

Ruína e decadência em Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues

André Dias¹Frederico van Erven Cabala²

Resumo: Neste trabalho, procuramos realizar uma análise comparativa entre os universos ficcionais dos escritores Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues. Iniciamos o percurso com as declarações ácidas e tentativas de distanciamentos que os autores buscaram manter entre si. Em seguida, a partir de uma leitura cruzada entre o romance *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, e o texto dramático *Toda nudez será castigada* (1965), de Nelson Rodrigues, vislumbramos possíveis pontos de contato entre os mundos narrados. Inicialmente, destacamos de que maneira a construção estrutural das duas obras apontam, de modos distintos, para o mesmo vetor da desagregação do núcleo familiar, por meio do confronto de valores da ocultação e desvelamento de desejos das personagens. Em seguida, registramos de que maneira os ambientes tanto do romance como da peça se constroem a partir da convivência de uma polifonia ou bivocalidade no nível formal em contraste com a situação de incomunicabilidade por que passam os personagens. Como último movimento deste artigo, sugerimos que, apesar de apontarem para espacialidades diferentes — a derrocada da esfera rural, no romance, e a modernidade urbana, na peça — os textos podem se enriquecer se lidos em complementaridade.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso, Nelson Rodrigues, Estética da decadência

Ruin and decay in Lúcio Cardoso and Nelson Rodrigues

Abstract: In this paper, we tried to perform a comparative analysis between the fictional universes of the writers Lúcio Cardoso and Nelson Rodrigues. We started by presenting the acid statements and the distancing attempts made by the authors towards each other. Then, from a cross reading between the novel *Crônica da casa assassinada* (1959), by Lúcio Cardoso, and *Toda nudez será castigada*, by Nelson Rodrigues, we noticed possible contact points between the narrated worlds. Initially, we highlighted how the structural construction of the two works point, in different ways, to the same vector of the disintegration of the family nucleus, through the confrontation of values of concealment and unveiling of the characters desires. Next, we recorded how the environments of both the novel and the play are constructed from the coexistence of a polyphony or bivocality at the formal level in contrast to the situation of incommunicability that the characters pass through. As the last movement of this article, we suggested that,

¹ Professor Adjunto IV de Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Universidade Federal Fluminense. É também Professor do Programa de Pós - Graduação em Estudos de Literatura, no Instituto de Letras da UFF, atuando na linha de pesquisa: Literatura, História e Cultura.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF), sob orientação do Prof. Dr. André Dias.

although the narratives point to different spatialities - the decay of the rural sphere in the novel and the rise of the urban modernity in the play – the texts can be enriched if they are read in complementarity.

Keywords: Lúcio Cardoso, Nelson Rodrigues, Aesthetic of decay

No ambiente literário brasileiro de meados do século XX, dois escritores tiveram uma relação conturbada e provocadora. Ao mesmo tempo em que procuraram se circunscrever em terrenos distintos, o mineiro Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues, pernambucano radicado no Rio de Janeiro, assinaram criações ficcionais cujos universos parecem enriquecer-se à medida que os projetamos em diálogo.

Perseguindo essa direção, este texto apresenta uma análise comparativa entre tais universos criativos a partir de uma leitura em paralelo do romance *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, e da peça *Toda nudez será castigada* (1965), de Nelson Rodrigues. Essas duas obras, em especial, fornecem um painel significativo da produção artística dos autores, por condensarem em si marcas estilísticas singulares e decisivas para compreensão do mundo criado por Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues. “*Toda nudez exacerba as características do dramaturgo*”, afirmou Sábato Magaldi (2004, p. 159), ao passo que o crítico André Seffrin definiu o romance de Lúcio Cardoso como um farol de toda sua trajetória: “[...] a *Crônica*, ao passo que era a superação do que veio antes, era também o elo que passou a dar sentido a todos os seus impasses e procuras desde 1934.” (SEFFRIN, 2000, p. 11).

Bem sabemos que a impressão inicial dessa tentativa de aproximação pode levantar objeções, dados os pontos de distância que os autores muitas vezes demarcaram um em relação ao outro.

