue entre duas formas de disjunção. Uma é a dissimetria temporal que possibilita a aparição do espectro. É ela que abre a possibilidade para se fazer justiça à memória recalçada. A outra é a disjunção do injusto, correspondente a uma injustiça cometida no passado que inaugura a possibilidade de justiça. Essa situação, ao deixar o presente em falta com o passado, compromete o por vir. À esta última, também compete a responsabilidade que recai sobre o destino de Hamlet. Uma sina da qual ele lamenta a má sorte de ter que ajustar o mundo. Para o filósofo, a questão principal que atravessa ambas as concepções de disjunção temporal é a da identificação. Um vez que entre uma e outra existem dificuldades em se distinguir entre a disjunção que cobra a justiça e a que instaura o injusto.

Em *Espectros de Marx*, a resposta para esse dilema é oferecida a partir de uma compreensão de justiça que, embora ligada ao direito, se distingue dele. Ao se referir à disjunção do tempo presente, no qual Hamlet vive, Jacques Derrida afirma que a personagem deve fazer um gesto de correção, porém de uma maneira específica, “segundo as regras do direito” (DERRIDA, 1994, p.37). A justiça que o espectro espera de Hamlet procede de um erro, tanto do mundo quanto dos tempos, que deve ser endireitado. A partir disso, o autor argumenta que o “to set it right” que a personagem lamenta é a tarefa de colocar o mundo no lugar em que deveria estar. Desse modo, as “regras do direito” seriam compreendidas antes como um gesto de “endireitar”, por meio da concessão da justiça, de que da aplicação, propriamente dita, das leis que regiam o reino usurpado.

Nas obras de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, o sentimento de estar fora dos eixos também é observado. A sensação de que algo vai fora do lugar também recai sobre as personagens dos romances. Não falando entre si, os moradores das casas assombradas se retiram e se consomem nas próprias subjetividades, atormentadas pelo destino incerto. Em *A menina morta*, o primeiro indício de que uma ameaça ronda a vida na fazenda é sentido quando Dona Virgínia e Celestina conduzem o caixão da criança até a igreja. Nesse momento, o fardo carregado pelas mulheres parecia se transformar em algo estranho e aterrador. Segundo elas

o pequeno caixão pareceu-lhes inimigo hostil, como se dele emanasse um aviso, uma advertência, de que tudo cessara, tudo mudara, com o fechar de olhos da criança, a queda para trás de sua cabeça no leito, como início do horrendo pesadelo que viviam. (PENNA, 1958, p.777).

Assim, como não podemos acordar quando quisermos de um pesadelo, também os moradores da casa não podem fugir da atmosfera de horror que paira sobre a casa.

Em *Crônica da casa assassinada*, por sua vez, a ameaça sentida é frequentemente referida como uma espécie de mal. A influência atribuída à figura do demônio rondando a casa, bem como outras imagens malignas, são uma metáfora para a presença de Nina. Em seus estudos, Maria Madalena Loredó Neta traça um vínculo comparativo entre a trajetória dessa personagem e o tempo de verão. A autora ressalta a cena em que Ana descreve a cunhada com uma planta venenosa e cheia de espinhos que se ramifica por sobre todas as coisas indefesas que estiverem ao seu alcance. A partir dessa referência, é possível compreender que, aos olhos dos Meneses, a personagem representa uma maldição enviada, uma espécie de anjo exterminador dotado de uma “passagem devastadora, que traz em si o anúncio da morte, da

doença e da ruína” (NETA, 2007, p.25). A correlação entre Nina e o mal também está presente nas muitas conjecturas acerca dos horrores que ameaçavam recair sobre a família. Desde que chegou, a figura dessa mulher permeia as desconfianças de Ana, que afirma a Pe. Justino “ter visto a presença tangível do diabo e, mais do que isto, ter alimentado com o meu silêncio, e a minha aquiescência portanto, a destruição latente da casa e da família que há muitos anos são as minhas.” (CARDOSO, 2004, p.102). Ao que o Padre também escreve sobre essa imagem pressentida em relação à Nina. Segundo ele “era preciso reconhecer que aquela criatura frágil encarnava o mal, o mal humano, de modo simples e sem artifício.” (CARDOSO, 2004, p.337-338). O terror que ligavam Nina à ruína da casa espalhava um clima de apreensão que perdurou mesmo depois de sua partida.

Segundo Jacques Derrida, o presente a ser endireitado, no que se refere ao reino da Dinamarca, é algo que caminha para o futuro pelo torto. Trata-se de uma situação de erro que desordena o presente e compromete o porvir. Desse modo, a disjunção trazida pelo injusto precisa ter sua direção corrigida. A desarticulação do mundo a ser corrigida é compreendida por Hamlet como uma consequência da autoridade ilegítima que emana do reinado de Cláudio, o usurpador do trono. Nas obras aqui estudadas, *A menina morta* e *Crônica da casa assassinada*, também podemos perceber que o questionamento da autoridade vigente é um dos passos para acertar o tempo do presente.

Com a desagregação iminente que ameaça o modo de vida representado nas obras, a ordem patriarcal se encontra ameaçada. Em alguns momentos do romance, a autoridade senhorial é colocada em questão. As pequenas manifestações de resistências dos escravos, como o logro de Dadade, ou as tramas e pactos de Timóteo acentuam que não há uma adesão inquestionável à submissão. Outras manifestações mais explícitas ocorrem na cena em que Mariana contraria a fala do marido, por considerar injusto que o escravo assassinado fosse enterrado sem os ritos de exéquias. Também é este o caso quando Nina demonstra não temer a autoridade de Demétrio, afirmando que não estaria disposta a viver sob o sistema de leis do senhor da Chácara.

A partir da leitura que Derrida desenvolve de Shakespeare, nos é possível apontar, nas obras, algo em comum em relação às leis: o direito reconhecido institucionalmente diverge da ideia de justiça que algumas personagens conservam. A assombração do espectro acentua essa disparidade entre a lei e a justiça no interior dos acontecimentos. Tanto nos romances quanto em *Hamlet*, os fantasmas cobram uma dívida de reparação que o presente possui para com o passado. Essa reparação com o outro não é possível de se alcançar com o direito que representa

as leis reconhecidas, sejam elas de Cláudio ou do Comendador e Demétrio. Para o teórico da fantasmagoria, a condição disjuntiva não depende de “um *fazer justiça* que se limitaria a sancionar, a restituir e a *fazer direito*, mas para a justiça como incalculabilidade do dom e singularidade da ex-posição a-econômica a outrem.” (DERRIDA, 1994, p.40).

Jacques Derrida aborda mais detalhadamente a relação entre o direito e a justiça em *Força de Lei* (2007). Na obra, o autor recorre ao cânone filosófico, que fundamentou a constituição do estado democrático ocidental, para distinguir o direito da justiça. Para ele, o direito designa a aplicação de leis que regem uma determinada comunidade. E se constitui a partir de um vínculo íntimo entre a crença interpretativa e a força legitimada. Essa relação interna e complexa entre a crença na ordem e a força em subjugar o outro é explicada por referência ao momento de fundação do direito.

Embora não seja algo passível de se datar com precisão histórica, o que marca a instituição do direito é um gesto de violência interpretativa. Nesse momento inicial ela não pode ser considerada justa ou injusta. Isso ocorre porque não há um sistema de leis legitimado que seja situado em um momento anterior ao de fundação do direito para julgá-lo. Sem nenhum suporte prévio que valide o direito como justo, sua performatividade depende de um apelo à crença que torne sua autoridade mística, e portanto, amplamente aceita. Uma vez que consiga essa adesão, a força que envolve sua aplicação também é reconhecida e se torna legítima para a coletividade. Desse modo, o exercício da força é autorizado pelo direito, e aqueles que aceitaram ser regidos pela lei passam a considerar o seu exercício como algo justo.

O direito é assim delineado por Jacques Derrida como um discurso edificado sobre a crença nos textos que constituem as leis. E portanto, enquanto discursos criados, são passíveis de interpretações e ratificações. A aplicabilidade dessas leis instituídas é garantida por uma “força autorizada, uma força que se justifica ou que tem aplicação justificada, mesmo que essa justificação possa ser julgada, por outro lado, injusta ou injustificável.” (DERRIDA, 2007, p. 7-8). Isso é possível porque as leis criadas não possuem uma justiça transcendente que possa ser remetida ao nascimento das leis e garanta a legitimidade de sua aplicação pelo direito.

