



**Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras - IL
Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL**

**Um concerto de vozes dissonantes:
O moderno e o arcaico em *Crônica da casa assassinada*
de Lúcio Cardoso.**

Rafael Batista de Sousa

**Brasília
2011**

**Um concerto de vozes dissonantes:
O moderno e o arcaico em *Crônica da casa assassinada*
de Lúcio Cardoso.**

Rafael Batista de Sousa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília - UnB como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Laura dos Reis Corrêa.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa

Orientadora

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Universidade de Brasília.

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Universidade de Brasília.

Prof. Dr. Luís Bueno

Universidade Federal do Paraná.

Prof. Dr. Edvaldo Bergamo

Suplente

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Universidade de Brasília.

Brasília, 18 de agosto de 2011.

À Dona Eva, por me ensinar que “quem vive de amor não tem pobreza”.

AGRADECIMENTOS

À Ana Laura, pela orientação, pela confiança e pelo exemplo de generosidade e luta aguerrida.

A minha mãe, por todo o amor devotado, pelos cuidados (por vezes excessivos) que me fizeram, tal como ela, forte e bravo, “um filho do Norte”;

Aos meus cinco irmãos, por serem companheiros na dura jornada e por viverem comigo os momentos de vitória. Irmãos, nós conhecemos a nossa luta!

À minha família, dirigida por mulheres fortes e corajosas que enfrentaram a vida e dão testemunho com suor e sangue. A vocês todo o meu amor e carinho...

À Nelma, por partilhar comigo os momentos mais angustiantes desse trabalho e por me fazer enxergar a vida de maneira mais simples. Obrigado pelo amor...

Aos amigos Côca, Rosinha e Paulo, por serem para mim “um descanso na loucura”. Agradeço a amizade, a irmandade perpetuada nas sextas, quintas, quartas... e por me proporcionarem momentos de puro crescimento.

Aos Candidos, companheiros fortes, com quem pude conviver e ver a literatura como direito, como intervenção, como luta. Agradeço, especialmente, à Marcela e Luciana, pela convivência mais de perto e pelos desabafos necessários.

Aos amigos Bernadete, Onildo, Rônia, Natcha, Salvina, Eloá e Sandra Afonso, por estarem sempre perto e darem o apoio que só a amizade sustenta.

Aos amigos Verinha e Saulo, pela nova amizade que tem gosto de família. Agradeço pelo apoio no momento certo e pelo companheirismo.

Aos professores que despertaram em mim o desejo pela literatura e pela arte, especialmente Milena Martins, Ana Agra, Ana Laura, Deane, Paulo Aírton.

Aos meus caros alunos, do passado e do presente, por serem incentivadores, provocadores, cúmplices, críticos.

A todos os amigos, de sangue e de sintonia, por me fazerem quem sou. Como disse o poeta, “não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”.



*“Vejo-te enorme sobre as casas fechadas
Espreitando as cortinas onde o crime acontece.
Vejo o sangue espirrar sobre os alvos cetins,
Portas violadas, o incêndio e o tumulto.
E vejo-te dentro de mim mesmo,
No esforço atroz de uma luta primitiva,
Aprisionada em mim como o silêncio num cadáver.”*

Lúcio Cardoso

RESUMO

Esta dissertação pretende analisar o último romance publicado em vida pelo escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968), *Crônica da casa assassinada* (1959). Com esta análise buscamos compreender as relações entre forma estética e processo social como integrantes de uma obra capaz de problematizar, pela via da arte, a dinâmica histórica brasileira marcada pela dialética entre atraso e modernidade. Essa relação é observada na composição do romance que se constrói a partir da desagregação de uma tradicional família do interior de Minas Gerais do início do século XX. Assim, o presente estudo tem como objetivo perseguir as marcas da ruína e da desagregação na temática e, sobretudo, na forma do romance, de maneira a ver nele e por ele a representação da formação contraditória da modernidade periférica da nação.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso, literatura, modernidade, atraso, dialética.

ABSTRACT

This dissertation intends to analyze the last novel published by Lúcio Cardoso (1912-1968) while still alive, *Crônica da casa assassinada* (1959). In it we seek to understand the relations between aesthetic form and social process as integrants of a work capable of questioning, for the way of the art, the brazilian historical dynamics marked by the dialectic between backwardness and modernity. This relation is observed at the composition of the novel that is constructed by the disaggregation of a traditional family from Minas Gerais in the early twentieth century. Thus, this study aims to pursue the marks of the ruin and the disaggregation at the novel's motive and form, observing in it and for it the representation of the contradictory formation of the peripheral modernity of the nation.

Keywords: Lúcio Cardoso, literature, modernity, backwardness, dialectic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
Capítulo 1 - A trajetória solitária de um escritor maldito.....	17
1.1 Lúcio Cardoso regionalista?.....	18
1.2 Novos caminhos do romance: <i>A luz no subsolo</i> e o caminho para a <i>Crônica da Casa Assassinada</i>	24
1.3 Uma visão sistêmica.....	28
Capítulo 2 – “Um concerto de vozes dissonantes”: escombros de uma casa assassinada.....	36
2.1 Literatura e interpretação do Brasil.....	38
2.2 Um concerto de vozes dissonantes.....	41
2.3 Escombros: Nina e a modernidade.....	72
Capítulo 3 – <i>Crônica da Casa Assassinada</i>: nacionalismo, regionalismo e reificação.....	83
3.1 Um sentimento íntimo.....	85
3.2 A mineiridade de Lúcio Cardoso.....	94
3.3 A consciência dilacerada do atraso na e pela <i>Crônica da casa assassinada</i>	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
BIBLIOGRAFIA.....	117

INTRODUÇÃO

A leitura da obra de Lúcio Cardoso me foi proporcionada via Clarice Lispector, quando em um trabalho anterior estudava *A Paixão segundo GH* (1964). Motivado por uma questão proposta por Luís Bueno, em que o crítico, remetendo ao ineditismo absoluto a que se tem elevado as obras de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, questiona até que ponto esses autores podem ser de fato considerados “demiurgos de si mesmos”, produzindo obras totalmente desconectadas de tudo o que fora feito anteriormente em matéria literária no Brasil, ou seja,

a leitura que se faz da tradição da prosa brasileira de ficção tem deixado de lado experiências importantes de forma a dar a falsa impressão de que Guimarães Rosa e Clarice Lispector são casos absolutamente isolados, verdadeiros meteoros caídos sobre nós para extinguir velhos dinossauros e iniciar uma era povoada de outros animais.¹

Em busca dessas “experiências importantes” que serviriam de substrato para obras e autores desse quilate, o estudo me conduziu necessariamente a Lúcio Cardoso, de quem Clarice era leitora e com quem muito discutiu e aprendeu sobre literatura, revelando uma ligação entre a escritora e toda uma linha de reflexão e de experimentalismo, principalmente em âmbito da narrativa psicológica, iniciada anos antes, mais precisamente instalado no decênio de 30, por uma gama de autores, que, pela sua produção, já questionavam a polarização entre regionalistas e intimistas, sobre a qual a produção de 30 se assentou.

Dominada pelo romance do Nordeste, a geração de 30 agregou um grande número de autores e obras que, mesmo apresentando distorções e profundas diferenças, foram enquadrados conforme uma visão de movimento pautado pela luta de classes, o interesse social e coletivo, a opção preferencial pelo pobre e marginalizado. Essa homogeneização foi responsável por classificar conforme os mesmos critérios autores

¹BUENO, 2001, p. 250.

como Jorge Amado, José Lins do Rego e Cornélio Penna, Lúcio Cardoso e Octávio de Faria, por exemplo.

Essa forma de apreensão da literatura de um período que, por longos anos, foi sustentada por boa parte da crítica, foi também responsável pelo apagamento de alguns dos autores citados. Assim é que a obra de Cornélio Penna ainda permanece pouco lida, discutida e reeditada, ao mesmo tempo em que romances como *Vidas Secas* são listados como objetos de vestibulares e amplamente reeditados no mercado. Bueno, ao questionar os limites dessa polarização, promove um debate que acena para uma “segunda via do romance de 30”², na qual os autores, mesmo os de acepção estilística espiritual e intimista, são novamente postos em cena e podem ser vistos como parte de um processo contínuo e mais amplo que integra a produção literária brasileira. Assim, Lúcio Cardoso e Clarice Lispector unem-se, dando a ver o processo de acumulação estética e histórica ao qual, de Machado de Assis a Guimarães Rosa, o escritor brasileiro está vinculado.

Além disso, Lúcio Cardoso é dono de uma obra de grande importância, ainda que não possua a visibilidade de alguns de seus contemporâneos. Mineiro de Curvelo, o escritor possui uma trajetória marcada pela versatilidade e pelo experimentalismo. Desde cedo, aos 21 anos, Cardoso publica seu primeiro romance, ao que se seguem novelas, poesias, diário, incursões pelo teatro e cinema, finalizando com as telas, que marcaram o período em que, acometido por um acidente vascular cerebral e impedido de escrever, deu contribuições no campo das artes visuais.

Sua obra não só testemunha, mas vai acompanhando as transformações do ambiente sócio-histórico e cultural, demonstrando uma consciência bastante conectada e atenta à dinâmica do tempo. Iniciando o seu trabalho como escritor nos anos 30, Lúcio insere-se no tempo do “romance de 30”, isto é, da literatura de predominância regionalista. Essa tendência para uma estética do compromisso, do engajamento, justifica-se pelo momento histórico pleno do espírito nacionalista e prenhe de transformações. Com o “crack” da bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929, vê-se a crise cafeeira no Brasil, a “Revolução de 30”; além disso, a Intentona Comunista, em 1935, o Estado Novo, a ascensão do nazismo e do fascismo e o combate ao Socialismo,

² Termo utilizado pela primeira vez por Lúcio Stegnano Picchia e adotado por Luís Bueno na obra já citada.

que exigem dos artistas e intelectuais da época uma tomada de posição, um posicionamento demarcado. Nas palavras de Candido:

Os anos 30 foram de engajamento político, social e religioso no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial á fisionomia do período.³

Os romancistas de 30 já podiam considerar irreversíveis várias das conquistas dos modernistas de 22 – o interesse por temas nacionais ou “nacionalizantes”, a busca por uma linguagem mais brasileira, a afeição pela vida cotidiana. Entretanto, viram-se diante de uma questão de outra natureza: como dar resposta artística ao momento de fermentação política e ideológica que estavam vivendo? E mais: no tocante ao papel do escritor, de que forma, o artista, com sua obra, poderia concretamente participar das transformações que então ocorriam na sociedade?

O resultado para esses questionamentos foi uma literatura mais madura, com romances mais afeitos à realidade imediata e com mais ou menos teor político e de denúncia social. É nesse diapasão que o cânone agrega obras como *A bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida, *O quinze* (1930) de Rachel de Queiroz, *Suor* de Jorge Amado, *Menino de Engenho* (1932) de José Lins do Rêgo, *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos, entre outros. *Maleita* (1934) e *Salgueiro* (1935) de Lúcio Cardoso também fazem parte deste cenário, em que a literatura atesta a consciência de “país subdesenvolvido”, apresentando um desejo de discutir a realidade brasileira e de buscar uma fórmula estética que se conformasse ao que Candido, mais tarde, chamou de “consciência catastrófica do atraso”⁴.

Deste modo, os anos 30 são caracterizados pela visão do atraso brasileiro a partir de uma visão mais crítica, capaz de complexificar a realidade e de encarar a

³ CANDIDO, Antonio. 1989.

⁴ Idem. op. cit.

problemática da nação de forma mais conjuntural. Por isso “a força desmistificadora, desvelando a pobreza, a atrofia e o que faltava ao país”⁵.

Embora imersa nesse período, a produção de Cardoso desde o princípio demonstra que as transformações significativas de uma época não ocorrem da noite para o dia. Em seus primeiros romances encontram-se alguns dos materiais que, tempos depois, seriam utilizados como alicerces composicionais de obras como *A luz no subsolo* (1936) e, principalmente, *Crônica da casa assassinada* (1959), romance sobre o qual esta dissertação se debruça.

Assim sendo, os romances de Lúcio Cardoso encaminham, desde os anos 30, a reflexão sobre os fenômenos mais sensíveis do humano, a densidade ontológica dos seres, o misticismo e o fluxo das consciências, que adentrariam a literatura da geração de 45, sem, no entanto, deixar de lado as questões de ordem histórica que, inexoravelmente, perpassam a produção artística periférica brasileira.

Este estudo tem por objetivo buscar as relações entre forma estética e processo social brasileiro formuladas no interior do romance tentando compreender como a realidade histórica da nação é captada e internalizada na literatura de Lúcio Cardoso e formalizada em termos da dialética da modernidade e do atraso percebida como eixo de sua produção.

Para isso, o *corpus* escolhido foi o romance *Crônica da casa assassinada*, justamente por equacionar esses elementos numa forma estética inovadora e complexa que une, com maestria temática e estilística, questões fundamentais para a análise do processo formativo e dos caminhos da literatura no embate com a modernidade periférica, com o regionalismo e com os limites da representação.

O romance que apresenta uma família do interior de Minas em processo de decadência financeira, moral e espiritual, reúne numa forma intitulada “crônica” os diversos relatos de personagens-narradores (entre habitantes da chácara e outros observadores) conformados em diferentes gêneros, numa escrita lacunar, repleta de mistérios e contradições, que encobre e desvela as estruturas de um processo marcado pela ruína.

⁵ BARROS, M.C., 2002, p. 13.

Os Meneses, habitantes de Vila Velha, parecem ser criaturas indiferentes à realidade socioeconômica que circunda o casarão deteriorado pela ação do tempo e pelo reflexo da imobilidade dos seus habitantes. O ambiente que exala o empobrecimento e a decrepitude é o sintoma do desajuste entre a modernização e o apego às estruturas arcaizantes, tributárias da condição periférica e de dependência que marcou profundamente a nossa história. Essa contradição se mostra ainda mais forte quando relacionada à figura de Nina, personagem que, advinda do Rio de Janeiro, se opõe aparentemente à lógica da família, ao chocar-se com o peso da tradição que os encerra e os conduz ao esfacelamento. O processo de degradação encena a incongruência das personagens e sua dificuldade em lidar com uma outra ordem social, gerando a instabilidade das relações interpessoais no interior da casa.

Na esteira dessas questões, a presente dissertação desenvolve uma leitura da *Crônica* que tenta dar conta da dinâmica entre a desagregação da família, da casa, da cidade e o processo de construção incompleta e contraditória da nossa modernidade. Para tanto apresenta uma divisão básica em três capítulos.

O primeiro, intitulado **A trajetória solitária de um escritor maldito**, apresenta um breve olhar sobre a fortuna crítica de Lúcio Cardoso, no tocante às obras *Maleita* (1934), *Salgueiro* (1935) e *A luz no subsolo* (1936), com o intuito de observar como o processo de maturação do escritor, que encontra o ápice com a *Crônica da casa assassinada* (1959), passa pela influência do regionalismo e do romance social, amplamente produzidos, nos anos 30, nos dois primeiros romances, mas já apresentam em suas bases elementos que darão cor e tom àquilo que podemos chamar de “literatura cardosiana”, e que começa a se mostrar com a publicação d’*A luz no subsolo*.

Este último romance, amparado pela leitura de críticos como Alfredo Bosi, Temístocles Linhares, Álvaro Lins, é lido como o início de um novo caminho no romance brasileiro, ao apresentar os alicerces da corrente intimista dos anos 30 transfigurada na análise psicológica, no adensamento do fluxo de consciência das personagens, na fragmentação das perspectivas; enfim, como “rascunho apaixonante da obra máxima, *Crônica da Casa Assassinada*”⁶.

⁶ CARELLI, Mário. 2006b, p. 726.

Esse percurso tem a pretensão de apresentar algumas leituras importantes que deram corpo à fortuna crítica do autor e dão forma à visão de uma parcela da recepção crítica dos romances que lhe renderam a condição de autor canônico. Esse é, inclusive, um dos pontos que se apresenta no primeiro capítulo – a relação entre o cânone e a noção de sistema literário, esta proposta por Antonio Candido, no sentido de perceber como o cânone, historicamente marcado pela rigidez e por certa divinização dos escritores, petrifica e condiciona leituras que, vistas à luz da noção sistêmica, podem evidenciar relações históricas, sociais, políticas, organizadas esteticamente no interior dos textos.

Dessa forma, apresenta-se aí a forma de enfrentamento do texto cardosiano, sobretudo da *Crônica da casa assassinada*, ou seja, em suas inter-relações com a tradição literária brasileira, com o seu contexto de produção e com o projeto literário de Lúcio Cardoso, belamente sintetizado neste seu último romance publicado em vida.

O segundo capítulo, **Um concerto de vozes dissonantes: escombros de uma casa assassinada**, pretende, por meio de uma leitura analítica, discutir estruturalmente a *Crônica*, observando os diversos elementos estéticos postos em jogo na escritura da obra e sua relação de significação geral. O olhar sobre as diversas vozes que integram a narração e a organização desse “concerto de vozes dissonantes” tem como objetivo buscar relações possíveis entre a forma romanesca adotada por Lúcio e a dinâmica sócio-histórica e estética do seu contexto. Noutras palavras, buscamos compreender de que modo se intercambiam as escolhas estéticas do autor na composição da obra e as motivações estéticas que regem essa escolha, bem como de que modo essa formulação pretende representar artisticamente o momento histórico.

Para isso, faz-se necessário explicitar a opção crítica adotada nesta dissertação, isto é, a relação entre forma literária e forma social, compreendendo a literatura também como interpretação da nação. Em seguida, os diversos narradores e gêneros que compõem a crônica são discutidos de forma a construir sustentação para a noção de autor implícito. A articulação entre a forma estética e as questões de ordem sócio-histórica é analisada tendo em vista a dialética local e cosmopolita, donde surgem como expoentes os Meneses e a figura de Nina, personagem que merece destaque por evocar

em sua construção os dilemas vinculados ao progresso modernizador e todas as contradições envolvidas na inserção da nação nesse processo.

O terceiro e último capítulo, **Crônica da casa assassinada: nacionalismo, regionalismo e reificação**, centra-se na seguinte questão: ainda que sob o peso da tradição regionalista-social, e, em algumas medidas, documental, como a *Crônica da casa assassinada*, romance-modelo do escritor, sintetiza e, sobretudo, estetiza questões de ordem social e históricas que interessam especialmente quando se fala de interpretação da nação?

Pretende-se neste espaço discutir como a imagem do país, marcada pela dialética do atraso e do progresso, casa-se com a ideia de consciência catastrófica e/ou dilacerada do atraso, expressa na obra teórico-crítica de Antonio Candido. Para tanto, discussões sobre a relação entre regionalismo e cosmopolitismo se impõem para o enfrentamento da análise, pois que, ligadas à mineiridade de Lúcio Cardoso, promovem uma reflexão instigante acerca da *Crônica da casa assassinada*. A discussão sobre a reificação que perpassa toda a narrativa finaliza a dissertação ao delinear o caráter fantasmagórico da casa, transitando entre a animosidade da personificação e a atmosfera de morte que sobre ela paira.