Do lado do escritor mineiro, são ilustrativas as inscrições em seus *Diários* a respeito de Nelson Rodrigues. Em 1951, o escritor de *Dias perdidos* opina sobre “A consternante peça de Nelson Rodrigues: durante uma hora uma pobre mocinha deblatera inutilmente para chegar ao ápice de uma inacreditável filosofia: a de que os mortos esfriam depressa” (CARDOSO, 2012, p. 367). A peça era, provavelmente, *Valsa nº 6*. Poucas semanas depois, outra picada: “À

noite com Sábato Magaldi que me pergunta ‘honestamente’ o que achei da peça de Nelson Rodrigues. É claro, execrável” (*Ibidem*, p. 374).

Do âmbito do consagrado dramaturgo, percebemos flechas atiradas de modo indireto em colunas jornalísticas, principalmente na revista *Flan* (pertencente ao grupo editorial do jornal *Última hora*, onde Nelson trabalhou por longo período). Nesse periódico, uma coluna chamada “Os reservas” foi publicada na edição de 11 a 16 de maio de 1953. O texto reduzia Lúcio Cardoso à condição de imitador de Nelson Rodrigues: “O autor de *Maleita*, com suas histórias diárias no jornal ‘A Noite’, conquistou em definitivo o título de reserva de Nelson Rodrigues” (FLAN, 11 a 16 de maio de 1953, p. 6), assim se abria o artigo para, adiante, arrematar: “[...] falecem ao Sr. Cardoso títulos e atributos que poderiam permitir-lhe a elaboração cotidiana de uma página viva e curiosa. Seus enredos, pesados de sombria literatura, não conseguem atingir o grande público [...]” (*Ibidem, idem*).

Ao tentar distanciá-los, o tom dessas rúsgas acaba não negando, ao contrário, torna mais claras as aproximações entre os autores em questão. Afinal, somente se pode dissociar aquilo que se supõe estar de alguma forma associado.

De fato, as trajetórias literárias dos escritores por si demonstram o quanto seus caminhos foram, de certa maneira, *pari passu*. Em 1952, Lúcio Cardoso começou a escrever uma coluna diária para o jornal *A Noite*; seriam crônicas baseadas em crimes e se chamaria “O crime do dia”ⁱ. Sim, já ouvimos essa história em outro lugar: tratava-se da mesma proposta de “A vida como ela é...”, do *Última hora*, coluna iniciada um ano antes por Nelson Rodrigues.

Não seria o primeiro encontro. Quase dez anos antes, em 1943, Nelson Rodrigues e Lúcio Cardoso disputaram espaço na cena teatral carioca. Ambos tiveram peças encenadas pelo mesmo grupo, o recém iniciado “Os comediantes”. *O escravo*, drama de Lúcio Cardoso, foi aos palcos no dia 10 de dezembro e passou quase despercebida. *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, por seu turno, estrearia 18 dias depois e seria um dos maiores sucessos da história do teatro nacional, sendo considerada, por muitos, o marco zero da modernização da dramaturgia brasileira. Anos depois, os dois tiveram a

mesma ambição de utilizar, pela primeira vez no teatro brasileiro, um ator negro como protagonista de uma peça, algo visto em *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso, e *O anjo negro*, de Nelson Rodrigues, no mesmo 1947.

Tais caminhos cruzados ganham contornos ainda mais densos se adentrarmos o universo criativo dos autores. O núcleo predileto de ambos é a família; ou, melhor, o desvelamento da hipocrisia familiar, que esconde ódios mútuos, traições e rivalidades sob o véu da moralidade. Tanto um quanto o outro parecem ter tentado desnudar esse véu da moral familiar por meio da exploração de temas tabus e pelo uso de elementos abjetos, embora se distanciem quanto ao estilo de escrita: sendo Lúcio muito mais afeito às construções elaboradas e de ritmo lento e Nelson, muito influenciado pela dicção jornalística, dono de um estilo ágil, repleto de frases entrecortadas.