Quando Derrida remete a criação do direito ao discurso, ele evidencia as camadas textuais pelas quais ele se institui. O texto, conforme lembrado em outra obra do autor, *A farmácia de Platão* (1997), é contingente a muitas possibilidades interpretativas, alterações e gestos retificadores. Nessa perspectiva, as leis seriam uma forma de *phármakon*. Elas funcionam como uma espécie de substância que pode se manifestar como veneno ou remédio. E portanto, consideradas justas ou injustas. Com esse gesto, a crença mística do direito é

desnaturalizada, e tal como qualquer coisa construída, ele também se mostra passível ao processo de desconstrução.

“A desconstrução é a justiça” (DERRIDA, 2007, p.27), afirma Jacques Derrida. Nos trabalhos desse teórico, o tema da desconstrução marca a sua posição filosófica de pensar a partir do descentramento, isto é, sem marcar um sujeito ou um centro como referência para suas reflexões. No *Glossário de Derrida*, elaborado por Silviano Santiago, o conceito de desconstrução, desenvolvido a partir da perspectiva descentrada, é descrito como

uma operação que consiste em denunciar num determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de que, e ao mesmo tempo, em desrecalar o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto. (SANTIAGO, 1976, p.17)

Nessa perspectiva, ao afirmar, em *Força de Lei*, que o direito é o que torna possível a justiça, enquanto desconstrução, Jacques Derrida está denunciando a condição de “auto-autorização” das leis. Por conseguinte, também é colocado em evidência o quanto a base textual do direito é contingentes à interpretações. Uma vez desnaturalizado, fica evidente o fato de que o direito é passível de ser julgado justo ou injusto, tanto quando àqueles sobre os quais suas leis incide. Do recalamento injusto, promovido por uma dada aplicação das leis, é que a justiça se manifesta. Assim, a justiça adota a forma de um movimento de correção sobre uma situação em que ela só existe a partir da própria falta. Em suma, o gesto desconstrutor, que caracteriza a justiça, se trata, justamente, da experiência daquilo que não está presente, do impossível que não se pode experimentar.

Se considerarmos a desconstrução que configura a possibilidade de justiça a partir do conceito de espectro, perceberemos que a memória histórica é um fator importante. A aparição do fantasma, ao evocar as lembranças recalçadas no presente, exorta o herdeiro a fazer justiça a outrem. Essa justiça, diferente do direito, “só pode encontrar seu movimento e seu elã [...] na exigência de um aumento ou de um suplemento de justiça, portanto na experiência de uma inadequação ou de uma incalculável desproporção.” (DERRIDA, 2007, p. 37). No que toca a questão da aparição espectral, podemos depreender que a experiência de incalculável desproporção na qual a justiça encontra seu movimento é a disjunção temporal do injusto. Assim, a falta que as memórias recalçadas evocadas pelo fantasma representam para a narrativa hegemônica do passado é a abertura necessária para que a justiça seja concedida. Nesse sentido, a justiça também se faz desconstrução, uma vez que, desestabiliza a homogeneidade do discurso

da memória coletiva dominante e a faz se reorganizar, de modo a levar em consideração a narrativa do passado que havia sido recalçada.

Diferente do direito, cujas leis são medidas e calculadas, a justiça não possui uma proporção que seja calculável. Isso se explica pelo fato de que a justiça, segundo Jacques Derrida, se opera a partir de uma “ideia de justiça” que é infinita em si mesma. Ela se configura como um excesso, que ultrapassa a lógica do direito e nunca se reduz a ele e suas leis. Sua característica é a de não se conformar a quaisquer contratos discursivamente construídos. Antes se trata de uma dívida, de um gesto de conceder um dom à singularidade variada que configura o outro.

A busca pela justiça à memória evocada pelo espectro diverge do direito instituído. Os fantasmas assombram justamente nas lacunas deixadas por esse direito que permitiram recalcar a singularidade do outro. Por meio das ausências, é possível suplementar o direito e acertá-lo, permitindo, assim, que o tempo disjuncto seja “endireitado” segundo os princípios da desconstrução. É em nome dessa justiça a ser concedida ao outro, ao fantasma do pai, mais especificamente, que Hamlet move seus planos contra o tio usurpador e assassino. O mesmo compromisso é identificado em algumas personagens dos romances de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, conforme demonstraremos.

Em *A menina morta*, ao seguir o espectro da irmã morta, Carlota compreende que a justiça esperada dela é diferente daquelas leis pelas quais o Comendador submetia a fazenda. Desse momento em diante, seu comportamento muda e o olhar que destina aos oprimidos da fazenda é diferente do que a personagem possuía quando chegou à casa paterna. A jovem, não mais enxergava o brilho que envolvia o nome Albernaz, mas sim toda a miséria que a família causava aos seus subjugados e dependentes. A partir desse momento, as ações de Carlota serão no sentido de ruir com o legado do pai, e, com isso, tirar os cativos do sofrimento a que estavam condenados até então.

Também em *Crônica da casa assassinada*, as personagens buscam justiça. Porém, cada qual o faz a seu modo. As variadas narrativas que compõem o grande arquivo da Chácara, deixam transparecer uma preocupação comum com a verdade. Essa verdade, longe de ser algo transcendente, é contingente à perspectiva de seus autores. O conflito de pontos de vista sobre os mesmos acontecimentos revelam que a justiça buscada por cada um também não é uma máxima transcendente. É maleável e moldada pelos sentimentos de cada personagem. A doença de Nina, que para André indicava uma perda irremissível, é, para Ana, um sinal da justiça divina.

Essas diferentes perspectivas acerca de acontecimentos que há muito jaziam no esquecimento, quando desrecalcados, desvelam os conflitos entre os moradores da casa. A coexistência dos variados pontos de vista mina o princípio de consignação que sustentava a autoridade senhorial concentrada em Demétrio. Os princípios patriarcais assim ameaçados, acabam por conduzir a família Meneses à total desagregação.

1.2 Um brilho novo entre as coisas carcomidas pelo tempo

Conforme depreendemos da leitura que Jacques Derrida faz de *Hamlet*, em *Espectros de Marx*, a aparição do fantasma está ligada a duas disjunções temporais. Uma delas corresponde ao mundo no presente em que o espectro emerge. Essa disjunção do injusto, isto é, do tempo presente, é interpretada no texto de Shakespeare como o reinado de Cláudio, que assassinou o irmão para assumir o trono da Dinamarca. Em nossa leitura dos romances de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, a disjunção do presente, o ir mal dos tempos, pode ser percebida a partir da tensão que se estende sobre as personagens confinadas no ambiente doméstico, seja a Chácara, ou o Grotão.

A atmosfera densa que paira sobre o convívio diário é causada pelo medo decorrente da constante e ameaçadora autoridade patriarcal. Em *A menina morta*, isso pode ser percebido no medo em que os escravos têm de serem castigados. E também se considerarmos o quanto as parentes agregadas dependem da boa vontade do primo para sobreviverem. Nessa obra, tanto o Comendador, quanto seu irmão, o Visconde, são descritos como grandes herdeiros de uma rica família do Vale do Paraíba. Na divisão dos bens pertencentes aos pais mortos, o Comendador também recebeu o Grotão e todo o poder sobre a vida e o destino dos indivíduos que habitavam aquela propriedade. Estendendo sua vontade e força sobre homens e terras, a figura desse senhor passa a ser temida pelos que estão sob a sua autoridade, isto é, as mulheres, os agregados e escravos.

Em *Crônica da casa assassinada* a força que rege o destino dos moradores da casa também emana do passado familiar. É levando em consideração a importância atribuída aos valores que o histórico ilustre dos Meneses condensa, que as personagens balizam o que é aceitável ou não no próprio comportamento. Nesse contexto, é Demétrio, assim como o Comendador, que assume a tarefa de fazer valer as leis herdadas pela tradição. A autoridade de ambos se estendendo sobre o destino daqueles com quem convivem cotidianamente. Assim, cabe a esses dois senhores, não apenas a tarefa de conservar a própria autoridade por meio da

preservação física e moral da casa, mas também garantir que o modo de vida patriarcal sobreviva para gerações futuras.