O interesse por Lúcio Cardoso e por essa obra, em particular, também representa um esforço no sentido de dar continuidade a estudos que contribuam para a leitura desse autor que tantas contribuições legou a nossa produção literária. Relegado ao esquecimento por anos, Cardoso integra uma legião de autores que se chocaram com os preceitos de uma crítica dominante, seja por sua vida repleta de polêmicas, por sua postura questionadora ou por sua literatura diferenciada.

Embora nos últimos tempos, e devido à reedição de parte de sua obra pela Civilização Brasileira, o nome de Lúcio Cardoso tenha reaparecido e venha ganhando, cada vez mais, espaço na Academia, compreendemos que este trabalho possa se somar a outros tantos no sentido de dar voz a um escritor cuja vida e obra entrelaçam-se formando um todo costurado pela sensibilidade de um artista incompreendido.

1**A trajetória solitária de um escritor maldito**

*“Cada um de nós caminha beirando
o abismo que traz dentro de si próprio.
Somos o nosso céu e nosso inferno.”*

(Lúcio Cardoso)

Capítulo 1

Lúcio Cardoso:

A trajetória solitária de um escritor maldito

A trajetória de Joaquim Lúcio Cardoso, desde o seu romance de estreia, *Maleita*, publicado em 1934, foi marcada pela versatilidade e pelo dinamismo, não sem certa dose de polêmicas e debates acalorados. Sua produção, que reúne romances, novelas, poesias, incursões pelo teatro e pelo cinema, além de quadros – pintados quando o escritor foi acometido por um acidente vascular cerebral que lhe impediu de continuar escrevendo –, demonstra a multiplicidade artística desse homem cuja vida e obra se entrelaçam construindo uma grande teia significativa.

Acompanhando as transformações de seu tempo, Lúcio Cardoso foi participante ativo das discussões que se desenrolavam no cenário artístico e cultural em que se inseria, dando contribuições bastante relevantes no tocante às vertentes que se consolidavam, porém atento às novidades que surgiam na cena contemporânea. Por essa razão, sua produção é também uma importante fonte de pesquisa que percorre as principais mudanças da literatura entre os decênios de 30 e 60.

Embora hoje sua obra seja respeitada e configure objeto de pesquisa de um grande número de dissertações e teses, o seu lugar entre os escritores canônicos parece ainda problemático: quase desconhecido fora da Academia, excluído dos manuais didáticos de Ensino Médio. Nossa leitura pretende percorrer brevemente a recepção de alguns de seus romances no afã de estabelecer uma visão sistêmica da sua obra, respeitando os diálogos com a tradição e com os debates que influenciaram a produção literária de seus contemporâneos.

Escapando aos esquemas classificatórios, Cardoso inova e se estabelece como um influenciador, propondo pela sua própria arte caminhos distintos para o enfrentamento da matéria literária em tempos tão polarizantes quanto os anos em que publica seus primeiros romances e novelas. De regionalista a intimista, de neonaturalista a católico, os movimentos calculados no interior de sua escrita sugerem que a literatura,

por ser um produto social, está atenta às demandas de seu tempo, mas as enxerga de diversas formas, tantas e tão complexas quanto forem necessárias para continuar ampliando os debates que se impõem aos homens.

1.1 Lúcio Cardoso Regionalista?

Lúcio Cardoso inicia sua carreira literária bem cedo, com pouco mais de vinte anos publica *Maleita* (1934), sua obra de estreia que aparentemente sinaliza para mais um romance regionalista, somando-se ao grosso da produção romanesca da década de 30. Década marcada indelevelmente pelo “romance social” ou, termo mais largamente utilizado, “romance nordestino”.

Esse rótulo, longe de significar de forma unívoca toda a produção desse período, aponta, no entanto, para a parcela que obteve maior destaque, inclusive quantitativamente, em detrimento de outras manifestações literárias igualmente válidas e esteticamente eficazes produzidas ao longo dos anos e que, por uma série de motivos, foram obscurecidas ou ofuscadas pelo cânone. Essa polarização, hoje mais bem entendida e estudada pelos críticos, não se restringe, porém, ao modernismo de 30⁷, muito embora nele tenha encarnado os embates mais visíveis, e remete a um contexto político e social no qual a literatura teve importante papel. Nesse sentido, nos anos 30 sobressaem-se romances cujas principais características podem ser resumidas a partir dos seguintes elementos:

Ambientados no Nordeste, tinham como temática em geral, a seca, a decadência dos engenhos e suas conseqüências. Buscavam contar a história do ponto de vista dos oprimidos, dos miseráveis, retratando o cotidiano sofrido da parcela pobre da população. Além disso,

⁷ Em discurso de posse na ABL, Jorge Amado declara: “São dois os caminhos do nosso romance, nascendo um de Alencar, nascendo outro de Machado, indo um na direção do romance popular e social, com uma problemática ligada ao país, aos seus problemas, às causas do povo, marchando outro para o romance dito psicológico, com uma problemática ligada à vida interior, aos sentimentos, aos problemas individuais, à angústia e à solidão do homem, sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro.” (*apud* BUENO, 2006, p. 31)

procuravam descrever fielmente o linguajar e os costumes dos habitantes da região que lhes servia de cenário.⁸

A investida dos autores no romance social de cunho majoritariamente nordestino foi então responsável pela inserção definitiva do outro de classe na literatura. O pobre, marginalizado e excluído do processo civilizatório agora encontrava lugar nos romances que sobreviviam de contar suas mazelas e de denunciar suas carências. De José Américo de Almeida (com *A Bagaceira*, de 1928) a Rachel de Queiroz, esses elementos vão se conjugando de forma mais ou menos variada, dando corpo ao dito “romance regionalista de 30”. Luís Bueno, em um trabalho de fôlego sobre esse período, afirma:

No século XX, os regimes políticos fechados de direita levaram a uma reação por parte da intelectualidade de esquerda, muitas vezes hegemônicas, cuja tendência foi a de sobrevalorizar a literatura empenhada. Um efeito claro desse fenômeno, relativo aos anos 30, é o apagamento a que foram condenados os autores ditos intimistas que surgiram naquele momento.⁹

Ao tratar de empenho, Bueno faz referência ao mais importante estudo de Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira* (1959), no qual o crítico cunha essa expressão e dá as bases para a compreensão das peculiaridades da literatura brasileira, pautando-se no histórico de dependência da nossa produção e no desejo dos brasileiros de fazer e ter uma literatura propriamente brasileira. Para Candido, “poucas [literaturas] têm sido tão conscientes da sua função histórica”¹⁰, e essa consciência atua sobre o modo de fazer literatura dos brasileiros, dadas as condições periféricas a que fomos submetidos desde o princípio da colonização.

A noção de empenho, portanto, estaria presente numa certa consciência que particulariza uma parcela da literatura brasileira que, desde os arcades mineiros e mais acentuadamente nos românticos, vê a atividade literária como um esforço no sentido de dar autonomia ao país e de consolidar a expressão nacional na cultura local.

⁸ SANTOS, 2001, p. 24.

⁹ BUENO, 2001, p.17

¹⁰ CANDIDO, A. 2006a. p. 28

Dessa forma, empenho e regionalismo mantêm estreita relação, como assinala Bueno, posto que este, lido como desdobramento daquele, também funciona como desejo de particularização e como espaço de tensão histórica e estética.

Também Antonio Candido em outro ensaio, intitulado *A Revolução de 1930 e a cultura*¹¹, discute com apurada visão histórica esse momento de acirramento. Passando pelas transformações sociais e políticas do período, bem como pelo papel da cultura, o crítico descreve o panorama chamando a atenção, sobretudo, para a “tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas” que afetava mesmo os que não demarcavam explicitamente um posicionamento político ou adesão a determinada vertente. Reitera o que também Lafetá¹², o primeiro a enxergar a corrente regionalista como integrante do movimento Modernista iniciado em 22, observou: nos autores de 30, o grito libertário e o desejo de ruptura tornam-se conquistas e incorporam-se aos textos, ou seja, “o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão”. Nesse diapasão é que o romance do Nordeste passa a ser “considerado naquela altura pela média da opinião como o romance por excelência”

Influenciado pela produção vigente e talvez pela entusiasmada recepção que o romance regionalista encontra junto à crítica, surge o primeiro romance de Lúcio Cardoso. *Maleita*, misturando dados reais e ficcionais, conta a história da fundação da cidade de Pirapora, à margem do rio São Francisco em 1893, por Joaquim Lúcio Cardoso, pai do autor, que acaba por falecer com a doença homônima ao romance. O texto, que dá espaço às “descrições dos hábitos locais e costumes das personagens, do seu linguajar e do ambiente em que viviam, com destaque para a influência do rio sobre suas vidas”¹³, foi lido e recebido, por boa parte da crítica¹⁴ como continuador da vertente regionalista, que já contava com nomes de peso como Jorge Amado, Amando Fontes, José Lins do Rego, “ainda que uma certa indiferença em relação à questão social a afastasse dos modelos seguidos”.

¹¹ CANDIDO, 2006b, p. 219-240.

¹² LAFETÁ, João Luís. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

¹³ SANTOS, 2001, p. 26.

¹⁴ M. Cavalcante Proença, em introdução à *Maleita*, pela Ediouro, destaca: “... escritor quase feito. Os períodos muito breves, a pontuação abundante indicarão influências modernistas ainda muito vivas, pois a escola ainda não havia transposto a fase polêmica, cujo ápice fora atingido em 1928, com o aparecimento de *Macunaíma*. Mas já estão aí as tendências introspectivas, as imagens inesperadamente originais, mas precisas.” In: CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1953.

No ano seguinte, publicado pela editora José Olympio, surge *Salgueiro*, segundo romance do escritor, que gozará de uma recepção não muito distinta do anterior. Ambientado no morro do Salgueiro, no Rio de Janeiro, o romance narra a trajetória miserável de três gerações de uma família, bem como dos habitantes do morro, que sobrevivem em meio à privação, à exploração do trabalho, à fome e à violência. Com um viés mais visivelmente social, *Salgueiro* aponta para a força do ambiente sobre a ação dos indivíduos, mas deixa entrever preocupações não muito correntes entre os escritores da época – uma mirada sobre a complexa relação do homem com Deus e uma inquietação religiosa que se aprofundará na produção de Lúcio Cardoso em seus próximos trabalhos. Sobre isso, Cássia dos Santos escreve:

Se tais características chegavam a conferir ou, pelo menos, a prenunciar à obra do romancista um lugar distinto daquele ocupado pelas obras dos autores regionalistas e sociais, o fato é que não mereceram muita atenção naquele momento, tão propensos que se mostravam alguns escritores e críticos em ver no autor mineiro mais um dos cultuadores da linha do “romance do Nordeste”.¹⁵

Embora pareçam em muitos pontos tributários dos cânones do romance de 30, esses dois trabalhos do jovem escritor já apresentam, ainda que de forma mais tímida, as bases que darão seguimento àquilo que mais tarde chamaremos projeto literário de Lúcio Cardoso.

Dessa maneira, ainda que se liguem ao estatuto regionalista tão apregoado no momento de sua produção, os dois romances iniciais não serão, “porém, mera continuidade do já feito em termos de narrativa no Brasil”¹⁶, pois apontam para uma coerência interna que uniria os personagens de *Maleita* aos decadentes Meneses de sua obra-prima, *Crônica da Casa Assassinada*, que surgiria 25 anos depois, como afirma Alfredo Bosi:

Os Meneses desse romance juvenil de Lúcio Cardoso, fundadores de uma cidade sertaneja, a Pirapora queimada pela febre da Malária, voltam, e não por acaso para a evocação de sua agonia. Uma longa

¹⁵ SANTOS, 2001, p. 27.

¹⁶ MARTINS, M. T., 1997, p. 10.

história de três gerações já se cumpriu, e agora é o momento de deixar que fale o destino, isto é, a impotência do mundo patriarcal para impedir a sua catástrofe e soffrear o instinto de morte que o devora por dentro.¹⁷

Bosi, ao propor essa aproximação, evidencia que, em se tratando desse autor, não é possível pensar em duas fases distintas – uma marcada pela tendência regionalista, e outra que será marcada pelo intimismo psicologizante e pela busca de compreensão de uma religiosidade que se constrói a partir da visão trágica do homem e do mundo¹⁸, já que é desenhado aí um trajeto que ultrapassa as tendências do momento para se estabelecer como esforço programático do escritor.

Da mesma forma, *Salgueiro*, ao apresentar um mundo sucumbido pela degradação dos favelados cuja marginalização é também sinônimo de alienação social e espiritual, pode ser visto como dado para a interpretação de toda a obra de Lúcio Cardoso, como afirma Maria Teresinha Martins, em *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*, ao tratar dos dois primeiros romances:

Esta visão trágica do mundo é uma forma de o autor recapturar, de um modo ou de outro, a unidade perdida do homem ante a massificação por que passa no século XX. Ao configurar ou ao interpretar os símbolos e signos que o compõem, ele edifica um universo redivivo, porque só a individualização deste cosmo pode exprimir este mundo possível e desconhecido para nós. (...) A introspecção é, também desse modo, uma tentativa de auto-reconhecimento com vistas a se apropriar do mundo externo.¹⁹

Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*, fala de uma “segunda via do romance de 30”, utilizando a expressão de Luciana Stegagno Picchio. Dessa segunda via fazem parte nomes como Barreto Filho, Octávio de Faria, Cornélio Penna, Lúcia Miguel Pereira, Mário Peixoto, Cyro dos Anjos e Lúcio Cardoso, que integrariam um

¹⁷BOSI, 1996, p. XXIII.

¹⁸ A respeito disso, Agripino Grieco foi um dos primeiros a apontar uma relação entre Lúcio Cardoso e o escritor francês Julien Green, bem como de ver já no primeiro romance a religiosidade latente que se intensificaria nos anos seguintes. (cf. SANTOS, 2001, p. 23)

¹⁹ MARTINS, M. T. 1997, p. 23-24.

sistema “bem mais numeroso e significativo do que tem sido registrado”, caracterizado pela pesquisa psicológica e intimista. No entanto, a relevância de se pensar nessa segunda via é a de poder afirmar que a coexistência dessas vertentes gera diálogos capazes de problematizar essa divisão petrificada, e demonstrar que alguns autores fogem à bipolarização que enquadra os autores de 30 em “duas vertentes seguindo caminhos mais ou menos inconciliáveis”²⁰, como boa parte da crítica pregou. O crítico afirma ainda que, recusando essa divisão, as aproximações entre os escritores os “sociais” e os “intimistas” podem ser numerosas, como é o caso de Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Érico Veríssimo e Rachel de Queiroz. Nas palavras de Bueno:

(...) o que se quer enfatizar aqui não é a ocorrência em si dessa polarização ou o processo de engajamento pelo qual a intelectualidade brasileira passou nos anos 30, mas sim o quanto a idéia de uma produção romanesca dividida em duas correntes tão impermeáveis entre si tem sua origem numa realidade anterior ao exame das obras nelas mesmas. Sendo assim, logo por princípio, a literatura de Jorge Amado tem que ser muito diferente da de Octávio de Faria, por exemplo, já que um é membro do Partido Comunista enquanto o outro é um intelectual que, antes de publicar qualquer romance, já havia escrito dois livros de doutrina fascista. Não importa muito se, quando tomamos seus romances em mãos, notemos procedimentos muito semelhantes, já que a intenção de cada um aparece por trás de certas atitudes do narrador ou concretizada em várias cenas, cujo sentido se encontra mais no que a obra quer dizer do que propriamente no desenvolvimento de seu enredo. O que se questiona aqui é o quanto a assumida divisão em dois grupos tem ajudado ou atrapalhado a compreensão do impacto do romance de 30 sobre a história da literatura brasileira neste século²¹.

Maleita e Salgueiro parecem, portanto, endossar a necessidade de tornar dialético o olhar acerca de alguns autores e obras. Se as semelhanças com os cânones regionalistas ou sociais são presentes, estrutural e tematicamente esses dois romances também trazem os germens de toda a problemática que consolidará um novo caminho para os romances de Lúcio Cardoso.

²⁰ BUENO, Luís. 2006, p. 31

²¹ BUENO, 2006, p. 36-7.

Além disso, o regionalismo enquanto procedimento estético não se apagará da atividade literária do autor. Compreendendo-o não sob a forma de modismo ou de justiça com os menos privilegiados, mas como fatura do texto em relação dinâmica com a consciência histórica e social, ele se mescla ao modo de ver e de fazer literatura, transfigurado em sentimento íntimo de brasilidade de caráter crítico, como se verá adiante ao tratarmos da *Crônica da Casa Assassinada*²².

Enfim, os romances iniciais de Cardoso não são vistos aqui como apartados daquilo que se terá publicado posteriormente, mas como caminhos necessários para a configuração dos parâmetros que regerão a concepção de literatura do autor e como parte das produções que de algum modo recusam-se aos padrões estabelecidos de um determinado momento estético. Vistos assim, *Maleita* e *Salgueiro* demonstrariam um autor “tateando formas que melhor expressassem sua visão de mundo e que, por sua vez, constituíssem seu mundo interior”, cujos contornos estarão bem mais definidos a partir de *A luz no subsolo* (1936).

1.2 Novos caminhos do romance: *A luz no subsolo* e o caminho para a *Crônica da Casa Assassinada*

Temístocles Linhares escreveu a respeito de Lúcio Cardoso:

A ele estaria, pois, reservado um papel de relevo: o de ter aberto novos caminhos para o romance brasileiro, entrando nesse terreno pouco explorado de lutas íntimas, de sondagens psicológicas, de introspecção e análises, sem a preocupação de fazer literatura exterior.²³

De fato, a publicação de *A luz no subsolo* (1936) demarca um distanciamento em relação aos padrões da literatura do momento. Romance de difícil aceitação por parte da crítica, foi encarado como uma guinada onde as “lutas íntimas” e o teor introspectivo confundiam-se com misticismo e absurdo, ou ainda criavam um terreno “estranho e assombrado”, como afirmaria Mário de Andrade.

²² Conforme o terceiro capítulo dessa dissertação.

²³ LINHARES, T. 1967, p. 54.

No seu terceiro romance, o escritor explora de forma contundente os abismos dos personagens, num clima alucinatório em que o inusitado surge como desdobramento das contradições do espírito humano. O enredo centra-se no esfacelamento do casamento de Pedro e Madalena, ambos convencidos da precariedade da relação desde o início. Em uma série de episódios, difíceis de serem resumidos, que envolvem traições, loucura, e, por fim, o assassinato por envenenamento de Pedro por Madalena, as personagens esbarram em “estranhas forças” que regem suas atitudes desmedidas e se deparam com o perverso e o incompreensível do outro, num intenso jogo dialético entre o bem e o mal, onde Deus surge como figura redentora.