Assim, nossa proposta aqui é vislumbrar o campo da rivalidade intelectual como caminho produtivo para os dois autores terem se consagrado em gêneros distintos, mas com trabalhos envoltos em uma atmosfera análoga.

Nesse sentido, exploremos brevemente alguns tópicos que consideramos relevantes da leitura cruzada das obras *Crônica da casa assassinada* e *Toda nudez será castigada* a fim de propor como estratégias discursivas similares entram em páginas e em cena.

A começar, nos parece que os dois enredos são construídos a partir de enunciações que se contrapõem a um discurso de tradição familiar. Vejamos: no caso do romance de Lúcio Cardoso, a narrativa é desfiada por um conjunto de dez personagens que relatam, a partir de distintos pontos de vista, suas versões a respeito da derrocada da família Meneses. São enunciações *a posteriori*: por meio de cartas, testemunhos, confissões, narrativas e outros manuscritos testemunhais, os caracteres rememoram a sequência de acontecimentos que levaram ao tombamento daquele núcleo familiar, anteriormente tão arraigado em valores tradicionais, como apego ao sobrenome, decoro e recato. Em *Crônica da casa assassinada*, percebemos que o início das rachaduras que posteriormente implodiriam o núcleo familiar ocorre com a chegada de Nina na propriedade rural da família, no vilarejo fictício denominado Vila Velha, no interior de Minas Gerais. Os hábitos mais liberais da personagem carioca se chocam e

destoam do universo dos Meneses. Casada com Valdo, um dos irmãos da atual geração dos Meneses, Nina impacta todos os outros personagens, fazendo ruir a falsa atmosfera de tranquilidade que dominava aquele lar.

Por meio do desnudamento desse semblante de ordem, ficamos sabendo que os sentimentos que alimentavam a fundo os Meneses eram bem mais funestos: invejas e ressentimentos entre os irmãos; apagamento da individualidade de criaturas como Ana — educada desde criança para se casar com Demétrio, atual patriarca dos Meneses — e Timóteo, irmão mais novo que é renegado e trancafiado em um quarto por se travestir com trajes femininos; e, mais que tudo, paira por toda a história eclosões de desejos proibidos diversos — o suposto incesto entre Nina e seu filho André, a paixão de Demétrio pela cunhada Nina e de Nina, Ana e Timóteo pelo jardineiro Alberto. Vê-se, no romance, uma tensão entre dois polos — um da manutenção da tradição familiar dos Meneses, e outro que abala essa suposta estabilidade, encabeçado pelos personagens mais transgressores: Nina e Timóteo. O fato dos discursos virem a lume somente após a derrocada da família tem muito a dizer sobre a força do interdito que silenciava qualquer tentativa de ruptura da insígnia familiar.

Algo semelhante é visto na peça *Toda nudez será castigada*, escrita e encenada em 1965, um dos últimos trabalhos de Nelson Rodrigues para o teatro. Logo de início, tomamos conhecimento sobre o momento apoteótico da história — o suicídio da personagem Geni — através de uma gravação em voz deixada por ela ao marido Herculano. Trata-se também, portanto, de mais um gesto narrativo *a posteriori*.

Herculano, ao chegar em casa de viagem, recebe uma fita cassete e escuta a voz de Geni: “Quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei. [...] ouve até o fim [...] Há uma coisa que você não sabe, nem desconfia, uma coisa que você vai saber agora, contada por mim e que é tudo” (RODRIGUES, 1994, p. 1052). A narrativa, então, se abre em um longo *flashback* através do qual Geni narra acontecimentos reveladores sobre a família de Herculano.

Desse modo, temos conhecimento do que se passou subterraneamente com a família e não era de conhecimento de Herculano, sujeito que antes de pôr a fita no aparelho havia chegado em casa de viagem com um “cansaço feliz”

(*Ibidem*, p. 1051), conforme a rubrica indica, em uma imagem do retorno do bom pai à suposta harmonia do lar.