O passado que caracteriza a tradição familiar, tal como aparece nas obras, é descrito como esplendoroso. Com uma história permeada de antigos e ricos senhores e sinhas, as casas Albernaz e Meneses têm sua importância reconhecida e reiterada ao longo de gerações. A autoridade exercida por Demétrio e pelo Comendador, nesse ponto, se aproxima do que Jacques Derrida compreende como o direito em *Força de Lei*. Tal como no direito, o mando sobre os demais depende que a crença de todos esteja em uma narrativa específica do passado. Essa adesão implica um duplo gesto de violência. O primeiro se trata da violência como o exercício da força legitimada por um discurso específico, que permite aos senhores forçarem seus dominados a atenderem suas ordens. O segundo se refere a decorrente adesão coletiva a uma memória em particular, gesto que implica em uma violência de esquecimento e silêncio sobre acerca das lembranças que não são reconhecidas pela narrativa dominante.

Essa situação, interpretada a partir do que Jacques Derrida denomina a “disjunção do injusto”, é a principal condição para que o espectro se manifeste. Ao emergir no presente, o fantasma cobra que a situação de injustiça instaurada pelo direito legitimado seja “endireitada”. Uma vez que a violência repressora da autoridade patriarcal é interpretada como uma injustiça do direito institucionalizado, depreende-se que a justiça do espectro seja distinta dela. A justiça que a aparição exorta a se realizar é a do incalculável pelas leis vigentes, isto é, aquela que pode desconstruir o discurso cuja violência se apoia e sob o qual é legitimada.

Para que uma incumbência dessas se concretize, é necessário uma outra disjunção temporal, a da possibilidade de justiça. Diferente do desajuste injusto do mundo no presente, essa segunda desarticulação corresponde à falta de limites do próprio tempo cronológico. Esse tempo fora dos eixos designa a capacidade que o espectro possui em transitar historicamente. Uma vez que o fantasma pode caminhar entre os tempos, ele carrega para o presente outras memórias sobre o passado que divergem do discurso hegemônico no qual a ordem vigente se sustenta.

Na leitura que Jacques Derrida faz de *Hamlet*, as informações que o espectro revela ao filho têm poder para assombrar os dias presentes e ameaçar a estabilidade do reinado de Cláudio. Nesse sentido, as lembranças que envolvem a morte do rei legítimo funcionam como uma espécie de suplemento. As memórias do espectro são suplementares porque configuram um saber outro, que foi suprimido e recalçado anteriormente. Quando o suplemento emerge para

evidenciar uma falta existente, ele não completa ou complementa. Mas faz o acréscimo necessário para que a desconstrução se efetue e a justiça seja dada.

Na *Crônica da casa assassinada* e em *A menina morta*, as memórias do passado, que também funcionam como suplemento, não podem falar abertamente. No caso dos moradores da Chácara, isso é observado na própria condição do confinamento. Suas versões sobre o que viveram na Chácara são dadas por meio de Diários, confissões, memórias e cartas. Embora cada personagem procure revelar um verdade “plena” e definitiva sobre o que aconteceu, a disposição em que o narrador-editor organiza os relatos colabora para que as informações dadas nunca sejam tomadas como únicas. Cada narrativa que sucede a outra é um suplemento. Ao acrescentar novas informações e perspectivas diferentes, elas rompem com a homogeneidade do enredo construído até então.

Um exemplo dessa situação, é o caso da última confissão de Ana, narrada por Pe. Justino. As confissões anteriores da personagem tecem uma acusação de Adultério que recai sobre Nina e levanta dúvidas acerca da paternidade de André. Quando a cunhada retorna, quinze anos depois, Ana dá continuidade aos relatos pintando a relação de incesto entre Nina e o filho. No entanto, sua última confissão acrescenta informações novas que desestabilizam a “verdade” que ela própria havia forjado até aquele momento.

Ao assumir que André era seu filho com Alberto, Ana levanta outra perspectiva, e novas suspeitas, acerca do caráter moral de Nina. A acusação de incesto se torna uma questão no nível da consciência: Nina era realmente capaz de cometer o incesto, uma vez que acreditava ser a mãe biológica de André? Ou ela sabia desde o início que aquele rapaz não era seu filho e, propositalmente, deixou que ele acreditasse estar em uma relação incestuosa? Aqui, mais do que as respostas, importa o fato de que novas perguntas são levantadas conforme o correr do enredo. Cada informação nova que se acrescenta e altera a visão que se tinha anteriormente dos acontecimentos é um suplemento. Nesse sentido, a desconstrução de que fala Jacques Derrida, tem muito em comum com o que Pe. Justino compreende por Deus. Pois para ele,

Deus é quase sempre tudo o que rompe a superfície material e dura do nosso existir cotidiano – porque ele não é o pecado, mas a graça. Mais ainda: Deus é acontecimento e revelação. Como supô-Lo um movimento estático, um ser de inércia e apaziguamento? Sua lei é a da tempestade, e não a da calma. (CARDOSO, 2004, p.505).

Já no que concerna à fazenda do Grotão, a interdição da fala decorre do medo dos castigos e privações que podem ser empreendidas pela autoridade senhorial. De maneira geral, quando as personagens oprimidas pela casa se manifestam é por meio de uma “meia-língua”. É possível observar a linguagem dos mortos nas lacunas silenciosas que caracterizam os murmúrios das agregadas e escravas. A própria organização da fazenda é algo que colabora para que a comunicação não se concretize tão facilmente. No que toca à vida interior da casa, os estamentos sociais intensamente demarcados fazem com que as agregadas desconfiem uma das outras. Ainda que saiam da reclusão do quarto e se encontrem na de costuras, a condição de desamparo partilhada não é um fator que dê segurança para partilharem o que pensam. O medo de serem acusadas umas pelas outras se sobrepõem às angústias íntimas.

O medo da revolta escrava é algo que paira sobre famílias senhoriais como a que habita a casa-grande do Grotão, pois se trata de uma casa afastada da cidade, cercada por mais de duzentos cativos vivendo sob uma relação de poder desigual e violenta. Para evitar a coesão entre os negros, o primeiro passo tomado pelo senhor patriarcal é minar as possibilidades de comunicação. Isso é algo que encontramos no romance de Cornélio Penna. Na senzala reservada às negras solteiras, por exemplo, encontramos mulheres falando em voz baixa e gesticulando nervosamente.

Algumas delas mais velhas diziam palavras africanas na excitação em que estavam e não se compreendiam porque eram de diversas nações e haviam sido escolhidas já de propósito assim para que não formasse grupos à parte, com a linguagem secreta de uma só algaravia. (PENNA, 1958, p.799).

É por meio dessa voz própria dos escravos que Carlota terá acesso à uma história do passado familiar muito mais sangrenta e cruel do que aquela que sempre conheceu. A narrativa marginalizada que é proferida por Libânia, Dadade, Joviana e tantos outros serão o suplemento para que a desconstrução do discurso hegemônico, que sustenta a autoridade senhorial, se constitua.

Essas pequenas experiências, que miudamente se manifestam em meio a um contexto de intensa coerção, podem ser melhor elucidadas a partir da ideia de ruína em Walter Benjamin. Em seu texto *Sobre o conceito de história* (1985), o autor recorre a imagem do “Angelus Novus”, de Paul Klee, para metaforizar a condição das memórias que são excluídas, e portanto, condenadas ao esquecimento. Diz ele sobre o “anjo da história”:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína, e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1985, p.226)

Na metáfora sobre o esquecimento, o que um observador vê como uma “cadeia de acontecimentos” pode ser interpretada como a homogeneidade própria da narrativa histórica materialista que Walter Benjamin critica ao longo de seu texto. Para o autor, os resíduos que constituem as ruínas deixadas pela catástrofe escapam ao olhar da historiografia.