A incompreensão e a negação são evidenciadas por uma parte significativa da crítica, sobretudo dado o distanciamento com a literatura produzida em torno dos grandes problemas da humanidade e do Brasil que assolam a sociedade nos anos 30. Nesse sentido, o romance de Lúcio Cardoso soa alienante e pouco afeito aos temas sociais que nutrem as letras de seus contemporâneos. Dito isso, vale a pena a leitura de parte da carta de Mário de Andrade, quando da publicação de *A luz no subsolo*:

Que romance estranho e assombrado você escreveu! (...) Me deu um bruto soco no estômago, fique sem ar, lia, lia, o caso me prendia, os personagens não me interessavam, às vezes as análises me fatigavam muito, às vezes me iluminavam, não sabia em que mundo estava, inteiramente despaisado. (...) Achei seu livro absurdo porque os personagens me parecem absurdos. Tanto no Brasil como em qualquer parte do mundo. E não pareceram, não cheguei a senti-los como personagens do outro mundo. Loucos? Aberrados de qualquer realidade já vista por mim? Ou antes criaturas exclusivamente criadas pelo autor para demonstrar sua percepção sutil e para mim um bocado confusa (não compreendi exatamente) da luz no subsolo? Tive mais a sensação que se tratava do último caso. (...) Seu livro é um forte livro. Artisticamente me pareceu ruim. Socialmente me pareceu detestável. Mas percebi perfeitamente a sua finalidade (no livro) de repor o espiritual dentro da materialística literatura de romances que estamos fazendo agora no Brasil. Deus voltou a se mover sobre a face das águas. Enfim, é possível que você tenha agido um pouco nazisticamente, ou comunistamente demais. Quero dizer: vii por demais a tese, teve o desejo de agir de certo modo, e abandonou por essa norma de ação e intenção, arte e realidade.²⁴

²⁴ ANDRADE, Mário. *Apud* SANTOS 2001, p. 52.

O excerto da carta de Mário de Andrade revela a visão que de certa forma configurou a leitura d'*A luz no subsolo* entre os críticos. Expressões como “estranho”, “assombrado”, “um soco no estômago” dão tom, mais ou menos variado, às declarações em torno do romance. O autor de *Macunaíma* evidencia o distanciamento entre o romance regionalista produzido naqueles tempos e o que se tem agora nas páginas de Cardoso. Reitera-se assim, ainda que pelo avesso, a fala de Linhares, quanto aos novos rumos do romance trilhados pelo autor.

O fragmento deixa ver a ausência de um dos elementos mais perseguidos pelos autores ditos regionalistas – a adesão a um movimento que desse a ver a realidade brasileira em suas imensas contradições, geralmente centradas na figura do oprimido e nos dilemas resultantes de sua condição social, transmutada em luta de classe, em uma linguagem mais brasileira, em denúncia social. Nesse ponto, Lúcio Cardoso foge a uma atitude interessada, à literatura participante, posto que seu romance, segundo o crítico, parece “despaisado”, distante do Brasil ou de “qualquer parte do mundo”, movendo-se na direção dos dramas subjetivos e da vida interior de seus personagens, por isso mesmo chegando a ser “socialmente detestável”.

As personagens são tidas por Mário como exercício dos domínios artísticos do autor, sobrevivendo mais pelo que se queria demonstrar (“sua percepção sutil da luz no subsolo”) do que pela musculatura textual que lhes renderia a distinção de personagens vivas e ativas. Quanto a isso, também Álvaro Lins escreve, em 1963²⁵, em artigo intitulado “No subsolo da natureza humana”, no qual o autor reconhece a superioridade deste romance em relação aos demais já publicados pelo autor, mas faz reparos quanto à substância das personagens, que lhe parecem sem contornos definidos e pouco convincentes. Isso talvez explicaria o “artisticamente fraco” assinalado na carta acima referida.

Embora teça duras críticas, Mário de Andrade reconhece que ao romance cabe um papel de relevância – o de “repor o espiritual dentro da materialística literatura de romances” vigente, ainda que abandone “arte e realidade”. Esse reconhecimento é em si mesmo suficiente para afirmar que *A luz no subsolo* representa um dos divisores de águas no conjunto da obra de Lúcio Cardoso e, sem dúvida, encaminha mudanças na

²⁵ “No subsolo da natureza humana” In: LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecaçaca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

literatura brasileira do século XX, ao explicitar o vigor de uma produção paralela a do romance nordestino e que, parcimoniosamente, ia ganhando espaço para se configurar, tempos depois, como uma das vertentes mais profícuas e de grande continuidade entre os autores da nova geração²⁶, como afirma Maria Teresinha Martins:

Lúcio Cardoso inicia com *A luz no subsolo* um percurso solitário dentro da literatura nacional. Com o passar do tempo, sua singularidade estilística, temática e estrutural torna-se clássica e propícia, apesar de constituir um exemplo, novas aberturas no campo da criação literária. O desvendamento do ser, ocorrido em *A luz no subsolo*, não atenua o impacto que se dá com sua publicação, pelo contrário, este caráter inovador acentua-o ainda mais.²⁷

Pode-se dizer, portanto, que *A luz no subsolo* inaugura um caminho trilhado por Lúcio Cardoso, povoado pela atmosfera intimista de onde brota o sujeito e seus movimentos interiores como elemento fulcral, que terá como ponto de chegada o romance de 1959, *Crônica da casa assassinada*, no qual o “desvendamento do ser”, as lutas íntimas, a subjetividade reinante já não são mais sintomas ou movimentos de ruptura, mas encarnam-se em todas as esferas constitutivas do texto, da temática à formalização estrutural.²⁸

Também nisso se ligam os dois romances temporalmente distantes por 23 anos, já que ambos intentam pela sua própria construção apreender uma busca do homem pela sua inteireza – ainda que pela via da fragmentação –, pela transcendência, agora não mais ilustrada pelos conflitos externos, pois a luta travada se dá internamente, perscrutando o interior dos seres a fim de captar instintos, desejos, paixões, arquitetados de tal maneira a revelar um mundo decadente que culminará no esfacelamento dos Meneses da *Crônica da casa assassinada*, como já afirmara Mário Carelli:

²⁶ Falo isso referindo-me à prosa de 45, tendo como expoente da literatura intimista Clarice Lispector, bem como Autran Dourado, Adonias Filho, Lygia Fagundes Teles etc.

²⁷ MARTINS, 1997, p. 13.

²⁸ Entre *A luz no subsolo* (1936) e a *Crônica da casa assassinada* (1959), estão as novelas *Mãos vazias* (1938), *O desconhecido* (1940), o romance *Dias perdidos* (1943), as novelas *Inácio* (1944), *A professora Hilda* (1946), *Anfiteatro* (1946) e *O enfeitado* (1954), dois livros de poesias (1941 e 1944), além de incursões malfadadas pelo teatro e pelo cinema, que por uma questão de recorte do *corpus* não serão contempladas nesta dissertação.

Esse romance visionário, exuberante e convulsivo, propõe uma estação no inferno e pode ser considerado como um rascunho apaixonante da obra máxima, *Crônica da Casa Assassinada*. Além de numerosos elementos estruturais, temáticos e estilísticos, o romance cria sua geografia imaginária e simbólica com a casa grande, decadente e infernal, e o jardim, horto das transgressões pecaminosas.²⁹

Significa dizer que, em *A luz no subsolo*, forma e conteúdo já estão sintonizados com um projeto maior de construir por meio da literatura de introspecção a expressão do sujeito que se depreende por trás das aparências das coisas, dos fatos e da própria materialidade do texto, fundando por assim dizer outra realidade, agora edificada sob os alicerces do fluxo de consciência, da sondagem interior, da fragmentação e da relativização das verdades, pela conflituosa relação com o pecado e com Deus, ingredientes que na *Crônica* se misturarão plenamente dando corpo a uma obra madura e de sólida armação.

1.3 Uma visão sistêmica

Considerado pelo próprio autor, um romance de maturidade, *Crônica da Casa Assassinada* (1959), representa um marco no conjunto da obra de Lúcio Cardoso, exigindo inclusive um novo olhar sobre suas produções anteriores. Sobre ele, assinala André Seffrin, no prefácio de uma das edições comemorativas do romance:

Há quarenta anos de sua edição original, e depois de circular em pouco mais de dezenas de edições, a trajetória da *Crônica da Casa Assassinada* é, por vários motivos, singular. Apesar de ter encontrado, em parte, uma aceitação quase imediata em sua época é, ainda o romance de interpretação um tanto contraditória e desfigurada pela ação tanto de seus detratores quanto de seus admiradores mais fervorosos. Comumente, é livro referido e comentado, mas bem pouco lido, solitário e pouco explorado em sua dimensão. Porém, sua

²⁹ CARELLI, Mario. 2006b, p. 726.

importância só cresceu nesses anos todos, e não há nada na literatura brasileira que possa ser comparado a seu estuário temático e lingüístico³⁰.

Seffrin prossegue ainda afirmando que Lúcio Cardoso, “apesar da marginalidade literária em que se viu mantido em vida (e mesmo muitos anos após sua morte), foi pouco a pouco conquistando o seu lugar entre os clássicos do século”. Esse “lugar entre os clássicos” não garante, no entanto, que sua obra seja amplamente lida, posto que o escritor, fora dos círculos mais restritos da academia, permanece ainda nas sombras. Conhecido mais pelas polêmicas travadas com os regionalistas, pela sua posição declaradamente católica³¹, pela homossexualidade, pela postura de escritor maldito e solitário, Lúcio Cardoso integra o cânone, mas a um só tempo, essa estirpe não lhe rendeu muito mais que uma visão petrificada de sua vida e obra.

Nesse sentido reside nosso interesse pela obra e pelo autor, ou seja, compreender a noção de cânone e discutir em que medida e como Lúcio Cardoso integra o sistema literário brasileiro, na relação com a tradição e com a concepção de arte que envolve sua escrita, de maneira que se possa fomentar uma discussão capaz de dar a ver com mais profundidade a realidade sócio-histórica e estética do Brasil em seu contexto figurado na produção do autor.

Essa discussão ganhará melhores contornos se se observar que um estudo sobre a condição canônica se faz compreendendo melhor a construção peculiar e contraditória

³⁰SEFFRIN, André. *In*: CARDOSO, Lúcio, 2005, p. 8.

³¹ A polêmica entre os cultuadores do romance nordestino ou social e os católicos foi por muitas vezes centro das discussões nos anos 30 e 40. O grupo católico, de nomes como Lúcio Cardoso, Otávio de Faria, Cornélio Penna, Augusto Frederico Schmidt, era acusado por manter uma postura alienada, pouco participante e distante dos grandes problemas que assolavam a sociedade brasileira e o mundo de maneira geral, haja vista a emergência da guerra e os abalos por ela causados à humanidade. Aqueles, por sua vez, eram acusados de submeter a literatura às questões sociais e por isso mesmo pecar contra o trabalho estético do texto, já que este seria apenas uma documentação da realidade pouco dada ao refinamento artístico. Polêmicas deste tipo resultavam em inúmeras notícias e debates na imprensa que segregavam ainda mais os grupos, estabelecendo entre eles um verdadeiro campo de batalha. Em resposta a essas críticas emitidas pelos escritores católicos, Jorge Amado escreveu, em prefácio a 1ª edição de *Capitães de areia*, algo que dá o tom exato dos acalorados embates travados entre os dois grupos: “Tenho certeza que não fiz obra de repórter e sim de romancista, como tenho a certeza que, se bem os romances narrem fatos, sentimentos e paisagens baianas, têm um largo sentido universal e humano mesmo devido ao caráter social que possuem, sentido universal e humano sem dúvida muitas vezes maior que os desses romances escritos em reação aos dos novos romancistas brasileiros e que se distinguem por não aceitarem nenhum caráter local nem social nas suas páginas, romances que no fundo não passam de masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores” (apud SANTOS, 2001, p. 55.)

do cânone literário brasileiro, por isso a digressão que se inicia aqui é fundamental para o enfrentamento de questões importantes acerca do escritor e de sua obra, além de abrir caminho para a relação entre a formulação da noção de sistema e a obra de Cardoso.

O cânone literário brasileiro, tal como a própria literatura, é marcado, de um lado, pela imposição de um modelo cultural já pronto, europeizado. De acordo com Antonio Candido:

No momento da descoberta e durante o processo de conquista e colonização, houve o transplante de línguas e literaturas já maduras para um meio físico diferente, povoado por povos de outras raças, caracterizados por modelos culturais completamente diferentes, incompatíveis com as formas de expressão do colonizador. (...) Havia, portanto, afastamento máximo entre a cultura do conquistador e a do conquistado, que por isso sofreu um processo brutal de imposição. (...) A literatura brasileira, como as de outros países do Novo Mundo, resulta desse processo de imposição, ao longo do qual a expressão literária foi se tornando cada vez mais ajustada a uma realidade social e cultural que aos poucos definia a sua particularidade.³²

Nessa esteira é que se forma o cânone literário brasileiro – às bordas do eixo literário europeu, ou como afirmou Bastos, “na América Latina a literatura é uma planta aclimatada, adaptada”³³. Dessa maneira, a construção do cânone se alicerça na articulação do surgimento e da constituição da nação brasileira, e por isso profundamente marcada pela dialética entre o local e o universal, ou seja, da tensão entre o mundo civilizado europeu e o primitivismo da Colônia, entre a modernidade do Velho Mundo e o arcaísmo das terras nacionais, forma-se a nação brasileira. Assim, como resultado do choque entre duas realidades tão díspares, todas as manifestações culturais e sociais vão ganhando forma pelo processo de adaptação, pelo atrito que dá curso à história do Brasil e impõe-se como condição inexorável da literatura aqui produzida.

Essa perspectiva é que orientará a organização do padrão de medida de análise, julgamento e avaliação das obras nesse primeiro momento, como sugere a etimologia de

³² CANDIDO, 1999, p. 11-12.

³³ BASTOS, H. 2008. p. 64.

kanon, do grego. E, se hoje, o termo cânone perdeu aparentemente essa aura de rigidez, de forma fixa, de catálogo homogêneo, dando espaço a um discurso aberto, que captura as diversas vozes e linguagens identitárias dos escritores brasileiros, é preciso analisar em que medida ainda somos marcados por condicionantes históricos, uma vez que eles orientaram a formulação estética que nos constituiu.

Em sua mais importante obra, *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1959), Antonio Candido discute a formação do cânon literário brasileiro, que, segundo o crítico, começa a se definir mais claramente nos tempos do Romantismo. É sob o espírito romântico que as primeiras antologias, os primeiros panoramas da literatura se formam no país, demonstrando todo o despreparo da nossa crítica literária em lidar com o próprio passado literário, ou como tentativa de destacar aquilo que havia sido produzido em condições tão adversas como as que orientavam os primeiros séculos de produção artística no país.

Dessa forma, “compreende-se que (...) o romantismo tendesse, no terreno crítico, para a informação e a sistematização histórica, tentando coroar os magros bosquejos iniciais com uma vista coerente e íntegra de nossa literatura passada”³⁴, uma vez que o pensamento dominante no momento está alicerçado em uma dimensão mais localista, buscando a construção de uma identidade nacional, que segundo o homem romântico pode se dar pela via da literatura.

Se a literatura, sob o ponto de vista romântico, é capaz de engendrar uma identidade, uma história, um lugar para a nação periférica entre os países centrais, os primeiros passos da formação do cânone tinham como principal aspiração “elaborar uma história literária que exprimisse a imagem da inteligência nacional na sequência do tempo”³⁵.

Nesse sentido, vale ressaltar, é durante o Romantismo que surgem as primeiras investigações sobre o passado literário do Brasil. Até então a nossa arte literária era uma imensa colcha de retalhos esparçados, mambembes em suas tentativas de costura. Por isso mesmo, as antologias publicadas nesse tempo tinham um intento diferente, ou seja, trata-se de uma série de “repositórios de inéditos e raridades, doutra maneira

³⁴ CANDIDO, 2006, p. 663.

³⁵ Idem, *ibid.*

inacessíveis”. O crítico prossegue: “leitores e críticos não tinham outra maneira de conhecer a maioria das obras, como se pode avaliar pela sua pobreza de conhecimentos, transparentes nos esboços históricos que então se faziam do passado literário”³⁶. Portanto, o nosso cânone não se estrutura a partir da reunião de autores consagrados, mas é, ao contrário, a busca pela consagração, a maneira de legitimar nossa produção escrita, criando com isso um público leitor e promovendo espaços de recepção das obras literárias.

Outra das principais características do processo de formação do cânone literário foi a investigação biográfica, das quais ainda muitos manuais e muitas didáticas padecem no ensino de literatura. Além da preocupação inicial de construir um *corpus*, de publicar os textos literários quase que desconhecidos pelo público leitor em geral, os autores lançaram-se ao “conhecimento dos responsáveis pelos textos, como exigia cada vez mais a nova crítica, adequada ao espírito romântico”³⁷. Importava conhecer a vida dos autores num momento em que o individualismo e o mito do gênio natural faziam parte de uma consciência coletiva, e para isso os críticos deixavam-se cair nas mais diferentes armadilhas: “inferências arriscadas, conclusões rápidas e, mesmo, a imaginação pura e simples”³⁸. Ainda de acordo com Candido,

o intuito principal do autor era despertar admiração pelos varões e traçar existências movimentadas; daí meter-se na pele deles [os autores] e trabalhar os poucos dados seguros por meio da imaginação, mais ou menos como se faz nas biografias romanceadas.³⁹

É dessa maneira que os primeiros documentos que dão forma ao cânone literário brasileiro tratam a literatura e os autores, munidos de muitas informações de caráter documental, ainda com pouco senso crítico. Pode-se pensar numa estrutura mais ou menos fixa em relação ao trato dos literatos e de suas obras, como assinala Antonio

³⁶ Idem, *ibid.*

³⁷ Op. cit. p. 665.

³⁸ Op. cit. p. 665.

³⁹ Op. cit. p. 665, grifo nosso.

Candido: “abundância de material biográfico e histórico, a importância e a consagração de textos que lhe permitem desenvolver comodamente o método adotado”⁴⁰.

Conhecendo a história da formação da literatura no Brasil e, também por meio dela, a formação da nação, faz-se necessário observar que a tensão de instaurar um “mundo civilizado no país” a partir da literatura é um dilema que nos acompanha desde os árcades mineiros, os primeiros a enfrentar, ainda que pouco conscientes da complexidade dessas relações, a contradição de fazer uma poética que fosse capaz de se adequar aos padrões universais da arte e que, por outro lado, desse conta da matéria local que se impunha aos poetas brasileiros. Ainda conforme Candido:

No Arcadismo predomina a dimensão que se pode considerar mais cosmopolita, intimamente ligada às modas literárias da Europa, desejando pertencer à mesma tradição e seguir os mesmos modelos, o que permitiu incorporar à produção mental da colônia inculta ao universo das formas superiores de expressão. Ao lado disso, o Arcadismo continuou os esboços particularistas que vinham do passado local, dando importância relevante tanto ao índio e ao contacto de culturas, quanto à descrição da natureza, mesmo que fosse, em termos clássicos, como recurso à metamorfose e às referências pastorais.⁴¹

Ora, a pesquisa de Candido permite refletir em que medida a gênese do nosso cânone e os métodos empregados nesse projeto podem ser considerados pouco eficientes face ao objeto literário. Basta pensar autores como Lúcio Cardoso, mais notadamente conhecidos por elementos de sua biografia que por seus livros; ou ainda sobre romances como os regionalistas de 30, que são comumente avaliados, julgados e comentados em maior escala por seu contexto histórico e social, em detrimento do resultado estético e da eficácia de sua linguagem.