Há, assim, um movimento de destruição de valores também arraigados no núcleo do patriarca Herculano. Este personagem, crente de que vivenciava sua plenitude, descobre, a partir da voz de Geni, a derrocada da própria família. São revelados, então, os ódios mútuos que alimentavam a família: o golpe calculado desferido por seu irmão Patrício, sujeito que faz de tudo para jogar todos contra todos; sabemos ainda que as moralistas Tias da família, nomeadas apenas como Tia nº 1, Tia nº 2 e Tia nº 3, na verdade são também sórdidas e cheiram as roupas íntimas dos homens da casa para vigiar a atividade sexual deles; o mais revelador, contudo, é a relação amorosa entre Serginho e a madrasta e a posterior fuga do filho de Herculano com o mesmo ladrão boliviano que o havia estuprado.

Assim como a chegada de Nina, personagem forasteira e de comportamentos liberais, deflagra o abatimento da família Meneses, o núcleo familiar de Herculano também tem sua falsa estabilidade desvelada com a inserção da personagem Geni, ex-prostituta que se casa com Herculano após este ficar viúvo e não conseguir permanecer eternamente em luto fechado, conforme lhe exigia o filho Serginho.

O jogo de forças presente tanto no romance como na peça, portanto, ocorre entre as esferas da aparência de harmonia do lar e a irrupção do magma de desejos ocultos e destruidores que de fato habitavam naqueles espaços. Tomando o título da obra de Nelson Rodrigues – *Toda nudez será castigada* – e relacionando às reflexões de Agamben (2015, pp. 87-129) em seu ensaio *Nudez* (publicado no idioma original em 2009), podemos inferir que há um potente movimento de desnudamento nos dois textos que parece se abrir em dois sentidos. De um lado, enquanto elemento castigado por uma moral tradicional familiar que condena o pecado, o que nos faz apreender as chagas imoladas às personagens transgressoras que mencionamos acima: tanto Nina quanto Geni são castigadas incessantemente e encontram a morte. Em um segundo sentido, a *nudez* pode ser vista como um pôr a nu os desvios que as famílias Meneses e de Herculano tentam ocultar.

Como já dissemos, esse choque de discursos é trabalhado na *Crônica da casa assassinada* por meio da pluripresença de personagens narradores. Trata-se de um exemplo de romance polifônico, termo que Bakhtin utilizou para descrever a característica da prosa de Dostoiévski de ceder maior autonomia às vozes dos personagens em relação à figura de um narrador centralⁱⁱ. No caso de *Toda nudez será castigada*, aparentemente há um único discurso, pois a peça é guiada pela enunciação de Geni. Entretanto, tomando de empréstimo mais um conceito de Bakhtin, subjaz em toda a enunciação de Geni uma relação dialógica com a esfera de aparência familiar que paira sobre a família de Herculano: sua narração parece operar como uma resposta a esse outro discurso.

Embora estejamos diante de obras que lançam mão, portanto, de uma pluralidade ou uma possibilidade de pluralidade de vozes para a tessitura do enredo, chama atenção o contraste entre essa multiplicidade fônica e a sensação de incomunicabilidade que nos passam os personagens das obras. Os seres dos dois universos ficcionais têm dificuldade em expressar, na relação com o outro, maior transparência de sentimentos. Seus segredos íntimos ficam restritos à esfera do não dito, instância que possui densidade importante para os desenlaces das obras romanesca e dramática. Quando ousam penetrar no subsolo humano, a expressão das personagens se dá através de gêneros de da escrita da intimidade, no caso do romance, ou por meio de uma gravação de voz póstuma, como na peça. Assim, as estruturas dos textos revelam como as personagens necessitam desses gestos confessionais enquanto compensação de uma relação direta que fracassa nas palavras. Aqui ecoamos o pensamento de Mikhail Bakhtin a respeito da relação simbiótica entre estrutura e tema anotado no seu estudo sobre Dostoiévski que já mencionados: “Entendida corretamente, a forma artística não formaliza um conteúdo já encontrado e acabado, mas permite, pela primeira vez, percebê-lo e encontrá-lo” (BAKHTIN, 2015, p. 50).