A imagem que Walter Benjamin desenvolve das ruínas que se acumulam à margem da cadeia de acontecimentos é particularmente cara a este trabalho. Pois, a relação que a homogeneidade linear dos acontecimentos mantém com os fragmentos que ela deixa em redor, enquanto progride, é parecida com aquela apontada entre a narrativa dominante e a recalçada. Além disso, a própria definição que o filósofo dá ao termo ruína nos auxilia a elucidar o papel que as falas sussurradas adquirem para o desfecho dos enredos.

Jeanne Marie Gagnebin afirma que o tema da ruína é de suma importância para os estudos de Walter Benjamin. Para ela, essa imagem metaforiza a interpretação alegórica que o filósofo procura reabilitar por meio de uma reflexão acerca do barroco alemão. A leitura alegórica, diferente de uma interpretação literal do texto, surge da distância temporal que separa o seu nascimento e as suas gerações de leitores. A distância histórica entre texto e leitor confere a abertura necessária para que as interpretações sejam (re)elaboradas ao longo do tempo. Desse modo, a leitura do texto se adequa à perspectiva de novos leitores. Esse contraste entre “reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna” (GAGNEBIN, 2013, p.31) é uma das marcas da arte barroca.

A arte barroca tem seu nascimento remetido ao contexto histórico da reforma protestante, promovida por Martin Lutero, no século XVI. Nessa época, as certezas religiosas e teológicas se encontravam abaladas diante da violência da realidade. Os dilemas nascidos dessa situação de incerteza são manifestados em obras que procuram ressaltar o contraste entre

o eterno dos céus e o efêmero do mundo. Segundo Gagnebin, é nessa coexistência entre redenção e destruição própria do barroco que a alegoria se instala. A correlação entre as premissas do barroco e a ambiguidade própria da leitura alegórica que Benjamin quer readmitir são metaforizados na figura da ruína.

Em *Origem do drama barroco alemão* (1984), Walter Benjamin afirma que o culto barroco da ruína se explica pelo fato de elas representarem o declínio da história por meio da arte. Descrita como uma construção de fachadas partidas e colunas despedaçadas, esse “elemento formal” da arte barroca configura uma espécie de sobrevivência à violenta passagem do tempo. Sua constituição física é a de algo que existiu no passado mas que no presente só pode ser vista por meio de escombros amontoados. Desse modo, pode se afirmar que a ruína é, ambigualmente, formada tanto pela presença de vestígios sobreviventes quanto pela ausência do que se perdeu. É a partir do amontoado de restos que se depreende aquilo que existe apenas como falta. Nessa perspectiva, os restos pelos quais a ruína se constitui desempenham um papel significativo. Pois é apenas por meio deles que se pode delinear abstratamente o que se considerava levado pelo tempo.

Tal como os restos de ruínas, as narrativas recalcadas que encontramos nos romances de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso são pequenas manifestações em meio a lacunas e silêncios. As casas, desde o início dos romances, carregam em suas estruturas a marca da destruição. O grotão, considerado uma grande máquina, desde a morte da menina, funcionava em um ritmo desajustado, como se lhe faltasse uma engrenagem. Na Chácara dos Meneses, o mesmo desajuste é sentido. Pois desde a primeira chegada, Nina é avisada de que aquela era uma família arruinada financeiramente.

Essas casas ameaçadas de morte são grandes arquivos que carregam a história das famílias que as habitam. A narrativa hegemônica baseada na tradição, sustentada por grandes feitos e figuras importantes, é obsidiada por algo que ameaça sua influência sobre as personagens. Para que essa versão da história se tornasse homogênea e coerente nela mesma, as memórias do passado entraram em disputa. Aquelas que não atribuíam valor simbólico de prestígio social à imagem das famílias foram recalcadas e sobreviveram, silenciosamente, relegadas à margem. Conforme os enredos se desenvolvem, o leitor pode depreender, a partir da atmosfera de ameaça patriarcal, o que dizem os silêncios daquelas criaturas que sofrem a dominação. As falas lacunares, que há muito pareciam inexistentes, são assim delineadas a partir das ausências que as constituem. Desse modo, o silêncio e os sussurros dão outra dimensão cerca do arquivo das casas.

A memória silenciada emerge no presente sob a forma da ruína. Trata-se de pequenos e sussurrados relatos que estão frequentemente se escondendo ou logrando a força uniformizadora da voz senhorial. Sobrevivendo recalçadas ao longo do tempo, sua manifestação requer um momento adequado e se faz de maneira intermitente. Uma confissão, uma história de assombração, pequenas informações e lembranças que se presentificam em meio às lacunas do convívio cotidiano. Embora pareçam restos pequenos e frágeis, essas miúdas lembranças têm força suficiente para sobreviverem ao gesto de homogeneização encetado pela memória coletiva. Fantasmagoricamente, elas rondam e ameaçam suplementar e desconstruir a história familiar legitimada que as marginalizou no passado.

A força de sobrevivência dos restos pode ser compreendida por referência aos vaga-lumes de Georges Didi-Huberman (2011). Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, o autor analisa a obra do italiano Pier Paolo Pasolini. A partir da vida e obra do cineasta, Didi-Huberman desenvolveu um estudo sobre a sobrevivência e a força política da memória que é silenciada em situações de repressão uniformizadora, como foi o caso do fascismo na Itália, por exemplo. Para o autor, ainda que a resistência ao poder repressor seja minúscula, como um lampejo de vaga-lume, elas podem exercer uma experiência poética e visual na memória coletiva. A experiência, embora seja apenas um lampejo frágil, constitui um saber diferente. Esse saber opera em si a resistência ao poder centralizado e uniformizador que ameaça a alteridade.

Didi-Huberman, em seu trabalho, afirma que Pier Paolo Pasolini acreditava que o estilo de vida capitalista, representado pelos Estados Unidos do pós-guerra, estava se estendendo pelo ocidente. Essa influência era considerada algo mais poderoso que o fascismo de Mussolini. Pois não se tratava apenas de uma adesão política, mas sim de todo um modo de existir que conformaria o pensamento, a expressão cultural e o consumo do resto do mundo. Na sociedade italiana, em específico, isso significava condenar à morte toda uma tradição cultural do campo e da periferia do país. Tal ameaça de homogeneização, que poderia condenar ao esquecimento parte da cultura italiana, é sentida por Pasolini. Movido pelo receio de que a cultura popular estivesse caminhando para o esquecimento, o cineasta procura representá-la em sua arte.

Diante da grande luz uniformizadora do consumo centralizador, as culturas populares italianas pareciam pequenas e intermitentes como a luz de vaga-lumes. Para Didi-Huberman, o que Pasolini alcançou em seu trabalho foi o mérito de “mostrar o poder específico das culturas populares, para reconhecer nelas uma verdadeira capacidade de *resistência* histórica, logo, política, em sua vocação antropológica para a *sobrevivência*.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.33).

Em alguns momentos de sua vida, Pasolini chegou a se desiludir e acreditar que a cultura do poder se intensificava e que, com isso, a realidade popular se isolaria até sucumbir ao completo desaparecimento. No entanto, Georges Didi-Huberman argumenta que Pasolini se enganou ao considerar o universo popular condenado. Para ele, o próprio trabalho de Pasolini, toda a sua poética, está justamente na sobrevivência desses vaga-lumes. Ao representar todas essas minorias ameaçadas pelo progresso do capitalismo em seus filmes, elas sobreviveram de certa forma. Ainda que a iluminação dos vaga-lumes seja uma experiência fragmentada e condenada ao viver clandestino, ela não pode ser destruída enquanto houver quem as procure.

Se por um lado o anjo de Benjamin não pode recolher o cacos deixado pelo progresso, isso não quer dizer que eles não possam sobreviver à margem da marcha da história. Nesse sentido, o espectro de Jacques Derrida é uma imagem importante a ser considerada. Pois o trabalho do fantasma se trata, justamente, de se comprometer com a sobrevivência dos restos de coisas ruídas pela passagem do tempo. Ao trabalhar para que o discurso repressor do presente encare seus mortos condenados ao silêncio, a aparição espectral procura fazer justiça ao que foi recalcado. Esse outro que sobrevive, tal qual os pequenos lampejos de humanidades excluídas de que fala Didi-Huberman, desempenham papel importante. Eles são o suplemento necessário para que a justiça desconstrutora ultrapasse as leis do direito e corrija o ir mal do presente. Desse modo, a ação do espectro concede a essas outras realidades marginais a justiça que garante a existência coletiva no porvir.