Longe de propor uma oposição pura e simples entre cânone e sistema literário, a proposta é perceber este como uma alternativa àquele. Encaremos a noção de sistema literário como uma outra forma de leitura dos fenômenos literários, como um

⁴⁰ Op. cit. p. 669.

⁴¹ CANDIDO, 2006a, p. 37-38.

deslocamento do olhar que propicie, talvez, um reexame do cânone, e como caminhos contra-hegemônicos que forçosamente abrem espaço para o questionamento de estruturas consolidadas.

No Prefácio ao *Formação da Literatura Brasileira*, Candido define seu método de abordagem – a literatura como sistema, opção que surge em observância à condição peculiar e contraditória da formação da literatura nacional. Essa visão sistêmica permite percebê-la como um todo orgânico, interdependente, no qual atuam dinamicamente os seus diversos elementos formadores, quais sejam: autor, obra e público, integrados e elados por uma continuidade, por uma tradição.

Diferente do ideário canônico, auratizado e historicamente elitista, a visão de literatura como sistema, encarada como a “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”, propicia uma abertura para perceber os escritores como agentes do processo formativo da literatura brasileira, com posições diversamente demarcadas num esquema geral, visto que cada um representa parte desse desejo latente de arte local, ou ainda, de fuga a ele.

Essa formulação só se sustenta, no entanto, se observada a partir de uma passagem entre “informação, análise e interpretação” das diferentes obras. Como dirá João Alexandre Barbosa, “no caso de Antonio Candido se pensa na tensão mantida entre as ciências sociais e históricas, que puxam o lado terra-a-terra, e a literatura, que autoriza o sonho, o devaneio, a ambiguidade”⁴². A diferença na visão de Candido é justamente o fato de não tentar resolver os impasses da formação literária nacional por meio de esquemas redutores, mas, ao contrário, manter as tensões, vendo nelas os rumos contraditórios dos quais emanam os principais significados que a arte deseja exprimir.

Formação da Literatura Brasileira representa, no âmbito da crítica literária, o momento em que a nossa história literária deixa o espaço meramente interpretativo de cunho naturalista, para alçar à categoria de análise, dando a ver a

passagem entre forma e história, na medida em que os elementos de ordem histórico-literária, tais como motivos, temas, convenções etc.,

⁴² BARBOSA, J. A. 1990, p. 84.

são apreendidos no nível do aspecto comunicativo do signo estético em estreita correlação com o aspecto de autonomia⁴³.

Dito isso, não surpreende que a obra de Lúcio Cardoso apareça diversas vezes ancorada em autores como Emile Brönte, Julien Green, Dostoievski, com maior ou menor aparência de epígono, o que aponta para a necessidade de se buscar influências externas que legitimem a criatividade do escritor. Esse dado parece ser a permanência de uma tensão entre a condição periférica e o cosmopolitismo que pouco enxerga a corrente subterrânea que forma a atividade literária enquanto sistema, isto é, o processo de acumulação que perpassa a história da literatura no e do Brasil, desde o princípio enquanto ferramenta de dominação do colonizador, até o presente como marca da identidade do país.

Lida de forma sistêmica, a obra de Cardoso, sobretudo a *Crônica da casa assassinada*, passa a configurar um espaço de diálogo com a tradição literária de que resulta ao ser analisada como parte de um processo estruturante de nação, e consegue direcionar reflexões mais profícuas sobre os dilemas formativos do país, fundados na difícil relação entre atraso e progresso e no movimento complexo de uma modernidade incompleta impressa no nosso modo de ser e de conceber a vida. Para tanto, vale a pena observar e analisar os artifícios que dão singularidade a esse romance que a tantas discussões ainda se abre, de forma a compreender o lugar de Lúcio Cardoso no sistema literário brasileiro e sua relevância estética e histórica.

⁴³ Idem, *ibid.* p. 72.

2

**“Um concerto de vozes dissonantes”:
Escombros de uma casa assassinada**

“Aqui tudo parece que era linda construção

E já é ruína.”

(Caetano Veloso)

Capítulo 2

“Um concerto de vozes dissonantes”: escombros de uma casa assassinada

O romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, é, por muitos motivos, uma narrativa singular⁴⁴, dadas as produções correntes da época em que foi publicado, e, sobretudo, em se tratando de sua estrutura de complexidade considerável. É singular, também, por representar, no conjunto da obra do autor, uma espécie de síntese, da qual se pode vislumbrar um projeto experimentado e perseguido desde as primeiras publicações.

Valendo-nos da reflexão de Schneider, que, acerca do romance do século XX, diz: “o modo de narrar de um romance revela mais sobre a contemporaneidade do seu autor do que todas as suas histórias”⁴⁵, nosso objetivo neste capítulo será discutir a complexidade estrutural da *Crônica*, buscando relações possíveis entre a forma romanesca adotada por Lúcio e a dinâmica sócio-histórica e estética do seu contexto. Noutras palavras, buscamos compreender de que modo se intercambiam as escolhas estéticas do autor na composição da obra e as motivações estéticas que atuam nessa escolha, bem como de que modo essa formulação representa artisticamente a visão do processo histórico pelo qual passa o país na primeira metade do século XX.

A análise dessa composição será feita com base na configuração do que chamaremos projeto literário do autor, o que fundamenta sua visão sobre a representação da arte, em particular, e da História, de modo geral, isto é, se a *Crônica da casa assassinada* encena a derrocada de um mundo marcado pelo patriarcalismo, pela oligarquia, pelo atraso, ela o faz por meio da articulação de uma linguagem que representa esse mundo de ruína e desagregação, alcançando uma forma artística capaz de representar a dinâmica do homem na história de sua nação.

⁴⁴ Ler André Seffrin *In*: CARDOSO, Lúcio. 2005. Prefácio.

⁴⁵ SCHNEIDER, 1995, p. 79.

Assim, do jogo narrativo e da organização do texto avultam as relações sociais e históricas que dão suporte à opção analítica aqui proposta para a *Crônica*, um estudo que relaciona literatura e interpretação do Brasil, em sua dimensão formativa, o que implica encarar o estatuto de país periférico que rubrica a nossa condição de brasileiros e se faz presente de forma diferenciada em diversas manifestações artísticas do país desde a sua gênese.

2.1. Literatura e interpretação do Brasil

O trânsito literatura-sociedade, proposto como caminho de análise do romance, longe de se estabelecer como uma conjugação pacífica ou como mera transposição do real para a esfera formal da obra, aponta para um campo de batalha onde essas forças se embatem e de debatem gerando impasse e problematização. Há que se pensar, nesse caso, a relação literatura e história social não como espelhamento desta naquela, tampouco como forma de submeter a matéria artística aos ditames da Sociologia, da Política, da Economia etc., muito embora todas elas funcionem como componentes atuantes nos processos discursivos; mas a visão busca focar as inter-relações que unem a arte, como produto do homem no curso da história, às estruturas sócio-históricas imbricadas às formas de narrar.

Antonio Candido, em artigo intitulado *Crítica e Sociologia*, propõe que a mirada sobre uma obra literária não pode dissociar texto e contexto, dialeticamente interpretados, configurando uma totalidade em que o “*externo* (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”⁴⁶. E acrescenta:

Quando fazemos uma análise desse tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção

⁴⁶ CANDIDO, 2006b, p. 14, grifos do autor.

artística, estudada no nível explicativo e não ilustrativo. (...). O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, lingüísticos, entre outros⁴⁷.

Segundo Candido, portanto, os elementos ditos puramente literários e os extra-literários constituem “um fermento orgânico de que resulta a diversidade coesa do todo” e devem ser postos em questão como “elementos de estrutura” levando em conta o “jogo de fatores que condicionam e motivam” a obra literária.

A relação entre literatura e sociedade, em se tratando da literatura brasileira, apresenta algumas especificidades, pois, no Brasil, o processo formativo se fez por diversas vezes confundindo-se de forma peculiar com a condição política e econômica do país colonizado, que no interior dessa condição formulou o desejo de independência política pela sua vinculação problemática com uma independência literária ainda inexistente, uma vez que, ao contrário do que ocorreu nos países centrais, a literatura aqui não se formou a partir de um processo gradual em compasso com a formação das fronteiras nacionais e lingüísticas. As profundas contradições produzidas nesse processo foram formuladas criticamente com maior clareza no artigo de Machado de Assis *Instinto de Nacionalidade* (1873), no qual o autor de *Dom Casmurro* afirma que o que se exige do escritor é que ele seja “homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”⁴⁸, ainda que não lance mão dos elementos pictóricos ou exóticos para dar a ver a nação em suas letras.

Tanto em Candido quanto em Machado, a relação entre literatura e dinâmica sócio-histórica se coloca como imbricação. A partir da eficácia estética se pode notar o movimento dialético entre a força da história e o desejo de representação do autor e da literatura em sentido *latu*. Logo, o romance de Lúcio Cardoso não somente fala da falência de um clã do sul de Minas, mas formaliza pela sua própria organização interna o arruinamento e estetiza a queda de uma oligarquia.

Ao articular de forma problemática o real e sua representação artística, a literatura constrói um modo peculiar de ser história, que situa os acontecimentos no

⁴⁷ Idem, p. 16-7.

⁴⁸ ASSIS, Machado, 1997, p. 473.

plano do realizável, das possibilidades de invenção do real, como já nos disse Aristóteles, em sua *Poética*.

Também Frederic Jameson discute esse trânsito ao afirmar que a obra de arte é, a um só tempo, social e não-social na medida em que em si mesma já questiona a sociedade e suas relações constituídas. Segundo o autor, a arte é “completamente social em virtude de sua própria anti-socialidade”⁴⁹. Citando Adorno, o crítico acrescenta:

A arte é social, não só em virtude de seu processo de produção, no qual a dialética das forças produtivas e das relações produtivas estão presentes o tempo todo, nem mesmo somente pelas origens sociais de seus conteúdos e matérias-primas. Em vez disso, ela se torna social em virtude de sua postura de oposição à sociedade, uma posição que ela ocupa unicamente ao se definir como autônoma⁵⁰.

A obra de arte, portanto, possui caráter social não em seu sentido imediato enquanto produto empírico de seres reais que a constroem, ou por remeter a acontecimentos que encontram correspondência efetiva com elementos que configuram o mundo externo, mas sim pelo jogo que instaura no interior das formas estéticas, fundando um mundo que contraria a mera lógica das relações já postas em funcionamento na dinâmica histórica, ao mesmo tempo em que aponta para outra lógica. A arte e a literatura, em particular, fornecem ao homem meios de entrever as fissuras ideológicas negadas pela lógica que estrutura o mundo administrado. E a literatura o faz pela mediação das formas estéticas organizadas em torno da linguagem, esta que não pode fugir à historicidade e ao seu potencial, por excelência, político. É o que Nicolau Sevcenko apresenta quando afirma que:

As potencialidades do homem só fluem sobre a realidade através das fissuras abertas pelas palavras. Falar, nomear, conhecer, transmitir, esse conjunto de atos se formaliza e se reproduz incessantemente por meio da fixação de uma regularidade subjacente a toda ordem social: o discurso. A palavra organizada em discurso incorpora em si, desse modo, toda sorte de hierarquias e enquadramento de valor intrínsecos

⁴⁹ JAMESON, F. 1997, p. 231.

⁵⁰ Adorno *apud* Jameson, 1997, p. 232

às estruturas sociais de que emanam. Daí porque o discurso se articula em função de regras e formas convencionais, cuja contravenção esbarra em resistências firmes e imediatas. Maior, pois, do que a afinidade que se supõe existir entre as palavras e o real, talvez seja a homologia que elas guardam com o ser social⁵¹.

É na esteira dessa homologia entre a palavra literária e o ser social que se perscrutará a misteriosa casa assassinada, compreendendo que da linguagem constitutiva e da fatura da obra surgem a visão de um momento histórico filtrado pela sensibilidade de um escritor e pelas opções formais que estruturam sua obra, que, somados e conjugados, compõem um romance que a um só tempo questiona, pela sua modernidade, o caráter de unidade da vida, da arte, do homem imerso no tempo fragmentado da modernização incompleta e contraditória da primeira metade do século XX brasileiro, e propõe uma resolução estética capaz de incorporar as demandas do seu tempo.

2.2 Um concerto de vozes dissonantes

“Concerto para vozes dissonantes sob os alicerces de uma casa e de uma família em franca desagregação social e moral”, afirmou André Seffrin⁵² ao se referir aos diversos personagens-narradores que dão corpo à narrativa da *Crônica da casa assassinada*. De fato, as dez vozes que se apresentam ao leitor sob a forma de diários, livros de memórias, testemunhos, confissões, depoimentos compõem um verdadeiro redemoinho narrativo revelando diferentes pontos de vista de um mundo em decadência, figurado pela crise econômica, mas também pela derrocada moral e ética de personagens vivendo no limiar entre o pecado e a salvação, apenas confirmando a temática já desenvolvida por Lúcio desde o seu romance de estréia, em 1934, em que, segundo Carelli, “em situações de conflito ou de crise, num clima de terror e de paixão,

⁵¹ SEVCENKO, 2003, p. 28.

⁵² Op. cit. p. 7

as criaturas sem Deus são desmascaradas porque o romancista ambiciona desvendá-lhes a essência nua.”⁵³.

O romance narra a difícil trajetória dos Meneses, uma tradicional família mineira, “cujas raízes se aprofundam nos primórdios de Minas Gerais”⁵⁴, onde habitam.

Marcado pelo patriarcalismo, pelo latifúndio e pelo conservadorismo do pensamento, o clã sofre um abalo quando do casamento entre Valdo Meneses e Nina, uma moça do Rio de Janeiro, que após a relação muda-se para a pequena e pacata cidade do interior. É esse o mote que dispara toda uma série de acontecimentos que sinalizam para o arruinamento da família, pois promove um encontro entre concepções distintas de vida e de mundo. Nina, descrita sempre como de uma beleza incomparável, sedutora, confronta-se com Demétrio, irmão mais velho e por isso uma espécie de guardião do nome, o patriarca, que nutre desejo velado pela cunhada. Também Ana, esposa de Demétrio, sente por Nina uma inveja absoluta, por enxergar nela um oposto que denuncia a frieza e a futilidade de uma vida construída às sombras do Casarão, para amoldar-se ao jeito Meneses de se portar.

Além destes, também habitam a Chácara Betty, a governanta há muito tempo instalada na casa; e Timóteo, irmão que, por manifestar uma postura de revolta e por travestir-se, vive trancafiado em seu quarto e é tido como louco. Após algum tempo, Nina inicia uma relação adúltera com Alberto, jardineiro da família. Sob o peso das acusações e dos infundáveis conflitos, ela resolve voltar para o Rio de Janeiro, grávida. É Ana quem viaja no encalço de Nina e que, após algum tempo, traz o menino para Vila Velha.

Passados quinze anos, Nina retorna à Chácara e promove um novo abalo ao se envolver numa relação incestuosa com o filho, André. Nesse ínterim, a personagem sofre de um câncer que a leva à morte, decretando com isso, simbolicamente, a derrocada de toda família. No fim do romance, Ana, pouco antes de morrer, confessa

⁵³ CARELLI, 1996b, p. 627

⁵⁴ CCA, p. 36. A partir daqui, nas citações diretas do romance *Crônica da casa assassinada*, usarei a sigla CCA seguida apenas do número da página para fazer referência à edição do romance por mim utilizada nesta dissertação: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

que André, na verdade, era seu filho e não de Nina, fruto também do adultério com Alberto, anulando a possibilidade de um incesto.

O desvelamento de toda a sequência de ações, no entanto, aparece filtrado pelo olhar dos vários narradores que, com maior ou menor envolvimento, com maior ou menor grau de interesse, vão construindo as versões da história dos Meneses, desde a chegada de Nina à chácara da família até o “desmoronamento terminal, por metástase moral, da amaldiçoada chácara”⁵⁵, compondo uma espécie de inquérito que tenta dar conta de uma parcela significativa da história da cidade. Entre incesto, adultério, suicídio e falência, as personagens se movem e dão a ver pelo seu discurso o mundo em processo de desestruturação cuja ruína só vai se acentuando com o tempo. Mundo narrado e ficcional, mas também significativo como representação da sociedade mineira, e brasileira, do início do século XX.

São dez os narradores (André, Nina, Valdo Meneses, Ana, Timóteo, Betty, Padre Justino, além do Coronel, do farmacêutico e do médico) que contribuem dando a sua versão sobre uma série de acontecimentos do passado e, por conseguinte, vão fornecendo material para a configuração dos personagens e da sua visão de mundo. Esse jogo é ilustrativo para a demarcação de um arranjo formal calcado na multiplicidade de perspectivas acrescida ainda do fato de todos eles se configurarem como fragmentos, cujas notas, rasuras, inscrições, lacunas são compiladas (ou ordenadas) por alguém não identificado e que, por não ser uma personagem instituída, dá pistas da presença de uma outra instância da narrativa, e, em um sentido mais amplo, para a literatura enquanto trabalho, construção.⁵⁶

Deste modo, “a tragédia passa a refletir-se no coro das testemunhas; e estas percorrem a vária gama de reações, que vai da febre amorosa ao ódio, deste à indiferença ou a o juízo convencional”, como assinalou Alfredo Bosi, e fazendo com que “o caso psicanalítico saia, portanto, do beco da auto-análise e assumia dimensões familiares e grupais”⁵⁷.

Assumindo, pois, dimensões que extrapolam o âmbito da intimidade familiar, o romance forja um movimento sinuoso entre a fantasmagoria e a decadência, muitas

⁵⁵ PORTELLA, 1996, p. XX.

⁵⁶ Questão que será discutida mais à frente, tendo como foco a presença do autor implícito.

⁵⁷ BOSI, 2004, p. 414.

vezes cambiantes, no qual as personagens são em si mesmas personificações dessa ruína que encerra a trágica história dos Meneses.

Além disso, é por meio dos diferentes narradores que o retrato das personagens vai ganhando contornos. Como numa colcha de retalhos, a costura das vozes vai desenhando os lugares ficcionais ocupados pelos outros atores do enredo, transmitindo, sempre de maneira enviesada, a estatura dos seres que se movimentam na narrativa.

Candido afirma que “o romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a idéia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista”⁵⁸. Excerto bastante válido no que diz respeito aos personagens da casa assassinada, delineados de forma cambiante posto que diluídos por diferentes olhares.