Explorando as minúcias do enredo, vemos de maneira viva a necessidade de tentar se comunicar em um ambiente de incomunicabilidade. Na obra de Lúcio Cardoso, a personagem Ana, em uma de suas confissões, estampa essa questão ao registrar que se expressa por meio da escrita como modo de drenar

o desespero, deixando subentendida a situação de que a confissão é também ocasionada pela ausência de partilha entre ela e os demais personagens da Chácara dos Meneses.

EU, Ana Meneses, escrevo estas coisas e não sei a quem as dirijo. Sei que são inúteis e refletem mais um hábito do que mesmo uma necessidade, mas encontro-me de tal modo desesperada que recorro a este meio para não sucumbir totalmente ao meu desamparo. Bem sei, antigamente escrevia a Padre Justino, e se confissões como esta nem sempre chegaram às suas mãos, pelo menos serviram muitas vezes para me tranquilizar. Falando, como que uma serenidade postiça aplacava o meu íntimo. (CARDOSO, 2000, p. 270)

No entanto, os próprios gestos de escritura íntima que socorrem Ana apresentam também aspectos de comunicação inconclusa e fragmentada. Podemos interpretar de tal maneira quando nos deparamos com os frequentes pontilhados entre as narrativas dos personagens, como em “Apesar disto não poder seguir até o fim no mesmo tom” (*Ibidem*, p. 43) da “Primeira Carta de Nina a Valdo Meneses” e “Se agora toma esta atitude, lembre-se bem, é apenas em nome da dignidade dos Meneses”, da “Carta de Valdo Meneses” (*Ibidem*, p. 121).

Sobre o teatro de Nelson Rodrigues, Sábado Magaldi destacou a presença da frustração da comunicação como tópico recorrente: “a incomunicabilidade, que será um dos temas básicos do teatro do absurdo, permeia toda a obra rodrigueana.” (MAGALDI, 1992, p. 74)ⁱⁱⁱ.

Em *Toda nudez será castigada*, o desconhecimento do chefe familiar fica demonstrado logo no início da peça, com as primeiras palavras da gravação deixada por Geni: “Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco!” (RODRIGUES, 1994, 1052). Os eventos se descortinam, assim, e torna-se evidente que Herculano nada sabia sobre as manipulações operadas pelo seu irmão Patrício, sobre o envolvimento de Geni com Serginho e sobre a fuga final do filho com o ladrão boliviano que o havia violentado.

No nível da estrutura formal, nota-se ainda o trabalho da linguagem entrecortada, não somente enquanto sinal demonstrativo de tensão no diálogo,

mas mesmo de inconclusão e dificuldade em tangenciar assuntos delicados, como quando Geni ameaça divulgar sua relação com Herculano: “GENI (*comendo*) — Você tem medo que eu vá difamar você? HERCULANO (*em pânico*) — Se você contar, se disser que eu, eu. (*muda de tom*) Tenho um filho, de dezoito anos. Um menino que nunca, nunca.” (*Ibidem*, p. 1062). As frases não terminam, e aqui temos que considerar também tal recurso como item integrante do gênero dramatúrgico. Concebido para ser encenado, o próprio texto carrega uma teatralidade implícita que, nessas situações de apreensão, se exacerba e faz com que o sentido do texto seja completado pela gestualidade da representação no palco.

Como último movimento deste texto, gostaríamos de apontar que os mundos narrados das obras aqui analisadas, embora à primeira vista apontem para cenários distintos, podem ser lidos em complementaridade.