Em *Amenina morta e Crônica da casa assassinada*, a memória recalcada sobrevive dessa maneira, conforme expomos no capítulo anterior. A ação do espectro faz falar lembranças que há muito tempo haviam sido silenciadas e relegadas ao esquecimento. Com isso muitos relatos divergentes da narrativa ilustre passam a assombrar as casas e seus senhores. Por se manifestarem de maneira clandestina, as falas “à meia-língua” de cada escravo, agregada, e todos os demais oprimidos pela tradição patriarcal, são vistos como um lampejo de vaga-lume, um brilho novo em meio as coisas carcomidas pelo tempo.

1.3 Com a brutalidade das grandes surpresas

Quando Jacques Derrida lê William Shakespeare, em *Espectros de Marx*, ele procura desenvolver o conceito de espectro que norteará sua releitura do legado de Karl Marx. A aparição do fantasma do rei evoca memórias do passado que cobram uma justiça no presente. E, a partir do diálogo entre Hamlet e o pai morto, o autor destaca que a adesão do jovem príncipe

à exortação do espectro implica em uma ação. Corrigir o injusto do mundo naquele momento não é apenas ter conhecimento de coisas do passado que até então estavam recalçadas. É também assumir um compromisso com o porvir que implica em ações no presente. A cena de *Hamlet* referida pelo filósofo representa em seu texto uma metáfora para a proposta de desprender o trabalho de Marx da abstração filosófica a que havia sido relegado.

“Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo. Todas as potências da velha Europa unem-se numa Santa Aliança para conjura-lo.” (MARX, 1997, p. 28). Nessa frase inicial do *Manifesto do partido comunista*, Marx e Engels expõem o que acreditavam ser o desenrolar esperado da história, no qual a classe de trabalhadores tomaria de volta o controle sobre o fruto do próprio trabalho. Embora tenha morrido no fim do século XIX, seus textos sobreviveram e foram sustento teórico para as revoluções socialistas que dividiram o ocidente no século seguinte. Com o ocaso da União Soviética, e a decorrente hegemonia do neo-liberalismo no ocidente, Jacques Derrida afirma que o marxismo foi relegado a uma simples vertente filosófica, desprovida de quaisquer atributos revolucionários.

A afirmativa se confirma quando consideramos que a euforia existente em torno de textos conservadores como *O fim da história e o último homem*, de Francis Fukuyama. Segundo Jacques Derrida, esses trabalhos constituíam uma espécie de suporte teórico para uma “Nova Santa Aliança”, que procurava inibir qualquer sinal de reunião proletária que o pensamento de Marx ainda pudesse motivar. Nesse sentido, *Espectros de Marx* é um texto que se dispõe a seguir uma direção contrária. Para o filósofo, o gesto de reiterar que o legado de Marx ruíu junto com o muro de Berlim é sintoma de um medo crescente da força de exortação que emana de seus textos. Desconstruir a ideia de que o marxismo é apenas uma corrente filosófica entre tantas outras constitui, em sua opinião, o primeiro passo para se pensar em uma nova Internacional Comunista. A nova organização sócio-econômica, conforme defendida por Jacques Derrida, deveria ser edificada sobre a herança do incontornável pensamento de Marx, porém de modo a se adequar às novas configurações do mundo.

Ao falar das implicações que a justiça do espectro exerce sobre o porvir, Jacques Derrida deixa de lado o texto de *Hamlet* e concentra sua atenção nos livros de Marx. A escolha do autor pode ser justificada pelo propósito do texto, que direciona o olhar do leitor para o futuro. Em resposta à questão “Para onde vai o marxismo?”, suas reflexões tratam de argumentar como a herança de Marx poderia auxiliar no estabelecimento de uma nova organização da sociedade que levasse em conta as minorias excluídas. Assim, a preocupação do filósofo com a

sobrevivência do pensamento marxista estaria claramente vinculada a um gesto de correção do presente para garantir que o tempo que virá se desdobre em uma direção justa.

Se retomarmos o texto de *Espectros de Marx* tendo essa perspectiva em consideração, veremos que o autor recorrer apenas ao primeiro ato da obra de Shakespeare. Em sua preocupação com a justiça que uma nova internacional comunista traria ao porvir não há menção ao fim trágico de *Hamlet*. As contradições sofridas por Hamlet para cumprir sua maldita sorte de ajustar o tempo não são tão referidas por Jacques Derrida. Não é mencionado também o desfecho violento do último ato que culmina na morte de quase todas as personagens envolvidas no assassinato do rei da Dinamarca. O quadro de horror e infelicidade, composto por Hamlet e Laertes feridos de morte, o rei Cláudio e sua rainha Gertrudes envenenados, não são lembrados. No entanto, para o trabalho conduzido até aqui, a cena sombria do Ato V de *Hamlet*, à medida que representa o declínio de uma casa importante, nos é cara, pois se assemelha ao final dos romances analisados.

Em seu trabalho dedicado ao espectro, Jacques Derrida ressalta a importância da exortação do fantasma para que ocorra uma justiça reparadora do presente em relação ao passado. Para ele, ouvir a aparição implica não apenas em assumir um compromisso com o que foi recalçado, mas também em uma ação. O fantasma cobra ao seu herdeiro uma ação que seja capaz de corrigir o desajuste do tempo a partir de um empenho e uma promessa em favor das memórias sobreviventes. Em *A menina morta*, tanto a conservação, quanto o fim da casa Albernaz, dependem de Carlota, a herdeira da fazenda e de tudo que ela comporta. Levada de volta para ocupar o lugar deixado pela morte da irmã mais nova, a jovem concentrava em si todas as esperanças de perpetuação do legado familiar. Para o comendador, o casamento da filha com João Batista, futuro barão da fazenda vizinha, era uma maneira de garantir a sobrevivência física e moral de sua casa.

A despeito de todos os esforços para que a casa encontrasse dias mais favoráveis no futuro, o sentimento de que algo ia mal assombrava os moradores da propriedade. Desde a morte da menina as personagens viviam isoladas na próprio recolhimento. E deixavam-se corroer internamente em suas muitas misérias. Em vez de se adaptar ao cotidiano da fazenda, Carlota passou a se sentir cada vez mais sufocada por aquela atmosfera lúgubre que a aprisionava. O frio desdém que começava a sentia por tudo aquilo, faziam-na se descobrir “presa, limitada, prisioneira de alguma coisa difusa e rastejante, que a cercava de forma invisível e a tolhia sem algemas sensíveis” (PENNA, 1958, p.1083).

Com isso, a moça se torna cada dia mais avessa aos arranjos do casamento e passa a se refugiar na companhia de suas mucamas, Joviana e Libânia. É a partir desse contato com as escravas que a memória em torno da menina morta começa a interessar à Carlota de maneira especial. Ao seguir o espectro da irmã, ela tem contato com uma linguagem outra, expressa em ruínas, intercalada pelas ausências que é tão própria aos mortos. As vítimas excluídas daquela ordem que regia o Grotão falam à jovem de uma maneira diferente, por meio de uma língua sussurrada e cercada de lacunares silêncios. A relação de Carlota com essa fala clandestina é analisada por Wander Melo Miranda nos seguintes termos:

Somente Carlota, ao conseguir articular estes dois polos opostos, mas complementares – a linguagem e o silêncio – realizará a ultrapassagem efetiva do interdito. Paradoxalmente, é pelo e no silêncio que tal empresa será levada a bom termo, pois somente ele a fará compreender ‘a linguagem de sua casa e a dos objetos que a compunham’. O conhecimento é, portanto, posse da linguagem do Grotão, ou seja, do seu silêncio. (MIRANDA, 1979, p. 97).