Se a narrativa se complexifica e dá corpo a um objeto cuja dimensão estética se funda num jogo marcado pela multiplicidade das vozes, resta-nos a seguinte questão: como se alcança uma imagem compósita de um texto marcado pela fragmentação? Mais ainda: como essa fragmentação, longe de apontar para uma falência da narrativa ou como puro hermetismo estético, está relacionada a um projeto literário, a uma forma de representação que lida com elementos de difícil apreensão, isto é, a lógica histórica não disponível e que se apresenta como desafio para o trabalho da arte?

À época do seu lançamento, o romance suscitou diferentes posicionamentos críticos, dividindo as opiniões em categorias muito distintas. De um lado, declarações polêmicas como a de Olívio Montenegro, que afirmou ser este um romance imoral composto de “cores bestiais do quadro incestuoso”; discordando de Armindo Pereira, para quem “a simples sugestão do mito do incesto já demonstra a grandiosidade dos temas presentes na obra do grande romancista”.⁵⁹ As muitas e diferentes opiniões acerca da *Crônica* levaram Walmir Ayala a publicar no *Jornal do Brasil* um texto divulgando as reações entre os intelectuais do período.

Dentre as contradições que os detratores da obra de Lúcio Cardoso apontaram acerca da *Crônica da casa assassinada*, está justamente a questão de o romance apresentar “defeito” no tocante à unidade estilística das vozes dos diferentes narradores.

⁵⁸ CANDIDO, 2007, p. 59.

⁵⁹ *Apud* CARELLI, Mario. In: CARDOSO, Lúcio, 1996, p. 642.

Sendo assim, as falas dos narradores apresentariam pouca modulação entre si, sobretudo no tocante à riqueza vocabular e às construções oracionais. Do adolescente André à governanta, do padre ao farmacêutico, o registro se assemelha dando a impressão de serem escritos pela mesma pessoa. De acordo com Seffrin, “todos os personagens escrevem num nível de requinte estilístico que é antes do romancista.”⁶⁰ Carelli acrescenta:

Graças a exuberância imagística da prosa, o dismantelamento do romance (polifônico mas não polimórfico) é compatível com a unidade orgânica do estilo cardosiano, como se os personagens entrassem num jogo de heterônimos orquestrados pela voz do autor.⁶¹

Também Manuel Bandeira, em entrevista para a *Folha de São Paulo*, identifica a sugerida ausência de distinção entre as vozes e a relaciona ao estilo cardosiano de fazer literatura:

No entanto por ocasião da leitura como que me incomodava que todos escrevessem da mesma maneira, que é afinal a maneira de Lúcio! Todavia esse elemento destruidor da verossimilhança foi impotente para anular a verdade imanente das criaturas a que Lúcio insuflou o seu extraordinário sopro de vida.⁶²

O que foi lido como “falta de habilidade de Lúcio em dominar esse procedimento narrativo”, criando uma “espécie de variação de tom em uma só nota”⁶³, segundo nossa visão não seria exatamente um defeito, ideia da qual os críticos compartilham em certa medida, posto que os tons das falas e a construção dos pensamentos estão diretamente relacionados com quem produz o discurso, sendo, portanto, representação, pela via da linguagem, da condição de cada personagem-narrador situado em relação à posição que ocupa no seio da família ou aos interesses próprios que estão postos em funcionamento no instante em que se produz a narração, ainda que formulados por meio de elementos semelhantes.

⁶⁰ SEFFRIN, André. In: CARDOSO, Lúcio, 2005, p.8.

⁶¹ CARELLI, 1996, p. 724.

⁶² Apud DIAS, 2006. p. 65.

⁶³ BARROS, 2002, p. 39.

Além disso, as diferentes vozes aparecem orquestradas por uma instância maior que os próprios narradores e que organiza, seleciona, trabalha os diversos registros que se conformam no interior da *Crônica* e que coleta os dados que serão inseridos no romance. Essa instância nos parece ser a que a Teoria da narrativa reconhece como a do autor implícito, elemento que está relacionado ao próprio desenho da obra e ao projeto literário do autor. Sobre isso afirmou Adolfina Portella Bonapace: “A obsessão do belo reflete-se na unidade forma-conteúdo e leva à descaracterização da língua a favor do vigor da linguagem em nível poético, o que justifica o fato de se equiparar o tom de todas as personagens.”⁶⁴

A despeito das acusações que sofreu com a publicação deste romance, um ponto pacífico entre a crítica é que a *Crônica da casa assassinada* representa a obra de maturidade do escritor, onde estão conjugados os elementos estéticos que há tempos permeavam a obra de Lúcio. Resultado de um longo trabalho, a *Crônica* sintetiza um projeto literário que traz à luz o penoso trabalho de representação da arte e da problematização do seu papel na apreensão da realidade, do homem e da história em constante movimento.

Importante ressaltar que *A Crônica da casa assassinada* está intimamente ligada a um projeto maior do autor, a criação de um ciclo de obras ambientado na Zona da Mata Mineira, numa cidade imaginária, a Vila Velha, que a exceção do volume, não se completou⁶⁵. Como se pode ler em seu Diário, de 8 de fevereiro de 1951:

O plano do romance avança. Já agora, transpostos os limites da novela, derrama-se numa vasta extensão e, unindo-se a idéias antigas (todo eu sou o mapa antigo de um romance que ideei na adolescência; quando aprofundo muito os veios novos, converto-os em afluentes do mesmo rio dominador e soberano; quando deixo as idéias vicejarem espontâneas, acondiciono ilhotas e pequenos territórios ao país oculto que trago em mim...) converte-se numa série inteira: o velho, o nunca abandonado *Apocalipse*, que já mudou de nome várias vezes. Durante o dia inteiro caminho, imaginando situações após situações e,

⁶⁴ Apud CARELLI, Mario. In: CARDOSO, Lúcio, 1996, p. 643-4.

⁶⁵ Sobre a questão da criação da cidade de Vila Velha e as relações com as tentativas de elaboração da obra de Lúcio Cardoso, leia-se a tese de doutoramento de Cássia dos Santos, de nome “Uma paisagem apocalíptica e sem remissão – a criação de Vila Velha e da *Crônica da casa assassinada*” (Unicamp, Campinas, 2005). Disponível em: www.bibliotecadigital.unicamp.br

lentamente, as figuras continuam a emergir do fumo. O panorama é o de uma cidade, uma cidade inteira, com suas praças e cantos sombreados, suas velhas casas onde se escondem ainda tonéis de vinho, pipas portuguesas, com suas varandas que já não retinam mais ao rumor dos bailes, seus mexericos e seus tipos peculiares.

Imagino que nessa cidade as paixões rivais se entrechocam sem descanso; enquanto os idílios antigos esmorecem no esquecimento ou se transformam em inapeláveis rancores, os novos repontam, e se desenvolvem à sombra dos jardins que nunca cessam de florescer. As lutas se sucedem e, num ritmo largo, se bem que acelerado, o mesmo vento de insânia e crueldade percorre as suas páginas. (Ó suprema ambição! Mas sonhar já é um prêmio compensador a tudo o que não obtemos...)

Através da cidade, o mito de um país agonizante. Nessas lutas sem tréguas, a descrição de sentimentos envenenados que corroem o espírito desse país, que o torna(m) inerte e sem viço para o futuro. Bem sei como será difícil levar avante semelhante plano. Mas quero que a cidade ressuscite e se levante claudicante de suas ruínas, enquanto o sino faz rolar através das encostas suas primeiras badaladas desde que o esquecimento amortalhou aquelas ruas. Nas lágrimas dos ressuscitados, imagino ver não o emblema de uma vitória, mas de uma esperança, que é como um vento saudável e novo sobre as terras requeimadas...

Para povoar este pequeno mundo, imagino seres duros e intratáveis — seres habitados por todos os crimes, por todas as redenções. Suas paixões devem ser impetuosas e eloqüentes, para que possam grifar, na sombra, o espectro da falta em consumação que, em última análise, é a alma soterrada da cidade, entregue a todos os poderes da destruição.

(Que Deus me perdoe a ambição desses sonhos; nas longas horas de desânimo e de injustiça, é com eles que iludo a minha esperança e faço calar os toques desesperados do meu coração. Que a ambição, às vezes, não é um simples vício dos sentimentos, mas um sistema pessoal de caridade, um modo de não deixar morrer, definitivamente, uma alma cansada de lutas inúteis e sem grandeza.)⁶⁶

O longo trecho do *Diário* do escritor revela a ambição da construção de um ciclo de nome *Apocalipse*, que não chegou a se cumprir, mas que a *Crônica da casa assassinada* representa bem, principalmente no tocante à morte e à ressurreição de

⁶⁶ CARDOSO, 1970, p. 248-9.

cunho apocalíptico que permeiam o romance. Nesses termos, vai-se acompanhando um traçado de um plano, já iniciado com outros romances, que sustém o ideário cardosiano, isto é, no relato do diário, é possível esboçar um desejo de representação que traz em seu bojo as contradições de um país complexo como o Brasil. No diário vemos uma cidade criada para, paradoxalmente, ser destruída e ressuscitada, fixando a idéia maior de um “país agonizante”, fatalmente descrito como “inerte e sem viço para o futuro”, elementos que seriam transformados esteticamente no provincianismo do campo, formalizados na composição da cidadela interiorana, na velha chácara, no casarão arruinado pela ação devoradora do tempo e, por fim, na desgastada família Meneses; todos perpassados pela atmosfera fugaz e efêmera da modernização, num movimento dialético que dá sentido ao processo inconcluso e problemático da formação da nação.

Assim é que a cidade imaginada por Lúcio Cardoso funciona como o repositório dos contrapontos de um mundo prenhe de transformações. Vila Velha, de espírito corroído, já nasce sob o signo da destruição, como sintoma do esfacelamento de quaisquer ideais regeneradores que pudessem dar-lhe a vida. Fadada ao fracasso, a cidade da *Crônica* é destruída no fim do romance por uma epidemia dizimadora, como expõe Padre Justino, fincando a cruz que simboliza a destruição, não só de uma cidade, mas de todo um modelo de vida, de organização social, apresentado pouco a pouco por meio das descrições da velha casa dos Meneses.

Como “repositório de forças em desagregação”, o pequeno universo dos Meneses, posto em aparente confronto com o mundo maior de Nina, proveniente da metrópole, dá o tom do que vem a ser para Lúcio Cardoso representar. O romance é em si mesmo um mundo que representa o mundo, e que, mesmo esfacelado, pode desenhar uma totalidade, um mapa inteiro que reúne numa dinâmica incessante as diversas faces do “país agonizante”. Esse “país oculto que trago em mim” só pode, no entanto, ser apreendido por meio do “espectro da falta” que, como um fantasma percorre os espaços e perturba as consciências igualmente inertes e sem viço para o futuro. Por meio dos “idílios antigos” que “esmorecem no esquecimento ou se transformam em inapeláveis rancores” se vê a sombra da esperança redentora de que nos fala Lúcio Cardoso, mas fragilizada em um mundo de sobras e escombros, urdidos pelo trabalho estético e transformado em outra realidade. Em entrevista, Lúcio Cardoso declarou:

Procurei descobrir uma segunda realidade, que para mim é a verdadeira e cuja existência nós a percebemos sem, entretanto, poder atingi-la. Quem não compreende que há alguma coisa mais profunda debaixo de tudo isso que vemos, que sentimos e apalpamos? O mundo encerra em si mesmo um mistério desconcertante. E quanto mais sentimos esse mistério – pelo apuro da sensibilidade e do espírito naturalmente – mais experimentamos a necessidade de penetrá-lo, de fugirmos à realidade superficial, se assim poderei me exprimir.⁶⁷

A seleção dos materiais postos em jogo para a construção da *Crônica da casa assassinada* é em si mesma parte desse projeto de descoberta e de estetização dessa segunda realidade, contraponto à lógica imediata da vida, e parte também da necessidade do escritor de encontrar a melhor forma literária para chegar à representação do que existe em profundidade.

A negação da imobilidade da mera justaposição de ações – paradoxalmente –, característica de uma parcela significativa da produção vigente, interpretados por Lúcio como palavra paralisada, apenas comunicável, no sentido mais imediato da palavra, perpassa a sua produção, desde o seu romance de estreia em 1934, e se torna visceral em se tratando da *Crônica*.

Por isso mesmo, o questionamento dessa “realidade” se dá primeiramente no plano da enunciação, ao evocar uma série de narradores e personagens que desfilam nos desvãos de seus solilóquios, cujas falas ora se complementam, elucidando fatos mais ou menos importantes para o desvendamento da narrativa geral, ora se contrariam apontando para diferentes direções, pondo em dúvida toda a narração, gerando com isso um *continuum* em que dissonância e orquestra se agrupam dando forma ao concerto do mundo decadente.

Essa segunda realidade que adentra o mundo subterrâneo e questiona a realidade superficial das coisas e, sobretudo dos seres, é também, na *Crônica*, questionamento da própria forma literária. Ao assumir a pluralidade como constitutivo, o romance agrega diferentes formas de registro para compor a busca pela reconstrução da história dos Meneses. A pluralidade de gêneros surge como mais um dos procedimentos que

⁶⁷ Apud DIAS, 2006, p. 12.

engendra o jogo concerto-dissonância no universo da obra cardosiana e, forçosamente, promove a reflexão acerca dos limites do próprio texto.

Discutindo a teoria dos gêneros literários, Anatol Rosenfeld (1999) comenta que, tomada como concepção científica com fim esquemático, a teoria clássica dos três gêneros – épico, lírico, dramático –, que desde Aristóteles se discute, é necessária, embora artificial, e se mantém até certo ponto inabalável, porém “a realidade literária multiforme às vezes escapa ao esquema”⁶⁸. E acrescenta que a pureza no que se refere à arte literária não configura exatamente uma qualidade, ainda mais se pensarmos em gêneros literários, em que não existe pureza absoluta e onde as demarcações desde sempre encontraram difíceis delimitações, sobretudo se observadas as produções modernas, em que a fusão dos gêneros passou a ser quase um imperativo.

A *Crônica da casa assassinada*, nesse sentido, opera pela sua própria urdidura o questionamento desses planos discursivos ao apresentar, sob a forma de romance, uma miscelânea de gêneros que fundamenta as visões de mundo dos narradores envolvidos na tarefa de recriar uma parcela da história por meio de seus relatos e direciona a leitura pela própria constituição do gênero de que lançam mão, e, por conseguinte, provoca o desvelamento dos fatos e mistérios que perfazem a parábola da queda dos Meneses. Noutras palavras, cada narrador comunica por meio de um gênero as suas verdades ao leitor, o que significa dizer que cada gênero selecionado se relaciona diretamente como o modo de apresentar, fixar e transmitir a mensagem pretendida.

Assim é que André, que inicia o desenrolar do romance, e Betty, a governanta, fazem uso do diário como meio para relatar suas impressões; Nina, e por vezes Valdo, que também se mostra a partir de depoimentos, se valem da carta; Timóteo contribui com sua parcela através do livro de memórias; o médico, o farmacêutico e o padre utilizam a narrativa para veicular seus discursos; o Coronel também recorre ao depoimento, e por fim Ana, a esposa de Demétrio, se faz ouvir sob a forma da confissão. Demétrio é o único membro da família cuja voz não se faz presente como sua própria narração, somente mediado por outros narradores, que reproduzem, comentam e

⁶⁸ ROSENFELD, 1999, p.56.

julgam suas falas e atitudes. Conforme manuscrito de Lúcio Cardoso: “Demétrio: não fala, não tem voz, como a casa”⁶⁹.

Analisando três das diferentes manifestações apresentadas no romance, Patrícia Cardoso afirma:

As confissões, de origem religiosa, têm como característica apontar o muitas vezes tortuoso e doloroso caminho do autor até chegar à sua verdade. O diário íntimo, que dá menos idéia de coisa acabada, funciona como espécie de retrato das preocupações cotidianas do autor, que em conjunto poderão fornecer ao leitor uma outra imagem do autor. Há, por fim, as memórias que, por sua vez, têm o apelo do resíduo, do que ficou apesar do tempo, da lembrança de alguém que é testemunha de um passado.⁷⁰

A autora reafirma, deste modo, a idéia já apresentada de que os diferentes gêneros se conformam à intencionalidade de cada narrador e ao modo como estes se ligam aos fatos que narram, o que nos leva a investigar como essa complexidade estrutural se relaciona com o enredo da obra e com o questionamento da própria literatura, revelando um trabalho e uma alta consciência da formulação estética da obra de arte.

O diário é o gênero que inaugura a leitura da *Crônica*. Há, no entanto, que se perceber a diferença que esse mesmo gênero apresenta em se tratando dos dois narradores que dele se utilizam, André, que inicia o romance, e Betty. Dada a posição que cada um ocupa no seio da família e do tipo de relacionamento que os envolve aos outros Meneses, os diários vão se distanciar formalmente em vários elementos, internalizando em sua estrutura os próprios sentimentos de que esses narradores são porta-vozes.

André, o filho rebelado, faz do seu diário um espaço de reflexão onde as transgressões, culpas, paixões e desejos vão dando tom ao intimismo que o orienta. Versando quase que exclusivamente sobre a relação e a morte daquela que supõe ser sua mãe, o narrador exacerba os limites da subjetividade ao confrontar-se com seus pecados

⁶⁹ Manuscritos de Lúcio Cardoso que se encontram no Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, conforme BRAYNER, Sônia, 1996, p. 726.

⁷⁰ CARDOSO, Patrícia, 1994, p. 20-1.

e escreve como uma espécie de fuga ao confinamento. Os conflitos de uma alma juvenil sob a culpa de um amor incestuoso e a solidão de menino encerrado no casarão de uma chácara situada nos arredores de uma pequena cidade interiorana já funcionam como fermento para o registro do diário de André, marcado pela visão extremamente filtrada pela subjetividade, e pelo desejo de compreender-se numa escritura que esbarra nos limites estabelecidos do seu quarto.

Mesclando o relato de sua relação com Nina – desde a sua segunda chegada à Chácara até a sua morte, passando detidamente sobre o padecer da doença que lhe lacerava o corpo – não nessa ordem, com os questionamentos pessoais que avultam de seus conflitos interiores e da sua problemática relação com os familiares, o diário de André expõe as fibras de um núcleo dividido e silencioso, o qual tenta a todo tempo negar, demonstrando-se afastado, diferente: “Ah! Como me eram indiferentes as querelas familiares! Por um instante (...) imaginei o quanto me achava distante de tudo, e o quanto me eram estranhas as pessoas que conviviam comigo”, e completa, “Nada nos identificava senão o teto que nos cobria.”⁷¹

Quase todas as suas páginas apontam para a tentativa de registrar a sua incômoda relação parental e de descobrir os segredos de Nina (“a única coisa importante é que mistério pairava sobre sua vida”⁷²), no afã de aproximar-se dela, ainda que no âmbito da imaginação, desejo que seu diário aponta com frequência:

O diário, no início do romance, significativamente, é colocado fora da ordem sequencial, apresentando o título “1 – Diário de André (conclusão)”, acenando para o leitor que a ordem cronológica se anula nessa primeira mirada do romance. Nesse primeiro capítulo, lemos:

Durante o dia inteiro vaguei pela casa deserta, sem coragem nem sequer para entrar na sala. Ah, com que intensidade eu sabia que ela já não me pertencia mais, que era apenas uma coisa despojada, manejada por mãos estrangeiras, sem ternura e sem entendimento.⁷³

⁷¹ CCA, p. 187-8.