Observemos: embora não traga datação precisa, supomos que o romance de Lúcio Cardoso se passe nas primeiras décadas do século XX, por conta da presença de elementos que simbolizam aquele tempo e espaço, como os meios de transporte utilizados serem charretes, cavalos e trens em vez de carros e ônibus. No ambiente interiorano de Vila Velha, a Chácara dos Meneses é símbolo de um passado opulento em contraste com o tempo atual decadente; estampa, assim, o poderio rural em ruínas. A representação da decadência dos Meneses carrega ainda um discurso latente sobre a tensão entre as esferas da tradição e da modernidade, província e metrópole, ordem rural e mundo urbano. É por essa razão que a personagem Nina, proveniente do Rio de Janeiro, se choca frontalmente com Demétrio, figura que traduz a mentalidade conservadora e apego às tradições familiares daquele mundo rural. Nina não se adapta ao modo de vida da Chácara e à falta de atividades e eventos; sente saudade das festas cariocas e dos teatros. Tampoco a Chácara acata bem Nina, e uma das cenas finais em que Demétrio rasga as roupas da carioca após ela ter morrido demonstra bem esse confronto. É relevante, ademais, assinalar como o diapasão da tradição se faz notar na estrutura romanesca. Os fatos se descortinam com vagar e as narrativas se apresentam em um estilo rebuscado, de ritmo lento, de longos debates dos personagens consigo mesmos, imersos

em tédio. Aliás, se observarmos os gêneros que compõem a obra já podemos relacioná-los a um universo arcaico: são cartas, diários, testemunhos, livros de memórias, ou seja, gêneros de escrita à mão que, como mencionamos, trazem marcas de incompletude material, reescritas, rasuras e marginálias próprias dos manuscritos.

Já *Toda nudez será castigada* apresenta, desde seu início, uma estratégia de discurso que aponta para a esfera urbana, tocada pela modernização. Subentende-se que o cenário é o Rio de Janeiro de meados do século XX, devido às expressões “café carioquinha” e “subúrbio”, e à presença de índices da modernidade, como aeroporto, táxi e automóveis. Em vez do uso de escrituras à mão, os acontecimentos são narrados por meio de uma gravação em fita magnética amplificada em um aparelho de som. O ritmo do texto é ágil e os turnos dos diálogos se intercalam, muitas vezes, de modo frenético.

Embora, apontem para espaços distintos, as obras se entrelaçam e são complementares no olhar decadente que emprestam a seus respectivos mundos. Assim, a partir da criação ficcional, os textos abalam até levarem abaixo valores caros à sociedade brasileira demonstrando como o embate rural-urbano pode também ser vislumbrado enquanto um *continuum* de permanência de hábitos culturais.

Isso se apresenta, por exemplo, na cena em que Patrício relata sua primeira experiência sexual, que se deu com uma cabra quando ele tinha onze anos. Ou seja, mesmo na cidade marcada com elevado sentido de urbanidade, vê-se um costume de precocidade e zoofilia que Gilberto Freyre já anotara em *Casa-grande & Senzada* como incrustado na sociedade brasileira desde o início de sua formação:

Com a mesma lógica poderiam responsabilizar-se os animais domésticos; a bananeira; a melancia; a fruta do mandacaru com o seu visgo e a sua adstringência quase de carne. Que todos foram objetos em que se exerceu – e ainda se exerce – a precocidade sexual do brasileiro. (FREYRE, 2006, p. 455)

Nota-se um caráter de continuidade ainda na relação ambígua de afabilidade e aspereza dos principais membros de cada família com suas

empregadas domésticas. Na *Crônica da casa assassinada*, sabemos que Valdo recebeu, na infância, cuidados de uma criada negra chamada Anastácia. Como os outros empregados da Chácara (todos negros), Anastácia pouco aparece entre a família, pois havia uma clara *demarcação* de espaços, e o desses personagens se restringia à cozinha.

A peça de Nelson Rodrigues apresenta, desde a abertura, a personagem negra Nazaré, empregada doméstica que recebe Herculano de viagem e entrega-lhe a fatídica fita. Em um ambiente aparentemente moderno, Nazaré é tratada de modo grosseiro por Herculano, em uma afirmação que bem lembra aquela *demarcação* de espaços que do romance de Lúcio Cardoso: “Chispa, vai buscar o café.” (RODRIGUES, 1994 p. 1052). Através de um diálogo com Geni, no entanto, sabemos que Herculano fora criado por Nazaré e a chama de “segunda mãe”. Ou seja, tanto no discurso da província mineira de Vila Velha, seja em enunciados produzidos na metrópole, as duas ficções apontam para permanência do autoritarismo das relações naquilo que Gilberto Freyre definiu, no mesmo livro que mencionamos acima, como *sadismo do mando*.