O conhecimento da linguagem do Grotão, que Carlota tem acesso por meio do espectro, faz com que ela enxergue os moradores da casa sob outro ângulo. Essa nova perspectiva que desnuda a violência do passado familiar, concentrado na figura do Comendador, faz com que ela não aceite levar adiante os planos do pai. Com a morte do senhor da fazenda, Carlota se torna a nova herdeira da casa e, desse modo, a detentora do poder necessário para romper com o ciclo de crueldade. A inteira liberdade adquirida por Carlota espalha, a princípio, o sentimento de medo e estranhamento, no qual parecia “que de repente a força vinda de longe, e subordinava a todos às ordens enviadas, se quebrara e desaparecera para sempre, e assim surgira novo poder, cuja extensão nenhuma das pessoas que ali se moviam poderia medir.” (PENNA, 1958, p.1233).

Em uma cena bastante emblemática, Carlota anda em meio aos escravos como se fosse uma entidade mística, uma espécie de santa, capaz de sentir todas as misérias daquela gente. Cercada por todos e de mãos estendidas, ela

Abriu os braços, em gesto que se assemelhava mais a pedido de socorro do que de benção ou de saudação para aquela gente que a olhava em êxtase. Em seguida, todas as mulheres se precipitaram e se apoderaram de suas saias para beijá-las, e muitas soluçavam enquanto os homens esperavam sua vez apoiados aos instrumentos de lavoura, de boa aberta e olhos vermelhos e fixos, sem compreenderem bem o que os fazia agir assim. Carlota cerrou as pálpebras e entregou-se toda àquela manifestação

de amor que a aprisionava, e tinha certeza de que aquela cena patética era uma vitória sobre muitas dores e muito sangue. (PENNA, 1958, p. 1266).

Com a consciência de que o inimigo a ser desafiado era o que ela própria representava, a posição de senhora herdada do pai, Carlota opta por romper o ciclo e alforriar os cativos. Assustadas, as parentes pobres abandonam a fazenda e a jovem pode receber para junto de si a mãe que havia sido exilada como louca, ambas vivendo sozinhas no casarão. Nesse momento de solidão e silêncio, Carlota se sente a própria menina morta. Ao caminhar pela terra abandonada, os vestidos negros varrendo o caminho e se esfarrapando nos espinhos das plantas, “todo o seu corpo vibrou com surda e irreprimível alegria e a convicção inescrutável de que espalhava a morte e a ruína em torno dela, a encheu de sinistro orgulho.” (PENNA, 1958, p. 1287).

Ter conhecimento acerca daquilo que foi silenciado também é fundamental para o desenlace dos acontecimentos finais na *Crônica da casa assassinada*. Conforme já mencionado, a narrativa da obra é composta por diferentes relatos envolvendo a presença de Nina na Chácara. Cada personagem se expressa de uma maneira, seja na forma de memórias, diário, cartas, narrativas ou confissões. Sabe-se também que, algum tempo depois da morte de Ana, a última sobrevivente da casa, esses textos foram reunidos por Padre Justino e entregues a uma personagem cuja identidade é escondida do leitor. Essa figura desconhecida dispõe os relatos de maneira arbitrária, não obedecendo a cronologia dos acontecimentos. Em nome de alguma “verdade” que não é esclarecida, essa ordem se mostra cheia de lacunas e contradições em torno dos dramas familiares vividos na casa.

O cotidiano na pequena cidade de Vila Velha era permeado de boatos sobre a família ilustre da cidade, os Meneses. Embora seus membros não possuíssem nenhum título nobiliárquico, o prestígio da família, construído por gerações de senhores e sinhás, alimentava o imaginário dos moradores de Vila Velha. Se por um lado, esse passado considerado importante confere brilho a uma aristocracia empobrecida, por outro lado, ele também a oprime. A tradição arraigada no nome próprio é considerada a lei que rege o comportamento de todos os moradores da Chácara. Não apenas Ana e Timóteo, cujas identidades foram violentamente moldadas pelo modelo de gênero imposto, sofrem o peso dessa tradição. O próprio senhor da casa, Demétrio, sente os desafios de preservar algo que está, desde o início do romance, caminhando para o fim.

A chegada de Nina é o acontecimento que desestabiliza a ordem da casa e acelera o processo de desagregação pelo qual a casa definha. Ao longo da narrativa o leitor acompanha o fantasma da personagem e vai conhecendo os efeitos que a presença dessa mulher exerce

sobre os Meneses. Como exemplo, podemos citar a influência que a figura de Nina tem sobre Ana. É a partir do primeiro contato com a beleza dela, que a esposa de Demétrio questiona a própria aparência e condena a educação que a moldou em um ser opaco e sem vida, tão contrária à exuberância da cunhada. Em sua primeira confissão, Ana relata a Pe. Justino o quanto a presença de Nina alterou sua perspectiva em relação à vida que levava na Chácara. A partir daquele contato, tudo lhe parecia vão e absurdo. E, assim, percebeu que se “achava sufocada em trevas, e essas trevas, que não me pesavam antes, agora me causam uma insuportável sensação de envenenamento.” (CARDOSO, 2004, p.154).

Por ser uma mulher criada conforme os costumes da cidade, o comportamento de Nina é oposto ao de Ana, considerada o modelo de mulher na perspectiva do patriarcado rural. Sua personalidade é tempestuosa, e desde o início ela se recusa a viver segundo os costume de Demétrio ou sob a vigilância de Valdo. Por não se encaixar naquele modo de vida dos Meneses, sua solidão encontra companhia na amizade que mantém com Timóteo, o irmão excluído. Em seus diálogos acerca dos moradores da casa, ambos criticam a hipocrisia dos Meneses em sustentar uma imagem de moralidade e riqueza. Se para os outros da cidade os da chácara ainda conservavam o brilho romântico do passado, isso somente era possível às custas de segredos bem guardados. Escondiam assim, não apenas a crise econômica pela qual passavam, mas também a história de indivíduos que poderiam macular sua imagem pública, como foi Maria Sinhá. Como também era Timóteo, entre tantos outros mistérios.

Maria Madalena Loredó Neta (2007) traça um paralelo entre a doença de Nina e a desagregação decorrente corrupção moral que consumia as entranhas da casa. Segundo a autora, o câncer, que parecia decompor internamente o corpo de Nina, funciona, no texto, como uma metáfora para os “pecados” cometidos em segredo pelas personagens da casa. A imagem da Chácara como um corpo consumido por suas entranhas demonstra uma outra maneira de ver a casa. Agora, não mais uma construção segura de suas raízes e tradição, mas sim “um corpo frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue. (CARDOSO, 2004, p. 152).

Aos olhos de Demétrio, a morte de Nina seria o acontecimento propício para que a casa se recuperasse dos golpes levados nos últimos anos. Assim que a cunhada recebeu a extrema unção, e proferiu o seu último suspiro, ela foi conduzida, ainda quente, para ser velada na sala de jantar. Essa era a oportunidade perfeita para que o Barão visitasse a Chácara. Pois, diante da morte, a visita não era um convite que poderia ser banalmente declinado. Ana, em suas confissões, já havia mencionado a importância que a presença dessa personagem possuía nas

ambições do marido. Segundo ela, a visita do Barão de Santo Tirso, o único considerado mais rico e importante que os Meneses, era uma obsessão antiga na vida de Demétrio. Sempre convidado, sempre castigando a vaidade da família com suas recusas. Em certo momento, Ana narra que

de ano para ano, essa visita foi se tornando um ponto doloroso, um quisto na alma daquele que seria meu marido. Nada fazia, nada pensava que não girasse distante ou perto dessa possibilidade – era como se esperasse dela o selo final, a sansão definitiva da sua glória e da notoriedade de sua família. (CARDOSO, 2004, p. 104).

Acentuando o declínio sofrido pelo patriarcado rural, a aparição do Barão apenas reitera o atual estado de precariedade desse estilo de vida. Uma vez que os títulos nobiliárquicos perderam seu valor institucional, com o fim do império e proclamação da república, o termo “barão” se sustentava apenas por consideração da comunidade local. A distinção e reverência dedicadas ao barão não possuíam nenhum reconhecimento legítimo pelo estado, apenas o da tradição que moldou a mentalidade dos moradores de Vila Velha.