⁷² CCA, p. 208.

⁷³ CCA, p. 20.

O fragmento é útil como paisagem do personagem e da sua relação com os outros na narrativa. Considerando que o relato da casa assassinada principia com o questionamento “meu Deus, que é a morte?”, e prossegue num misto de submersão intimista e reflexão filosófica em torno da morte e que, até então, o leitor não tem material para compreender que se trata do velório de Nina, o escrito de André fundamenta uma ambiguidade que perpassa todo o romance.

A figura feminina apresentada sob a forma do pronome “ela” sustenta momentaneamente a possibilidade de ela remeter à Nina ou à Casa, citada pouco antes, já que a casa deserta também representa para este “uma coisa despojada, manejada por mãos estrangeiras”, uma vez que a Casa simboliza a lógica da família, contra a qual André se levanta, negando um mundo de valores e tradições arcaicas que, penosamente, ainda sustentam uma estrutura falida de convenções.

Mesmo compreendendo tratar-se de Nina, já morta, a ambiguidade se desfaz, mas mantém ao longo da leitura uma estrutura paralelística entre Nina e a Casa, ambas denotando um objeto proibido para o herdeiro dos Meneses, ambas “crispadas em seu gesto de agonia” e arremata afirmando que, com a morte de Nina, “a casa não existia mais”.

A casa-deserto “sem ternura e sem entendimento”, ou nas palavras de Eduardo Portella, “a passarela soturnal na qual desfilam, se cruzam e se chocam, homens e mulheres mais ou menos disfarçados, atingidos pela pontaria certa do desvio”⁷⁴, vai ao longo do romance se distanciando, embora nunca o suficiente para se afastar efetivamente, de André, tal qual Nina, distante, e paradoxalmente também sempre presente, por sobreviver em seu registro sob o peso do pecado e da condenação; as duas aparecendo atadas em seus escritos (“apesar desse silêncio e de seu nome constar como uma coisa morta em nossa casa, tudo o que eu tocava, os lugares por onde transitava, o jardim e a varanda, falavam a seu respeito”⁷⁵).

À medida que o diário avança, a subjetividade, já apontada desde as primeiras páginas, vai num crescente ganhando maiores contornos líricos, aprofundando os espaços de derramamento de uma expressão angustiada e solitária que tenta,

⁷⁴ PORTELLA, 1996, p. XIX.

⁷⁵ CCA, p. 208.

desesperadamente, atar os pensamentos e se defrontar com os próprios sentimentos, sem, no entanto, lograr muito êxito, pois sobre eles paira a instabilidade e a condenação. Condenação que se dá pela visão atormentada de um mundo cujas leis resvalam na castração e no impasse, daí a visão de André, imerso na escuridão de seus próprios fantasmas:

Amei. Amei como nunca, sem saber ao certo o que amava – o que possuía. Não era um interior, nem uma mulher, nem coisa alguma identificável – era uma monstruosa absorção a que me entregava, uma queda, um esfacelamento. Sobre minha cabeça sentia girar a própria força do escuro e, como se estivesse no vórtice de uma vertiginosa água, meu ser ameaçava fender-se no embate contra um poder que me fazia rodar sem descanso, sem no entanto atingir qualquer coisa que em mim permanecia imune ao frenesi dessa espantosa viagem.⁷⁶

As últimas páginas do seu diário tratam do momento da morte de Nina, há tanto sofrendo a degeneração causada pelo câncer, e do seu último diálogo com a personagem, da sua tentativa de impedir sua despedida e do desalento que aquela ausência já começava a desenhar. O relato construído com base numa série de metáforas tenta remontar a atmosfera convulsa desse momento fulcral em que a agonia e o desespero tomam conta do narrador e produzem uma consciência atormentada de “lembranças e vivências que agora ia(m) desaguar no imenso estuário do nada”⁷⁷.

O registro do décimo diário de André, no qual o episódio da morte de Nina é narrado, de certo modo, cola-se ao início do romance, que apresenta a conclusão do seu diário, em que trata do velório da personagem no casarão, impossibilitando já no princípio da leitura o vislumbre de um desfecho diferente. Há aí uma estrutura cíclica, na qual o início-fim ou o fim-início fundam um impasse, dando pistas de uma consciência criadora cujo procedimento é observado pela organização do romance e que conduz a leitura.

O diário de André é a representação de que a única saída é o impasse, a impossibilidade de outro desfecho para um mundo paradoxalmente prenhe de

⁷⁶ CCA, p. 403.

⁷⁷ CCA, p. 433, grifo nosso.

destruição. Resta assim, a constatação presente em um de seus escritos: “Que são os fatos de que nos lembramos, senão a consciência de uma fugitiva luz pairando oculta sobre a verdade das coisas?”⁷⁸.

Por sua vez, o diário de Betty distancia-se da escrita íntima na tentativa de relatar os acontecimentos da chácara sem, no entanto, impregnar o relato com suas visões de maneira determinante. De acordo com Sonia Brayner,

a governanta, com a objetividade fruto do trabalho no dia-a-dia da casa, procura penetrar aquelas relações sufocantes, das quais apenas vislumbra algumas razões. Serve de parâmetro de normalidade para o clima de exaltação de alguns dos relatos. É uma espécie de termômetro a medir os acontecimentos.⁷⁹

É nesse terreno que Betty se situa, ao mesmo tempo dentro e fora dos fatos. Seu olhar panorâmico tenta captar a rotina da casa e narrá-la do seu interior, o que sugere uma maior objetividade no intento de criar certo ar de verdade, principalmente pelo fato de sua escrita ser marcada pela abstenção usual de suas opiniões, primando pelo uso freqüente do relato direto, objetivando assim a busca da fidelidade daquilo que narra.

Durante todo tempo que durou a arrumação – arrastamos móveis, sacudimos almofadas, descobrimos velhos objetos colocados fora de uso, e que no entanto transmitiam à casa uma impressão de luxo discreto – mostrou-se ele [Valdo] extraordinariamente vivo e alegre. Disse-me que não prestasse muita atenção se Dona Nina não entendesse desde o começo qual era a minha posição perante a família, mesmo porque não era fácil a um recém-chegado adivinhar que eu não fazia parte da criadagem, e guardava uma situação distinta, de governanta, desde os tempos em que sua mãe era viva.⁸⁰

Betty faz questão de demarcar no diário o lugar que ocupa na família e privilegia-se dessa sua “posição” ao situar os seus registros no diário, pois por mais que

⁷⁸ CCA, p. 184.

⁷⁹ BRAYNER, 1996, p. 720.

⁸⁰ CCA, p. 52, grifo nosso.

não seja parte da família – e talvez por isso mesmo ganhe mais força – seu olhar perscruta os recônditos da casa, trazendo à luz uma visão aparentemente mais fiel e menos comprometida com o “modo particular desta família” num mundo tão limitado pelos desencontros que entrecortam as suas relações pessoais.

De grande riqueza descritiva, buscando a imparcialidade e a contenção sentimental, o diário de Betty se oferece ao leitor como um aparente ponto de vista isento e merecedor de credibilidade por se tratar de alguém que participa dos eventos narrados, mas de forma distanciada pela condição subalterna, ainda que negue essa condição (“eu não fazia parte da criadagem”). Interessante perceber como também em seu relato fica claro o desejo de ostentação dos Meneses, cujo “luxo discreto” tenta encobrir o ar de empobrecimento que já fazia parte da casa. O ambiente empoeirado, antigo, contrasta diretamente com a expressão “vivo e alegre” que caracteriza Valdo na expectativa da chegada de Nina, indicando a atmosfera de contraste que rege o romance.

Os objetos, mesmo fora de uso, mantêm presente o peso do passado, elemento arraigado ao diário de Betty, que reitera com frequência o valor do tempo para os Meneses e se apropria deste sistema. A demarcação da distinção operada pelo tempo em “desde os tempos em que sua mãe era viva” tenta reforçar o caráter adaptado da governanta, que compactua com o modo de vida da família.

Não apenas o diário de Betty, apenas aparentemente isento, ilustra o tom de falência que impera na Chácara. Também a narrativa, gênero utilizado pelo farmacêutico, pelo médico e pelo Padre Justino, corroboram com este clima, ao apresentar-se sob uma forma discursiva que remete à imparcialidade, ao distanciamento, à veracidade dos fatos. A narrativa, por isso mesmo, é o gênero escolhido para dar voz aos personagens que estão fora do círculo familiar e, por conseguinte, representam o olhar público, da cidade e do leitor, que cruza as portas do Casarão e participa dos acontecimentos.

No capítulo intitulado “A terceira narrativa do farmacêutico”, o narrador ao adentrar a casa, descreve assim sua impressão:

Enquanto dava essas explicações, conduziu-me à sala [Sr. Valdo Meneses], e mais uma vez, com a curiosidade e o prazer que sempre me haviam animado, e como se assistisse à demonstração de um espetáculo mágico, 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, gerações 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 a sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roia, como um tumor latente em suas entranhas.⁸¹

Logo de início, o narrador declara estar motivado por um misto de curiosidade e prazer, combinação suficiente para já comprometer a suposta imparcialidade do relato. A aura de “espetáculo” que emana da casa é resultado de uma existência ilustre que remonta os séculos XVIII e XIX, quando Minas vivia os louros da riqueza gerada no ciclo da mineração, chamando para si a atenção dos olhares e presenças da Europa e de todo o país, o que promove um intercâmbio cultural, uma movimentação social sem precedentes, um ritmo dinâmico de vida que marcará a mineiridade.

Esse passado, no entanto, destaca “o que haviam sido” e o que agora são, isto é, deixa no ar apenas o rastro de luminosidade de uma glória pouco resplandecente, posto que as primeiras décadas do século XX inauguram uma intensa industrialização e um processo de modernização que se concentra nas cidades e abandona o campo, além de centralizar Rio de Janeiro e São Paulo como catalisadores desse novo momento. Assim, os Meneses situam-se entre aqueles “herdeiros da decadência”⁸², incompatíveis com o mundo que os circunda, por essa razão encerrados num universo inerte e sem perspectivas.

A recorrência das expressões “inúteis”, “velhas”, “mortas”, “empoeiradas”, nos diversos relatos da *Crônica*, acrescida da narrativa do farmacêutico que acentua a “desordem”, o “relaxamento” das “coisas” – termos aplicáveis também aos membros da

⁸¹ CCA, p. 130-1.

⁸² BARROS, M. 2002, p. 28.

família –, ritualiza a lembrança por parte dos narradores do processo de arruinamento que se integra à própria estrutura do romance, mas também convive dialeticamente com as relíquias que, destituídas do seu valor pragmático, só são capazes de sobreviver como “coisas”, como ornamentos de um tempo irreversível, que deixa apenas as marcas de um passado glorioso e que, agora, são cristais que, contraditoriamente, “brilham mansamente na sombra”, e “pratas semi-empoeiradas” que somente atestam o “esplendor esvanecido” de um mundo em desagregação. Nesse sentido, ruína e relíquia surgem não como duas categorias antagônicas em que uma denuncia a precariedade da outra, mas como faces de um mesmo processo que dá forma à reificação:

A sobrevivência das coisas idas é reificada e reificadora, isto é, tanto é produto da ruína do passado quanto é produtora da ruína permanente que emperra a compreensão do presente e a constituição do futuro. O que Lúcio Cardoso narra não é a ruína e a desagregação que apontam para um término ou uma resolução, o que poderia ser um índice de que algo novo poderia ser formulado. O que a casa assassinada abriga é o produto da desagregação e da ruína, a sua permanência reificada.⁸³

A dialética entre o esgarçamento daquilo que já morreu, mas que ainda prenuncia a existência de um resto de vida, ainda que já plasmada em ruína, é que estabelece a qualidade de reificação, que cria a ilusão da vitalidade, muito embora seja apenas o brilho na sombra. Os objetos que guardam em si algo da história, simultaneamente, funcionam como um esforço de apagamento da própria história pela tentativa de sobreviver e driblar o decurso de uma trajetória decadente, e nesse contexto se configuram como espectros, como fantasmagoria.

Fantasmagoria, entendida aqui em sua relação com o fetichismo da mercadoria⁸⁴, e que, para além dos muros dos Meneses, apontam para um estrutura econômica que projeta um modo de ser e estar no mundo, ou seja, a fantasmagoria tem a ver com o próprio modo de produção vigente, no qual o trabalho se apresenta alienado: o trabalhador não se reconhece no produto por ele produzido. Assim, os objetos são

⁸³ CORRÊA, 2008, p. 98.

⁸⁴ MARX, Karl, 1988, v.1.

estranhos ao homem que os produziu, e, nesse sentido, o trabalho se volta contra o próprio trabalhador. É como se os objetos, alienados da história de sua produção e convertidos em mercadorias, tomassem vida, se fantasmagorizassem, pois agem no livre mercado como se não fossem os homens que os produzissem pelo trabalho.

Deste modo, as relações de produção reificadas implicam relações sociais reificadas, e, nesse sentido, a fantasmagoria dos objetos é também a fantasmagoria das relações, administradas, alienadas, como se o homem não fosse o sujeito de sua própria história que se volta contra ele. Nesse sentido, a objetividade das formas sociais está profundamente relacionada à subjetividade que se constrói no interior dessas formas, não exatamente como resultado imediato da objetividade, mas antes como força que produz essa mesma objetividade na qual a subjetividade parece submergir. Por essa razão, a estrutura econômica não é também puramente econômica, como se pudesse se apresentar em terreno próprio, alheio à vida dos homens que a ela se submetem necessária e mecanicamente. A estrutura econômica, especialmente a de base capitalista, articulada à ação humana, é marcada por uma espécie de espiritualidade objetivada nos seus produtos, daí porque se pode falar das mercadorias como objetos “metafisicamente físicos”, isto é, como fetichismo.

As sobras, os restos e os escombros, tão presentes no romance, funcionam como indicações potentes da passagem do fetiche sobre as coisas e sobre a vida dos homens, pois nos objetos arruinados, nos discursos incompletos, restam marcas do trabalho humano que assombram a possibilidade de um futuro emancipador.

Se, dialeticamente, a vida da arte depende também da sua morte, do seu potencial de transformar a vida em coisa, a casa assassinada é, por excelência, o espaço onde essa metamorfose reificadora se faz visível. De certo modo, a objetificação mortificadora atravessa os habitantes da casa e remonta um tempo em que Minas e a modernidade se desencontram, em que o país vive os dilemas contraditórios de um novo tempo, mas com antigas práticas, das quais os Meneses são exemplares.

Outro gênero que, embora apareça somente duas vezes, destaca-se no romance é o livro de memórias de Timóteo, que, como o próprio nome sugere, traz em si o distanciamento temporal do discurso memorialístico, o que aponta para uma visão situada entre o fato “real” e o tempo decorrido no momento da escrita. Esse distanciamento permite que os acontecimentos sejam revistos e reavaliados

criticamente, inclusive levando em consideração quem viveu o fato de outrora e quem escreve as memórias de agora.

Timóteo, personagem recluso no próprio quarto, em seus dois únicos relatos faz de suas memórias o inventário da ruína da família. Escreve para registrar a derrocada dos últimos lastros de uma estirpe degenerada, transformando sua palavra na afronta que simboliza também a sua libertação, ou a vingança.

Narrando o momento em que recebe de Betty a notícia da morte de Nina, Timóteo engendra um último golpe no intento de dar cabo da causa a que se comprometera. Referindo-se à morta, Timóteo diz: “Nina se fora e, erguendo-me, eu ia prestar-lhe as últimas homenagens, mas como um soldado que homenageia o companheiro morto”⁸⁵.

Timóteo pretende com isso escandalizar a todos com sua presença, posto que ele representa o lado obscuro dos Meneses, por isso mesmo fora aprisionado em seu quarto. É o diário de Betty quem melhor o descreve. A governanta registra em suas páginas um dos primeiros encontros que teve com o personagem, quando ele revela ser dominado pelo espírito de Maria Sinhá, “a mais nobre, a mais pura, a mais incompreendida de nossas antepassadas”, chegando a ser mesmo “o assombro de sua época”⁸⁶.

Betty reproduz a descrição de Timóteo sobre Maria Sinhá:

Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda. Dizem que usava chicote com um cabo de ouro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava em seu caminho. Ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú.⁸⁷

A aproximação inevitável entre Timóteo e Maria Sinhá, no quarto capítulo do livro, delinea a personalidade marcante do personagem construído sob o signo da

⁸⁵ CCA, p. 465.

⁸⁶ CCA, p. 54.

⁸⁷ CCA, p. 54.

transgressão. Ambos travestidos, tentam questionar os valores de um tempo ao defrontar os padrões estabelecidos que subjazem nas relações emudecidas da família. A descrição de Betty conduz o olhar do leitor ao apresentá-lo como uma mescla de aberração com obsolescência: “não podia deixar de vê-lo sem certa admiração: ali estava, gordo, o peito estofado, as lantejoulas rebrilhando na obscuridade. As lantejoulas, seu próprio símbolo: luxuosas e inúteis.”⁸⁸.

Em seu segundo e último escrito do livro de memórias, Timóteo narra a sua aparição – depois de tantos anos recluso em seu quarto –, na sala onde o velório de Nina decorre, adornado com colares, joias e pulseiras que pertenceram a sua mãe, despenteado, defrontando os olhares “como se acabasse de chegar de um outro mundo”. Diferentemente do outro capítulo das suas memórias, este adquire certo tom penitente, ao lembrar o tempo da relação entre Nina e Alberto, fato que ganha ares de delírio quando a visão do jardineiro se impõe para Timóteo, que vê nele o milagre da ressurreição. Pouco antes, o personagem estabelece um diálogo com Deus, no qual pede um milagre como prova de sua existência, e depois prossegue numa aproximação cada vez maior, culminando no ato final em que ele esbofeteia o cadáver de Nina para que “testemunhasse o meu arrependimento”, assinalando ainda: “era ao nosso pacto que eu esbofeteava”⁸⁹. Era, portanto, um complexo momento de constatação do fracasso “dessa confusa comédia que representamos”. Timóteo, refletindo (“tanta coisa aquele pobre corpo representava”), percebe que, com a morte de Nina, se esvaía todo afã de destruição planejado por ele em vingança pela rejeição sofrida, posto que toda a estrutura já estivesse visivelmente em putrefação tal e qual o corpo da defunta que jazia no canto da sala.

Ana, a esposa de Demétrio, que “desde criança” fora “educada para atravessar esses umbrais que julgava sagrados”, transmutada num “ser pálido e artificial” escreve sob a forma de confissão. Seu relato confessional, num primeiro momento dirige-se à Padre Justino, para, conforme a narradora, aliviar o coração, para “transbordar a minha alma e tudo o que nela vai de tremenda confusão”⁹⁰. Mais tarde, Ana afirma não mais saber para quem escreve, como se quisesse legitimar a intimidade e a liberdade de sua escrita:

⁸⁸ CCA, p. 55.