Cabe destacarmos, para finalizar, duas cenas que consideramos peculiares pelo poder simbólico de revisitar emblemas culturais do país, demonstrando que os universos narrados, apesar de inseridos em distintas ordens, são como duas faces de uma moeda. Ao saber que seu filho fora violentado na prisão, Herculano se dirige imediatamente ao delegado para tirar satisfações; como, inicialmente, não recebe atenção, o personagem emenda com uma expressão representativa: “Depois do que aconteceu com meu filho, eu não tenho medo do senhor, nem de duzentos como o senhor! **O senhor sabe quem sou eu? Sabe?**”. No seu estudo *Carnavais, malandros e heróis* (1979), o sociólogo Roberto DaMatta dedicou imponente análise da questão impositiva “Sabe com quem está falando?” como traço distintivo de nossa cultura e da tendência de pessoalizar todas as discussões por meio da estratégia de manifestar autoridade.

No momento do velório de Nina, já no final do romance de Lúcio Cardoso, Timóteo resolve fazer uma entrada triunfal enquanto visitantes, inclusive o eternamente esperado Barão de Vila Velha, pela primeira vez no casarão dos

Meneses, estão na sala de estar. Carregado em uma rede — objeto utilizado por Demétrio para se deitar na varanda após os almoços — por empregados negros de torso nu, Timóteo exibe seu corpo flácido e suas longas tranças adornado por maquiagem e trajando antigos vestidos nobres da mãe. Difícil não encarar tal imagem em dialogismo com um discurso pictórico como “Volta à cidade de um proprietário de chácara” (1822), de Debret. Nesse ponto, a construção ficcional de Lúcio Cardoso faz uma paródia através da qual a representação do poder senhorial é subvertida com a inserção, no centro, do que antes não figurava dentro das molduras familiares.



Fig,1 - Jean-Baptiste Debret: Volta à cidade de um proprietário de chácara

A iconoclastia arquitetada por Timóteo representa uma fratura exposta no modelo familiar dos Meneses. Não à toa, a mansão da família se dilacera rapidamente a partir de então, cumprindo-se materialmente o que o irmão renegado deixara por escrito em seu livro de memórias: “Meneses, ó Meneses, lembrem-se de que tudo é pó, e tudo passa como o pó que é da terra.” (CARDOSO, 2000, p. 468). Podemos acrescentar por fim, que processo similar se opera no texto de Nelson Rodrigues, em que toda a polpa de corrosão familiar em dado momento rompe a casca de aparente normalidade.

Referências bibliográficas:**Livros:**

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Editados por Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2006.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global Editora, 2004.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Organização e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SEFFRIN, André. Uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

Jornais:

Os reservas (matéria não assinada). *Flan*, de 11 a 16 de maio de 1953, p. 6.

Ilustração:

Fig. 1 - DEBRET, Jean-Baptiste. *Volta à cidade de um proprietário de chácara*. Aquarela sobre papel. 16,3 x 24,5 cm. 1822

ⁱ A pesquisadora Valéria Lamego prepara o lançamento em livro do material escrito por Lúcio Cardoso para o crime do dia. Tais aproximações entre Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues foram primeiro assinaladas por ela em sua tese de doutorado “O conto e a vida literária de Lúcio Cardoso (1930-1950)”.

ⁱⁱ Bakhtin toma de empréstimo da música o conceito de polifonia e o emprega para caracterizar a prosa do autor de *Crime e castigo*. Ver em BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2015.

ⁱⁱⁱ Há um estudo de mestrado inteiramente dedicado ao assunto: PEREIRA, Viviane Araujo Alves da Costa. *A incomunicabilidade no teatro de Nelson Rodrigues*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Assis, 2007.