Corrobora para a mesma imagem de decadência, o contraste entre a importância que Demétrio dedicava à figura do Barão e sua descrição feita por Valdo na ocasião do velório:

pequeno, carregando um embornal suspenso do braço direito, saltou o Barão, muito vermelho, um tanto assustado, ao que parecia, com o movimento que se fazia em torno dele. [...] Inclinando a cabeça ora aqui, ora ali, num cumprimento seco e circunstancial, foi sentar-se afinal no fundo da sala, bem distante do corpo exposto, e numa banquetta de veludo ali disposta especialmente para a ocasião. Seus pés, calçados com botinas de cano alto, ficaram suspensos no ar, balançando. Como olhasse inquisidoramente em torno – um olhar de português rude e disposto a uma chalaça brutal – os presentes sentiram que deveriam se ocupar de outra coisa, e voltaram a se dispersar pela sala [...]. Aí o Barão, que possivelmente só esperava por esta oportunidade, retirou o embornal do braço, abriu-o e metendo lá a mão, retirou de dentro uma comida qualquer – talvez uma guloseima. [...] E todo ele já começava a dessorar essa coisa açucarada que lhe banhava o rosto, e que lhe emprestava um aspecto tão repugnante, de presunto untado, como se por todos os poros filtrasse a essência dos alimentos que ingeria laboriosa e constantemente. (CARDOSO, 2004 p.472)

Esse contraste entre o que se diz do Barão e sua descrição é importante para pensarmos a situação da casa. Havia um consenso partilhado entre os moradores da cidade, assim como

para Demétrio, de que o velho Barão era alguém importante. A distinção dessa figura estava ancorada nos valores do passado imperial que haviam conferido o título a ele. Ainda que de pose de um título sem valor “oficial”, essa personagem está habilitada pelo passado a exercer um poder de validação acerca da importância da família Meneses. Desse modo, a aparência decadente do Barão indica que, não apenas aquela família já caminhava para a destruição definitiva, mas também todo um sistema de leis e valores. É diante do Barão, e de tudo aquilo que ele ainda representa, a autoridade capaz cancelar a distinção da família perante todos os moradores da cidade presentes no velório, que Timóteo cobrará a justiça espectral.

O velório de Nina, nesse sentido, concentra em si muitas expectativas. Pois passa a ser a ocasião mais esperada pelas personagens. Além de concentrar todas as expectativas de redenção familiar para Demétrio, é também o momento em que o conhecimento de alguns acontecimentos relevantes passados durante a presença de Nina são revelados. As motivações que levaram Demétrio adquirir a arma são um exemplo. Porém, é a aparição de Timóteo que dará o golpe mais violento no orgulho dos Meneses e conduzirá a casa a ruína.

A entrada de Timóteo na sala de jantar é descrita por Valdo como uma violenta surpresa. Vestido com as roupas da mãe e coberto de joias, o irmão aparece carregado em uma rede por três negros. Sua aparência extraordinária havia sofrido com o tempo e a vida reclusa. A “figura espetacular, que parecia aglomerar em si todo o esforço da inatividade, do ócio e do abandono, havia qualquer coisa marinha, secreta, como se escorresse sobre ele embate invisível das águas, rolando a esmo a massa amorfa que o compunha” (CARDOSO, 2004, p. 472).

Em seguida, Valdo compara o evento da aparição do irmão à presença de

Um verdadeiro espectro, mais portentoso do que a morte, porque ainda vivo e já morto, mais alto e mais solene, porque emissário entre os vivos de uma mensagem que pertencia ao outro mundo. Não, não me senti escandalizado e atemorizado: sem poder despregar os olhos daquela extraordinária visão, ia reconhecendo nela, não sei por que efeito de sub-reptícia magia, alguém da minha família, um ser carnal e próximo, que até aquele minuto eu ainda não avistara, cuja personalidade se diluía numa bruma de incompreensão, mas que tinha um direito a um lugar, e vinha reclamá-lo, ostentando o direito irrefutável de uma absoluta semelhança física e seu incontestado calor sanguíneo. (CARDOSO, 2004, 475-476).

Essa visão também é comparada com figura de Maria Sinhá. Uma matrona lembrada de algum retrato escondido na gaveta ou no porão da casa pela ignorância dos de seu tempo. A famigerada mulher que Demétrio havia subtraído da história de família.

Depois desse gesto em que Timóteo, o herdeiro do legado espectral, cobra justiça, a casa é abandonada por seus moradores. Apenas Ana, já viúva e à beira da morte, aguarda a chegada de Padre Justino para se confessar. Tanto em uma obra quanto em outra, a justiça do espectro é cobrada pelo herdeiro, que rompe, de maneira violenta, o ciclo de perpetuação da desigualdade representado pela estrutura patriarcal. O efeito deixado sobre os que ficam, por sua vez, pode ser de alívio, como Carlota, que encontrou prazer após a passagem do espectro. Ou de tormento, como ocorreu com Ana, a última sobrevivente dos Meneses, que ao morrer possuía um semblante sem “nenhum sinal dessa paz que é tão peculiar aos mortos.” (CARDOSO, 2004, p.508).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda sob a influência de presenças arrebatadoras e fantasmas assustadores, imaginemos uma casa situada em Laranjeiras, no Rio de Janeiro:

com sua alta porta de madeira, pintada de escuro, cor de bronze antigo, lembra logo um pequeno convento. Para essa impressão, muito contribui o estar sempre de janelas cerradas, bem como o seu ar de recolhimento e silêncio, no meio das outras residências ruidosas e muito abertas. O grande vitral que nos surge logo aos olhos, com duas figuras graves, de olhar sereno, aumenta a sensação de paz e de longitude, que os móveis sombrios, os papeis de cores discretas, a grande quantidade de quadros de pinturas de tons velados e os enormes retratos de família ainda mais acentuam. (IVO, 1958, p.53).

Os sofás escuros e os tapetes antigos dão a impressão de que a decoração atravessa os tempos. O interior da construção sombria é guarnecido com uma grande quantidade de peças antigas. Explorando sua arquitetura estranha, somos conduzidos por um velho terraço. O caminho labiríntico nos coloca exatamente diante de um retrato. A imagem representa “uma menina, de vestido de brocado branco, estendida em seu bercinho, muito branca com uma coroa de rosas também brancas cingida na cabeça” (IVO, 1958, p.65).

A casa descrita é onde viveu Cornélio Penna e a menina de olhos cerrados, em repouso eterno desde 1852, uma tia do escritor que morreu ainda criança. Segundo Augusto Frederico Schmidt, essa imagem da menina morta foi por muito tempo um objeto de admiração para o escritor. O herdeiro do quadro fazia questão de exibi-lo a todos os visitantes que recebia. A casa repleta de mobília antiga, bem como a grande admiração pela figura da menina morta, demonstram o interesse que Cornélio Penna nutria pelo passado de sua família, proveniente das cidades de Itabira e Petrópolis.

Uma outra casa a ser evocada aqui é a que Sigmund Freud ocupou em Londres. Por ser de origem judaica, o psicanalista foi obrigado a abandonar a Áustria quando esta foi anexada à Alemanha Nazista, em 1938. A grande construção de tijolos vermelhos, e decorada com pesada mobília de madeira, se tornou a morada provisória do então estrangeiro. De lá, Freud não apenas deu continuidade aos seus trabalhos e pesquisas acerca da psique humana, mas também pôde se posicionar abertamente contrário a política de Adolf Hitler, algo que não lhe era mais possível em seu país de origem.

Essa posição de falante, estrangeiro e desautorizado, que Freud ocupa na Inglaterra, se assemelha, de certa forma, a de Cornélio Penna em relação ao passado familiar. Embora pertencesse a uma linhagem abastadas do Vale do Paraíba e de Petrópolis, tendo tido até baronesas e antepassados senhores de escravos, as obras de Cornélio demonstram um especial interesse pelas lembranças de indivíduos que estavam em posição desfavorecidas socialmente nesse passado que ele herdou. Em *A menina morta*, especificamente a memória recalcada está se manifestando a cada lacuna que encontra oportunidade. Seja pela boca das atormentadas Celestina, Sinhá Rola e Inacinha, ou das amedrontadas escravas Dadade, Libânia, Joviana, e tantos outros.