⁸⁹ CCA, p. 485.

⁹⁰ CCA, p. 102-3.

Sou eu, ainda. Neste quarto onde não penetra nenhum rumor vindo de fora, escrevo como sempre sem saber a quem, e isto, que no princípio me causava tanto mal, agora me traz uma certa tranqüilidade. Quando não sei a quem me dirijo, digo as coisas melhor, não há peias nem embaraços, e o que rememoro sai desataviado e sem fantasia.⁹¹

A confissão se conforma à personalidade de Ana, que encarna a tradição católica e a relação conflituosa com Deus, o pecado, a verdade. A veracidade do relato da personagem é também posto à prova, já que é contaminado pelo amor e pelo ódio que sente por Nina. Segundo Octávio de Faria, “Ana ama Nina narcisicamente, só nela pode ver como gostaria de ser”⁹². Noutras palavras, o ódio que a cunhada sente é resultado da visão aterradora do que lhe falta, do que sobra no outro. Conforme a *Crônica*:

Por mais que fizesse, as distrações que inventasse, não podia perder minha cunhada de vista. Ah, como era bela, como era diferente de mim. Tudo na sua pessoa parecia animado e brilhante. Quando caminhava, fazia girar no espaço uma aura de interesse e de simpatia – exatamente o oposto do que sucedia a mim, ser opaco, pesadamente colocado entre as coisas, sem nenhum dom de calor ou de comunicação.⁹³

Impossível negar a dicotômica relação entre Nina, cuja animosidade e brilho denotam vigor, energia, e Ana, “ser opaco”, emudecido. Entretanto, essa dicotomia, *latu sensu*, é o eixo das relações desse enredo. Ana é produto da tradição da família, representa um Meneses em todos os aspectos, fora educada para tornar-se um deles, por isso mesmo traz enraizada a frieza do clã.

Todos os relatos sobre a casa, a chácara, a família, tentam negar qualquer possibilidade de vida latente, enfatizando tão-somente o aspecto cadavérico que impregna a caracterização do lar, ainda que em vários relatos ela seja dotada de

⁹¹ CCA, p. 367.

⁹² FARIA, O., 1996, p. 669.

⁹³ CCA, p. 107.

características humanas, o que, do contrário, apenas aponta para a construção de um fantasma, de um ente espectral.

Nesse sentido, os diferentes gêneros selecionados pelo autor da *Crônica*, arranjados num aparente desconcerto, donde as vozes surgem isoladas dando forma a sua fala, ao contrário, são por si mesmos índices do trabalho estético que sustenta a obra cardosiana. Os gêneros, da esfera íntima ou com intento de imparcialidade, vão caminhando tão limítrofes, desenvolvendo-se numa progressão gradativa de interiorização como que se fundindo todos num só gênero literário perpassado pelo subjetivismo.

Dessa maneira, o relato de Betty é marcado pela busca de uma objetividade principalmente pela posição que ocupa como observadora da rotina da casa, da qual participa com relativa parcialidade; o diário de André, intensamente subjetivo retrata a alma inquieta do adolescente imerso num amor incestuoso e em conflitos diretos com a família e, por conseguinte, com a própria identidade; Timóteo faz de seu livro de memórias um espaço para o que podemos chamar de manifesto da decadência dos Meneses, relatando, mas abrindo os flancos das feridas da família no desejo de ofuscar o brio de um sobrenome arruinado; o Coronel, o farmacêutico e o médico, como observadores ou testemunhas de fato, com maior ou menor grau de envolvimento, também constroem suas falas na tentativa de manter certa objetividade, muito embora pequem deixando ver seus reais interesses atuando na concatenação ou apresentação dos seus discursos, de onde advém a carga subjetiva que parece macular e comprometê-los; Valdo, pela apatia que lhe é característica, tece uma narrativa calcada numa certa contenção que, em determinado momento, vai se adensando até ver-se mergulhada na profusão sentimental da subjetividade. Ana, esposa de Demétrio, pela via da confissão, intenta uma *via crucis* na direção da purgação de seus pecados e das paixões desmedidas, e desemboca num relato intimista direcionado, talvez, a ela mesma, forjando um encontro com uma totalidade que a faça compreender sua personalidade deformada pelo amoldamento aos Meneses e os sentimentos contraditórios que nutre por Nina.

Aqui, a diluição dos gêneros na composição do romance de Lúcio alia-se à falta de uma modulação mais visível entre os registros de linguagem dos diferentes

narradores, o que pode ser lido como sinal da presença do autor implícito na ordenação e na fixação dos fatos e da história como um todo e como forma de explanação de um projeto literário cujos princípios diretores fundam-se no questionamento dos limites da literatura e da representação da arte. Nisso reside o concerto das vozes dissonantes que, não apenas desfilam pelos espaços da obra, mas se integram, na tentativa de oferecer uma visão do todo, mesmo que através de um espelho quebrado.

A opção pela aproximação entre os gêneros é questionamento dos limites da literatura, como se o discurso transbordasse e se recusasse a caber nas estruturas canônicas, ao mesmo tempo em que direciona para um debate sobre a forma da representação na e da modernidade. Roberto Acízelo de Souza afirma que:

No século XX, a partir do Modernismo, a idéia de liberdade criativa, invenção romântica, prossegue sua carreira. Daí resultam, no plano da reflexão sobre os gêneros, teses que põem em dúvida a própria pertinência do conceito, sob o argumento de que as obras literárias, produtos da criatividade livre e individual, não se deixam enquadrar nos esquemas genéricos. Multiplicam-se assim experiências dificilmente redutíveis aos gêneros tradicionais.⁹⁴

Sendo assim, a partir do Modernismo o debate referente à delimitação dos gêneros se adensa e vai conduzindo a uma maior liberdade de configuração dos textos e, inevitavelmente, a uma diluição dessas fronteiras. Assim o é com Oswald de Andrade e com Drummond, com Mário de Andrade e com Graciliano Ramos, em que conto, romance, poesia, teatro vão se tocando e produzindo um *modus operandi* que sustenta a atividade estética do século XX. A escrita cardosiana endossa e se apropria desse amálgama ao oferecer ao leitor sob a forma romanesca uma diversidade de gêneros que, no entanto, parecem emergir de uma mesma forma. Encarado dessa maneira, o questionamento estético da *Crônica*, antecipa formalmente o que em escritores como Clarice Lispector se tornaria constante. Sem discordar dessa perspectiva, é preciso ressaltar, no entanto, que, a despeito da dissolução das fronteiras entre os gêneros, os autores que a exploram alcançam efeitos estéticos importantes a partir, também, dos limites irredutíveis que ainda se impõem à liberdade criativa; ou seja, o que faz de um

⁹⁴ SOUZA, 1999, p. 14-5.

diário um diário, por exemplo, ou de uma carta uma carta propriamente dita, ainda permanece, mesmo que seja como resíduo, no interior das formas, demarcando diferenças estruturais pelas quais se produzem as tensões estéticas capazes de representar dilemas sociais vivos no exercício do trabalho estético com os diferentes gêneros, que se condensam e esgarçam, como *mimese* da “segunda realidade”, que, no fundo, avulta não apenas como outra realidade, mas também como contraponto à realidade imediata esvaziada de *poiesis*.

Esse diálogo entre gêneros faz supor que em Lúcio Cardoso, bem como em outros autores seus contemporâneos como Octávio de Faria, Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, estão em pleno processo de germinação os elementos estéticos estruturantes da geração de 45, quase que absolutamente reduzida a Clarice Lispector e João Guimarães Rosa, na prosa. Não coincidentemente, a obra de Clarice seria marcada pelos mesmos “defeitos” apontados na produção de Lúcio Cardoso, ilustrados em artigo de Álvaro Lins:

Ora, a ação no romance do Sr. Lúcio Cardoso é um elemento precário, demasiado lento, notando-se mais como reflexo do que como presença. (...) Os personagens não se afirmam pelo debate das idéias, pelas idéias encarnadas em figuras humanas, pelas idéias que se levantam e tomam corpo como se fossem seres vivos⁹⁵.

A crítica de Álvaro Lins sobre o autor de *Crônica da casa assassinada* encontra par na numerosa fortuna crítica de Clarice Lispector, igualmente analisada sob os pilares de uma forma romanesca da qual sua obra se distancia largamente. Também Clarice parece, segundo o crítico, apresentar falhas na estrutura do romance, ao apresentar ausência de uma realidade mais consistente, de uma ambientação mais definida, a fusão entre realidade imediata e imaginação alçada a um mesmo plano de representação, a inexistência de personagens como seres vivos⁹⁶.

Dessa forma, a dissolução/permanência dos gêneros na *Crônica*, longe de constituir um defeito, representa uma consciência criadora que contraria os ditames do cânone como forma de produzir uma solução estética que responda às demandas do seu

⁹⁵ LINS, 1963, p. 110.

⁹⁶ Idem, p. 188-9

tempo, dando corpo a um projeto artístico que questiona os limites da representação, chamando a atenção para a instância organizadora que, mais do que aquilo de que fala, se faz eficaz pelo modo como elabora o mundo em sua narrativa. Conforme o próprio Lúcio Cardoso em “Quase um manifesto”:

E já agora sabemos que não é possível mais escrever como escrevíamos até agora; não é possível encerrarmos nesta profunda e apaixonante pesquisa dentro do estreito quadro-limite do social e do geográfico. Temos a obrigação de avançar, de seguir até o fim, para não cultivarmos uma simples sensibilidade de aparência. O momento dos compromissos e das separações se evidencia cada vez mais: seja do seu tempo, quem não quiser mentir ou desaparecer na tormenta, onde a noção de liberdade do destino humano nos oprime entre os seus dedos de ferro.⁹⁷

Lúcio Cardoso destaca o desejo de renovação da literatura brasileira e pela construção da *Crônica* comunga com o espírito de um tempo, em que, conforme Auerbach, a verdade nos chega sob a forma de fragmentos, de estilhaços de um todo inacessível, o qual a obra de arte é desafiada a reunir na totalidade de sua estrutura interna, sobretudo no século XX, sobre o qual o crítico contextualiza:

Durante e após a Primeira Guerra Mundial, numa Europa demasiado rica em massas de pensamentos e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastres, escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência.⁹⁸

Ainda que remeta a uma realidade distinta da vivenciada no Brasil, Auerbach assinala algo que certamente se relaciona ao romance de Lúcio Cardoso. Segundo o crítico, com grande recorrência, essas narrativas apresentam “algo de confuso ou velado, algo que é inimigo da realidade que representa”, dando forma assim a um “encarniçado e radical afã de destruição”. É nesse sentido que o leitor de Lúcio vai se

⁹⁷ CARDOSO, 1996, p. 760.

⁹⁸ AUERBACH, 2004, p. 496.

achegando aos fatos: enviesado por uma ótica estilhaçada, em que o mosaico vai sendo montado pela deliberação dos discursos, sempre comprometidos de alguma maneira, seja pelos interesses que expressam, seja pela relação estabelecida com os demais personagens, constituindo uma realidade inconstante, efêmera, ambígua e parcial, alicerçada sobre a apocalíptica derrocada dos Meneses. Eis aí, filtrado pela modernidade periférica na qual se insere a obra de Lúcio Cardoso, o afã da destruição da realidade canônica e da lógica histórica conformada no interior da forma literária.

O “concerto de vozes dissonantes” é, contudo, orquestrado pela entidade que podemos chamar de autor implícito⁹⁹, cuja presença no interior do romance pode ser apontada tanto na disposição da narrativa (bem como de sua implicação), como na conjugação dos diversos paradigmas ficcionais: a linguagem, os personagens, o tempo etc. Para Chiappini:

o autor não desaparece, mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que representa. A ele devemos a categoria de autor implícito, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração¹⁰⁰.

Conforme a autora, essa presença está circunscrita ao campo da enunciação, não devendo, pois, ser confundida com uma projeção direta e imediata do autor empírico. Ele existe enquanto sujeito que “reorganiza figurativamente [o mundo] a seu modo, havendo uma continuidade e uma duratividade dessa organização”¹⁰¹.

Posto assim, em *Crônica da Casa Assassinada* o autor implícito estaria diretamente ligado à seleção dos fragmentos e à sua disposição ao longo do romance, bem como à unidade estilística que liga o romance. Não coincidentemente o romance inicia-se pelo que seria o fim com o diário de André – que descreve o enterro de sua

⁹⁹ Uma das definições de Autor implícito proposta por Wayne Booth diz que o “autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história” (*apud* Chiappini, 1991, p. 19)

¹⁰⁰ *op. cit.* p. 18.

¹⁰¹ GREIMAS & FONTANILLE, 1993, p. 89.

“mãe” e divaga sobre a sua morte num texto de sondagem psicológica e caráter intimista e sensorial¹⁰²–, imprimindo nisso a possibilidade de alguém que ordena as diversas partes que compõem o romance segundo uma intenção, um projeto.

É notório que no caso desse romance a ordem dos acontecimentos só pode ser deliberada por uma instância organizativa cujo intento é manter uma série de mistérios acerca da identidade das personagens e da suposta relação incestuosa vivenciada pela mãe, Nina, e pelo filho, André. O caminho percorrido pelo leitor a fim de compor o quadro completo da narrativa vai “zigzagueando” entre os ditos e não-ditos das cartas, diários, narrativas, depoimentos etc., organizadas numa seqüência tal que mantém as lacunas e demanda forçosamente uma postura de dúvida constante por parte do leitor. Nota-se, portanto, que a relação entre autor implícito, narradores e personagens só se estabelece efetivamente na instância da leitura. É o leitor quem intermedeia o jogo entre as entidades estruturadas no âmbito da narrativa:

O leitor, seduzido pela composição dissonante dos padrões usuais, torna-se o eixo de dinamização textual e, recompondo os fragmentos, atualiza alusões, cruza as referências a fim de desvendar o maior mistério da criação. A segmentação dos planos, a justaposição de seqüências e frases, a montagem, os deslocamentos temporais, são algumas das estratégias dessa composição moderna, direcionada para a transgressão do monologismo.¹⁰³

Alicerçada a partir de um horizonte de possibilidades internas, limitadas, porém variadas, o leitor se insere no jogo de conjugação das variantes componentes do romance tornando-se um dos elementos fundamentais na apreensão do enredo. Conforme Carelli, “sua finalidade derradeira é desestabilizar seu leitor para que consiga desmascarar a comédia humana”¹⁰⁴.

Conforme já discutido, o romance de Lúcio Cardoso não apenas tematiza a trajetória da ruína de uma família, mas suscita a sua presença pela própria construção. Inserindo em sua forma estética a atmosfera dos restos, das sobras e dos escombros que

¹⁰² O capítulo recebe o título de “1 – Diário de André (conclusão)”.

¹⁰³ BRAYNER, 1996, p. 718.

¹⁰⁴ CARELLI, 1996a, p. XXV.

dão corpo à ruína, engenhosamente, o romance dá a ver, pela fragmentação discursiva, pelo jogo de vozes e personagens que sintomatizam a decadência, pela imagética construída, o universo dos Meneses permeado de relíquias arcaizantes, cujo apogeu resta apenas como lembrança – daí as narrativas rememorativas, daí o tom de falência que perpassa as consciências dos narradores que tentam dar conta dos eventos, colocando-se como se “a verdade (...) não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor”¹⁰⁵. Outra face da desagregação inerente à marca do autor implícito reside na estrutura lacunar do texto. No início do capítulo 6 está escrito:

SEGUNDA CARTA DE NINA A VALDO MENESES

... ÉPOCA, tudo o que sofri na extrema penúria. Ah, Valdo, cheguei quase a desiludir-me, a acreditar um sonho tudo o que havia existido entre nós.¹⁰⁶

E ainda dentre os vários exemplos, no capítulo 22:

Sim, Padre Justino, há uma tormenta que se acumula de novo sobre essa chácara, e é o acorde desses sentimentos perversos e sem rumo que vejo se estabelecer de novo sobre a cabeça de seres inocentes.....e uma das minhas dúvidas, antes de admitir plenamente sua volta, foi a existência de meu filho.¹⁰⁷

A ausência de trechos inteiros nos fragmentos corrobora com o percurso trilhado no romance, confirmando uma arquitetura textual em que as lacunas ligam-se à intencionalidade de quem seleciona, organiza, estrutura e delega vozes, categoria encontrada além e acima dos dez narradores da *Crônica*.

¹⁰⁵ AUERBACH, 2004, p. 482.

¹⁰⁶ CCA, p. 79.

¹⁰⁷ CCA, p. 227.

A inserção dessas lacunas entendida como maneira de obscurecer o relato, como supressão de possíveis fatos que poderiam ser ou não imprescindíveis para a maior clarividência acerca dos acontecimentos ou do caráter das próprias personagens, atua como agente da viabilização do projeto literário de Lúcio Cardoso. Em suas palavras:

Entretanto o real era tão vigorosamente apregoado e tão diferente, tão mais profundo e misterioso do que parece, que será ingenuidade concordar em que um simples golpe de vista “documentário” o apreenda; que de energia e paixão, de angústia e de entusiasmo fuge da mão do romancista que tenta indolentemente fixá-lo. Quase sempre nada consegue senão a imagem que rege o mecanismo da vida, mas a vida em si está ausente. Porque, para humilhação nossa, é preciso dizer mais uma vez que a vida não é constatação do ambiente exterior, a escada de um pardieiro, a rua, a fachada das casas, os barcos, os rios, os tetos e os jardins – a vida é ao contrário o que o homem sofre, a história das suas reações, os sentimentos que o habitam, as paixões que o conduzem. A vida não é o que os olhos vêem, mas o que a alma guarda. E fora disso não existe arte e sim fabricação.¹⁰⁸

O autor parece afirmar que ser realista não significa retratar o que os olhos vêem, uma mera fabricação de coisas factuais, mas dar forma ao “que a alma guarda”, na busca de uma “realidade subterrânea”, numa intensa busca por “ser capaz de dar conta no âmbito da linguagem, no centro da narrativa, da divisão humana sempre à procura de estabilidade e não encontrando senão mudança.”¹⁰⁹ Nesse sentido, poder-se-ia ver nessas palavras do escritor algo formulado teoricamente por tantos estudiosos do realismo, como Lukács¹¹⁰, por exemplo, para quem o realismo se constitui como modo de representação literária que não abre mão de configurar o destino humano como totalidade viva. Lúcio Cardoso almeja uma literatura que se recuse a ser “fabricação”, que ultrapasse a “imagem que rege o mecanismo da vida”, mas da qual “a vida em si está ausente”. O escritor escreve com uma consciência estética que se confronta com os limites da representação realista, considerando que a representação artística profunda da vida não é acessível por um “simples golpe de vista documentário”, pois está mais além da “fachada das casas”. O meio de adentrar no Casarão dos Meneses e de se ter acesso

¹⁰⁸ Apud DIAS, 2006. p. 12.

¹⁰⁹ BRAYNER, 1996, p. 722.