Não deixar que o passado seja esquecidos, também é uma preocupação que atormenta Ana, personagem do romance de Lúcio Cardoso. Muito tempo depois dos eventos que culminaram no fim da família Meneses, Padre Justino narra uma visita feita às ruínas da casa. Ana, diante da morte, foi quem convocou o sacerdote para ouvi-la em confissão. Em todas as narrativas que configuram suas confissões, a personagem procura justificar os próprios pecados culpando a influência de Nina sobre suas ações. Nesse momento final, porém, Ana se mostra disposta a assumir um pecado que considerava grave. Procurando absolvição para própria alma, Ela revela o segredo que guardou de todos acerca da maternidade de André. Desse modo, nos últimos capítulos é que o leitor recebe informações que ajudam a elucidar os pontos obscuros da trama. E com isso, lançar um olhar outro sobre quem havia sido Nina.

Garantir que a memória sobreviva à ação do tempo é a principal tarefa assumida pelo espectro. Ainda que de maneira lacunar, como a poética de Cornélio Penna, ainda que intempestiva diante da morte, como é caso de Timóteo. Nesse sentido, podemos afirmar que tanto em *A menina morta* quanto em *Crônica da casa assassinada* as casas são grandes ruínas. A história que compõe o passado das famílias Meneses e Albernaz constituem um grande monumento em pedaços. Tal como a ruína de que fala Benjamin, o que se consegue ver no presente é apenas a narrativa dos grandes feitos de antepassados importantes. No entanto, as ausências que se depreendem dos restos revelam que o arquivo familiar também é composto pelo que apenas existe na falta. Isto é, por aquilo que, por ser considerado vergonhoso, foi recalcado da narrativa hegemônica.

O espectro é uma imagem teórica importante para se considerar que a ausência e o silêncio também podem ser eloquentes. O contexto do enredo das obras, situado em sociedades tradicionais orientadas pela dominação masculina, é um fator que inibe a manifestação aberta daqueles que ocupam posições submissas dentro dessa forma de organização. Porém, isso não

quer dizer que é impossível a manifestação da alteridade ou de resistência à coerção violenta. Nesse sentido, a aparição do fantasma funciona como uma espécie de guia. Ela conduz a nossa atenção para os lugares mais recônditos da casa-arquivo. Todo o passado de crueldade e opressão, que foi recalçado pelo poder de consignação da autoridade patriarcal, é ameaçado pela herança que o espectro faz vir à tona.

Ainda que essas memórias dominadas se manifestem à meia-língua, ou que se interpelem e se contradigam umas às outras, elas são capazes de dar uma outra dimensão do passado. Um passado que a narrativa coletiva dominante procurou esconder. As próprias lacunas decorrentes da falta de voz indicam que há a ação de um poder repressor que faz calar. As experiências diminutas e incandescentes, assim como os silêncios lacunares, são todos vagalumes. Conforme os lampejos de que fala Didi-Huberman, a memória trazida pelo espectro possui uma força de existência capaz de proporcionar grandes experiências estéticas e políticas.

Nesse sentido, podemos afirmar que *A menina morta* e *Crônica da casa assassinada*, são particularmente tocantes. Não há como ficar insensível diante da miséria e sofrimentos alheio depois de conviver com a dolorosa subserviência de Joviana e Libânia. Ou mesmo o abandono de Celestina, Inacinha e Sinhá Rola. Menos ainda fechar os olhos para a morte em vida de excluídos como Timóteo e Maria Sinhá. Todas as miúdas experiências constituindo lampejos que insistem em se manifestar. Ainda que sob a ameaça de violência e repressão condensada na figura dos patriarcas, Demétrio e o Comendador.

A paixão pela vida que Nina possuía, assim como a força de Carlota e a insubordinação de Timóteo ou Mariana são todos eventos espectrais. Pois voltam o nosso olhar para a condição de silenciamento do outro. Uma vez que o passado recalçado é desvelado por meio dessas figuras fantasmagóricas, ele passa a agir sob a forma do que Jacques Derrida denominou suplemento. O estranho doméstico que essas narrativas configuram fazem com que o presente tenha de encarar algo que há muito conhecia e procurava alienar de sua memória coletiva. Quando esse passado interpela o presente, ele desestabiliza a pretensa homogeneidade sobre a qual ele se sustentava. Nesse sentido, fazer justiça àquilo que foi excluído é justamente conceder aquilo que só havia em falta. O processo de desconstrução é justamente esse gesto. Pois, voltar a atenção para a memória recalçada é minar a hegemonia do discurso histórico de dado grupo e considerar a existência de discursos heterogêneos acerca do passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Guilherme Zubarán. *Encenações da Lei: memória e violência em Grande Sertão: Veredas e A menina morta*. 2016. 224f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de pós-graduação em estudos literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

AZEVEDO, Guilherme Zubarán. Nota sobre a manifestação da alteridade em *A menina morta*, de Cornelio Penna. *Em tese*. Belo Horizonte: UFMG, v.18, n.3, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARROS, Marta Cavalcante. *Espaços da memória: uma leitura de Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. v. 1. Trad. Sérgio Paulo ROUANET. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Ruína. In: *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo ROUANET. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [1998] 2007.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CARDOSO, Lúcio. *Diários Completos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARELLI, Mário. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912 – 1968)*. Trad. Júlio Castañon GUIMARÃES. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

DAIBERT, Bárbara Inês Ribeiro Simões. *Casas, fantasmas e margens: Silêncio e memória traumática em Toni Morrison, Arnaldo Santos e Cornélio Penna*. 2009. 249f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da COSTA. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Trad. Anamaria SKINNER. Rio de Janeiro: Relume Dumara, [1993] 1994.

- DERRIDA, Jacques. *Força de Lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. Leyla PERRONE-MOISÉS. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes REGO. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIAS, Nathália Saliba. As relações de alteridade. In: *A construção da casa assassinada*. 2006. 150f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera CASA NOVA e Márcia ARBEX. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FERREIRA, Júlio Flávio Vieira. A menina morta: a presença do mal na obra de Cornélio Penna. In: *Cadernos do tempo presente*. Sergipe, n.05, p.1-9, 2011.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, morte, modernidade. In: *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GARCIA, Neiva Kempf. Memória, tradição e identidade em Crônica da casa assassinada. In: *Cadernos do IL*. Porto Alegre, n.47, dez, p. 123-137, 2013.
- GORDON, Avery. *Ghostly matters: haunting and the sociological imagination*. Minneapolis: University of Minnesota, 2008.
- IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.
- LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- LOREDO NETA, Maria Madalena. *Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude*. 2007. 113f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Lisboa: Editorial Avante!, 1997.
- MIRANDA, Wander Melo. *A menina morta: a insuportável comédia*. 1979. 154f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, 1979.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

- PAIVA, Rejane Debbie Fernandéz Loureiro de. *Fluidez e estagnação: a espacialização do tempo em Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. 2013. 129f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- PENNA, Cornélio. A menina morta. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- POLLACK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.2, n.3, p. 3-15, 1989.
- RAMOS, Joselma Oliveira. *A construção estética do mistério em A menina morta*. 2013. 95f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudo Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- RESENDE, Maria Ângela de Araújo. A nação na ponta da meia-língua: ausência, silêncio e morte em A menina morta. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, v.11, p.159-166, 2005.
- RIBEIRO, Ésio Macedo. A fortuna crítica (acadêmica) de Lúcio Cardoso. In: *Revista do CESP*, v.28, n.39, jan-jun, p.101-112, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. *Glóssário de Derrida*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. Metáforas da nação: Cornélio Penna e Gilberto Freyre. In: *Revista Letras*. Curitiba: Editora UFPR, n.66, p. 77-89, mai-ago, 2005.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. Narrativas monstruosas. In: *O eixo e a roda: Revista de literatura Brasileira*. Belo Horizonte, v.17, p. 1-163, 2008.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. A paródia como fantasma. In: *Revista brasileira de literatura comparada*. n. 14, p. 227-245, 2009.
- SANTOS, Flávia Viera. A matriz obscura do modernismo brasileira: Cornélio Penna e a estética do mal. *Verbo de Minas*. Juiz de Fora: CES/JF, v.7, n.14, p.211-223, jul./dez, 2008.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr FERNANDES. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Trad. Tomaz TADEU. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.