¹¹⁰ LUKÁCS, G., 1965.

ao que se passava por entre suas paredes é a forma estética escolhida pelo escritor: o olhar parcial e fragmentário dos narradores, ou do que restou de seus discursos, levando em consideração as rasuras e lacunas presentes no corpo do texto, além das inscrições posteriormente registradas que aparecem indicadas como “*Escrito á margem do Diário, com letra diferente*” (p. 191), denotando que a realidade será sempre contaminada e refletida pela subjetividade dos seus personagens, de quem se pode desconfiar, questionar, mas que se compõem como um todo regido pelo trabalho artístico que persegue a vida: “o que o homem sofre, a história das suas reações, os sentimentos que o habitam, as paixões que o conduzem”. O trabalho estético também se tematiza e se interioriza na obra pela figuração de um regente que orchestra as vozes dissonantes ou de um editor que chama ao texto os diferentes narradores e organiza as suas diversas falas. É a esse “desconhecido editor”, para utilizar o termo cunhado por Brayner¹¹¹, que se dirigem o médico e o farmacêutico, denunciando a presença de alguém que colhe seus depoimentos constantes do romance:

Meu nome é Aurélio dos Santos, e há muito tempo que estou estabelecido em nossa pequena cidade com um negócio de drogas e produtos farmacêuticos. Minha loja pode ser considerada a única do lugar, pois não oferece concorrência um pequeno varejo de produtos homeopáticos situados na praça da Matriz. (Da primeira narrativa do Farmacêutico)¹¹²

E ainda:

.....
 Sim, resolvi atender o pedido dessa pessoa. Não a conheço, nem sequer imagino porque colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesse que a move. E ainda mais do que isto, acredito que qualquer que seja o motivo dessa premência, só pode ser um fato abençoado por Deus. (...) Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento uma sede de justiça. (Pós-escrito numa carta de Padre Justino)¹¹³.

¹¹¹ Op. cit.

¹¹² CCA, p. 45.

¹¹³ CCA, p. 68.

Essa presença perpassa desde as vozes narradoras até a organização de cena, censuras e sumário, organiza o mundo narrativo e decide caminhos de decifração do universo ficcional e, com isso, cria uma espécie de ilusão narrativa, que, a um só tempo, desvela e apaga o trabalho estético envolvido na elaboração do texto.

Se, por um lado, o autor implícito contribui para a ilusão de que a literatura se dá ao mundo como algo mágico, capaz de comunicar um mundo inventado com verossimilhança; por outro, ele é a própria condição de existência da obra, a marca do trabalho do autor ou da literatura enquanto trabalho. Ele faz ver a arte enquanto artifício, como criação que demarca os limites entre a realidade e a ficção, isto é, o autor implícito é a afirmação de que a arte inventa uma realidade que nos reporta de forma problematizadora ao mundo do real. Fundado na contradição de mostrar e esconder o mundo ficcional, o autor implícito expõe as contradições da própria obra de arte, que mesmo estando no mundo, recusa-o e aponta novos rumos.

Assim, a *Crônica da casa assassinada* em sua eficácia estética, no trabalho operado pelo artista, esgarça essa contradição ao conter em seu interior dois mundos aparentemente distanciados, mas que, na totalidade alcançada em sua forma artística, mostram-se radicalmente ligados. Nela, o atraso de um mundo derrocado encontra-se com a modernização gestante de um novo tempo, ambos revestidos pela arte, em seus dois gumes.

3.2. Escombros: Nina e a modernidade

A *Crônica da casa assassinada* apresenta grande riqueza no tocante à construção das personagens. Seres, ainda que emudecidos, silenciados, encerrados, de caráter reprovável, se destacam ao desafiar suas próprias paixões e expor suas mazelas. No entanto, a personagem que mais atrai sobre si o olhar é, indubitavelmente, Nina. Sua chegada à Vila Velha, devida ao casamento com Valdo Meneses, é o ponto fulcral do abalo das estruturas mais recônditas que, inutilmente, persistiam em escamotear a fragilidade da família, já em vias de desagregação. Sobre ela, Wilson Martins escreveu:

Sua personalidade imperiosa e despótica, o seu enigma secreto, dominam não somente a chácara e a família dos Meneses, mas ainda, e sobretudo, o próprio leitor. (...) É natural que a forte personalidade de Nina tenha atirado um pouco à sombra os demais figurantes desta história. Mas, isso não é um defeito: é o caráter natural do romance. A personalidade de Nina é um enigma proposto aos demais personagens: de André ao farmacêutico, de Ana ao padre Justino, do médico a Betty, de Demétrio ao Coronel, todos se debruçam apaixonadamente na decifração dessa personalidade. Mas todos vivem suficientemente para formar o contraste, para acrescentar um mistério ao mistério, uma vez que cada um dos personagens possui o seu. Aí está o segredo da vitalidade deste romance: cada um ignora os demais e todos procuram compreender Nina. Mas cada um tem as suas razões, age por motivos determinados, procura canalizar a vida no sentido dos seus interesses. Não há, por isso, personagens secundários ou inúteis, uma vez que todos são indispensáveis para a compreensão de Nina¹¹⁴.

Nina parece ser o ponto de convergência da narrativa, ao evidenciar a natureza conflitante que compõe a paisagem do romance. Sua construção, que, durante boa parte da narrativa, apresenta-se associada ao mal e ao pecado, deixa entrever desde o início a figura perturbadora que enovelará de mistério e mal-estar todos os outros personagens envolvidos com a casa.

Não por acaso o romance se inicia com a descrição do sepultamento de Nina, relatado na conclusão do Diário de André – também sintomaticamente apresentado no princípio; contribuindo dessa maneira para a atmosfera de morte que se amolda à figura apocalíptica da personagem. Dessa forma, a presença de Nina é desde o começo o ruído da morte – dos outros, de si mesma, de um mundo marcado pelo atraso. Já nesse primeiro capítulo, André declara que, com o fim da personagem, “a casa não existia mais”. Sobre a morte de Nina e diante da presença do pai acrescenta ainda:

Creio poder afirmar, no entanto, que só aí tive inteira consciência de que os Meneses não existiam mais. Tinha vindo para me despedir de um cadáver – e durante alguns segundos, foi aquele homem que siderou o meu olhar como se eu descobrisse um morto de repente. E um morto estranho, que eu nunca havia visto antes, que eu não sabia quem fosse, que para mim não ostentava nome e nem identidade alguma. Imóvel, indaguei de mim mesmo,

¹¹⁴ MARTINS, 1959, s/p.

afritamente, se aquele sentimento de estranheza não seria o resultado de um longo e paciente trabalho de desagregação.¹¹⁵

A inversão operada no romance, começando pelo fim, ou seja, pela morte da personagem, aponta para a reconstrução memorialística do “longo e paciente trabalho de desagregação” que é o próprio alimento de que essa *Crônica* se nutre. No entanto, a centralidade de Nina não se funda no protagonismo ou somente no grau de importância para o desenrolar dos eventos narrados; noutro sentido, é ela que agrega e, ao mesmo tempo, expõe a desagregação de todas as outras personagens do enredo, ocupando um lugar ambivalente na cena da decadência da família.

A caminhada na busca da elucidação dos fatos em torno do desmoronamento metafórico da casa é atravessada pela sua irremediável presença, que, viva ou morta, simboliza a inexorável destruição. É ela quem fixa de melhor maneira a tensão e a contradição que remói os outros habitantes da chácara, esgarçando os antagonismos essenciais desses seres, também mortificados pela vida encerrada nos limites da fazenda. Em carta a Padre Justino, Valdo, tratando do retorno da personagem à Vila, reforça o caráter maléfico que se justapõe à fascinação irradiada por Nina, como se lê a seguir:

E a verdade é que de há muito verifiquei que era ela portadora de certos elementos de mal-estar, ou melhor, atuava sobre os outros (e sempre atuou) de um modo arbitrário, cínico e até mesmo, para ir mais longe, criminoso. Creio hoje, sem esforço, que o ambiente passional que atravessamos há quinze anos atrás, tenha sido um exclusivo produto dessa sua irradiação pessoal. Não sei se estas coisas se dizem, se é possível acusar alguém por elementos tão imponderáveis. Mas se o faço agora, e contra minha vontade, revolvendo em mim mesmo velhas feridas cicatrizadas há muito, é que prevejo situações mais graves, e possivelmente de conseqüências mais dramáticas do que as do passado. Essa mulher não se deterá nunca, pela simples razão de que ela não sabe se deter; é um elemento desencadeado, uma força em ação, e decerto terminaria seus dias atada a uma fogueira, se ainda vivêssemos nos dias sombrios da Inquisição.¹¹⁶

¹¹⁵ CCA, p. 34.

¹¹⁶ CCA, p. 265.

Como se ela pudesse exercer uma influência funesta sobre os outros, Valdo reitera a descrição diabólica da esposa, em suas palavras “uma tormenta que se acumula novamente sobre esta chácara”, como se ela possuísse uma força inexaurível e destruidora que se assentasse sobre suas vidas, povoando de desventuras aqueles que com ela entram em contato. Ou, na definição da cunhada, ela era a “presença tácita do demônio”¹¹⁷.

Além de ser importante considerar, como já se disse, que o concerto que organiza as vozes dissonantes coloca todas elas sob suspeita, o que nos leva a sopesar as manifestações desses narradores acerca de Nina, levando em conta seus interesses e os limites de suas consciências em relação a essa personagem, é possível entender que Nina assume a dimensão diabólica no sentido mais etimológico da palavra (*diabolus*, o que separa, que desune¹¹⁸), pois denuncia a precariedade do arcaísmo do casarão, microcosmos de um mundo obsoleto, como a própria personagem registra, na sua primeira carta a Valdo Meneses, na qual reclama dinheiro ao marido:

Sempre vivi à espera de que a situação da família se desafogasse, se bem que no íntimo tivesse certeza de que jamais sairiam do beco em que voluntariamente se meteram. Digo isto, porque sei hoje que a construção e, mais do que isto, a manutenção dessa chácara, equivale a uma despesa inútil, e poderia ser poupada se não achassem todos que abandonar a Vila Velha, e esta mansão dispendiosa, fosse um definitivo ato de descrédito para a família. A verdade é que antes de desmembrarem a velha Fazenda do Baú, e dividirem as terras entre credores que poderiam muito bem esperar, teria sido melhor contemporizar com a situação, remodelando apenas a casa que hoje apodrece no contraforte da serra. (...) Tivessem feito o que eu há tanto apregoei, liquidado a casa, vendido os trastes, diminuído a criadagem, loteado as terras e entrado em acordo com o resto dos credores, não estaríamos agora na situação de.....¹¹⁹

A auratização maligna que se constrói em torno de Nina está diretamente relacionada ao fato de ela pertencer a outro mundo, de conspurcar o indelével nome dos Meneses, por seus costumes, pela sua presença incômoda, pela modernidade que exala,

¹¹⁷ CCA, p. 108.

¹¹⁸ Cunha, 2007, p. 260.

¹¹⁹ CCA, p. 18.

pela explicitação da falência da família dos Meneses, cujo único bem que lhes resta ainda é a estirpe. Nina expõe sem floreios a situação decadente em que se encontravam já os Meneses há mais de quinze anos, insistentes no enalço da “apenas sobrevivência de coisas idas”, abrindo os flancos de uma situação mascarada, que Demétrio assume enérgico em determinado momento registrado no Diário de Betty (I):

você sabe muito bem o que representamos: uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito. Nossa única oportunidade é esperarmos desaparecer quietamente sob este teto, a menos que uma alma generosa – e ele fitou rapidamente a patroa – venha em nosso auxílio.¹²⁰

E ainda brada ao falar de Valdo, respondendo à fala de Nina, quando esta diz que se casou com um homem que é rico: “mas não tem onde cair morto! Devemos aos empregados todos, à farmácia, ao banco do povoado... Não, esta é forte demais”. Isso que Demétrio assume encolerizado e dolorosamente é a todo tempo estampado com a presença de Nina, que parece personificar a declaração de Lúcio Cardoso em entrevista a Fausto Cunha:

Meu movimento de luta, aquilo que visio destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira¹²¹.

A personagem parece encarnar a fala do autor, tornando-se ela mesma a voz da dissolução da tradicional família mineira “na sua carne e no seu espírito”. É ela a própria “insubmissão” intentada por Lúcio e estetizada na figura de uma personagem diabólica que, como todo pecado, tem algo de absolutamente sedutor. No entanto, ao

¹²⁰ CCA, p. 63.

¹²¹ CARDOSO, 1996, p. 764.

contrário do que disse Wilson Martins, ao afirmar que todos se ignoram e tentam compreender apenas Nina, a personagem parece incomodar exatamente por forçar um encontro inevitável das personagens consigo mesmas, com aquilo que há tanto tentam esconder. Nina é a “alteridade desarticuladora”¹²² que desmonta um mundo de aparências alicerçado na imobilidade da tradição.

Com isso, a personagem alegoriza a dissolução do tempo da imobilidade dos Meneses, contrapondo, não como simples dicotomia, mas como associação contraditória, liberdade e clausura, desejo e castração silenciosa das paixões, movimento voraz e estagnação irremediável da tradição e dos costumes, enfim contrapõe moderno e arcaico, progresso e atraso, e se constitui como estrangeira transgressora no espaço amiado do isolamento dos Meneses.

A acentuação da beleza é outro atributo que se soma para dar maior ênfase ao caráter da personagem. Perpassando todas as narrativas, a estupefação com relação à beleza de Nina é uma constante entre os relatores da *Crônica*, bem como entre os moradores do vilarejo, quando da notícia de sua chegada, todos enchiam as janelas para vê-la passar.

A beleza da personagem, casada com o mais novo dos Meneses, é alvo de inveja da cunhada, Ana, esposa do mais velho da família, que nutre por ela um sentimento de paixão, mas que se transfigura em ódio. Sua beleza também desperta a paixão do jardineiro, Alberto, e o leva fatalmente à morte, atrai Timóteo em torno de si, leva André, seu suposto filho, ao incesto, e fascina a governanta Betty, como se pode ver:

Creio que fui eu a primeira pessoa a vê-la, desde que desceu do carro e – oh! – jamais, jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguiu misturar ao meu sentimento de pasmo essa leve ponta de angústia, essa ligeira falta de ar que, mais do que certeza de me achar ante uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava também de uma presença – um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem.¹²³

¹²² ROSA e SILVA, p. 55.

¹²³ CCA, p. 60.

E escrito como “*nota à margem do manuscrito*”:

Ainda hoje, passado tanto tempo, não creio que tenha acontecido outra coisa que me impressionasse mais do que esse primeiro encontro. Não havia apenas graça, sutileza, generosidade em sua aparição: havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução. Ela surgia como se não permitisse a existência do mundo senão sob a aura do seu fascínio – não era uma força de encanto, mas de magia.¹²⁴

Sintomaticamente Nina provém do Rio de Janeiro¹²⁵, dado que remete a todo um contexto histórico do qual a cidade se torna símbolo, e que Sevcenko chamou de “a inserção compulsória do Brasil na *Belle Époque*”. O crítico assinala que, na virada do século XIX para o XX, o Brasil, após sucessivas transformações de caráter político, econômico e social, com a abolição da escravatura e a proclamação da República, passa por uma “profunda crise de valores” propiciada pelo processo ainda recente de urbanização e intensa industrialização, adentrando na era de modernização e aburguesamento da sociedade.

O Rio de Janeiro, capital da República, se torna o palco onde todas essas transformações se exibem, exigindo da população uma série de mudanças de comportamentos no afã de se aproximar do surto civilizatório que tem a Europa, em geral, e Paris, em particular, como paradigmas; além de transformações significativas do ponto de vista arquitetônico para dar à capital uma aparência moderna. Está instaurado o processo de “regeneração”, termo cunhado pelos escritores da época¹²⁶, que foi o reajustamento da cidade na direção de estabelecer seu cosmopolitismo e se constituir como uma cidade do século XX. Vários fatores contribuíram para isso. Nas palavras do crítico:

¹²⁴ Idem, *ibidem*.

¹²⁵ A cidade do Rio de Janeiro já aparece em outra três novelas do autor, a saber: *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (1956), volumes que integram o ciclo intitulado como “O mundo sem Deus”. Sobre o assunto ler o artigo de Cássia Santos, O Rio de Janeiro numa trilogia de Lúcio Cardoso. Disponível em:

http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/041/CASSIA_SANTOS.pdf

¹²⁶ Conforme SEVCENKO, 2003.

a cidade do Rio de Janeiro abre o século XX defrontando-se com perspectivas extremamente promissoras. Aproveitando-se do seu papel privilegiado na intermediação dos recursos da economia cafeeira e de sua condição de centro político do país, a sociedade carioca viu acumular-se no seu interior vastos recursos enraizados principalmente no comércio e nas finanças, mas derivando já também para as aplicações industriais¹²⁷.

Acrescente-se a isso o fato de o Rio de Janeiro possuir a maior rede ferroviária do país, ampliando a “cadeia de comunicações nacionais” e facilitando toda a relação comercial com o Nordeste e o Norte. “Essas condições prodigiosas fizeram da cidade o maior centro comercial do país”, afirma Sevcenko.

O maior centro comercial do país, no entanto, ainda precisava de reparos no tocante aos tipos sociais que, bem diferentes em relação aos europeus, tiveram que adaptar-se a duras penas aos moldes civilizatórios que passavam a vogar. Para tanto, há um grande investimento para criar “uma verdadeira febre de consumo” voltada para as novidades oriundas da Europa, uma verdadeira corrida cujo norte era a tipificação de personagens ajustados aos “novos tempos”. Era necessário acompanhar o progresso, o que

significa somente uma coisa: alinhar-se aos padrões e o ritmo do desdobramento da economia européia, onde nas indústrias e no comércio o progresso foi assombroso, e a rapidez desse progresso miraculoso. A imagem do progresso – versão prática do conceito homólogo de civilização – se transforma na obsessão coletiva da nova burguesia.¹²⁸

Dito isso, e segundo cronistas da época, não é incomum ver perambulando pelas ruas sob o extremo calor tropical pessoas cujo vestuário lembra em absoluto o modo de vestir típico do rigoroso inverno europeu, toda sorte de chapéus, luvas, fraques e

¹²⁷ SEVCENKO, 2003, p.39.

¹²⁸ Idem, Ibid.. 42-3.

casacos, lojas de estilo parisiense abarrotadas, “a clientela diária de senhoras luxuosamente vestidas, com mais aparato do que gosto”¹²⁹ desfilando para ostentar a sintonia com a sociedade renovada, fundada num *glamour* totalmente adverso ao modo de vida brasileiro. Essa obsessão coletiva afinada com o desejo de “europeização” se transfigura em propagandas políticas, em colunas sociais, em fomento para periódicos e revistas da época, operando o fortalecimento de uma ideologia calcada na ideia de progresso, para a qual a palavra “moderno” parece funcionar como um talismã.¹³⁰

Outro descompasso ainda se faz ver na sociedade carioca. Os velhos casarões dos mestres-de-obras, as fachadas arcaicas, as vielas e becos ainda denunciam o passado colonial, tornando-se, pois, incongruentes com a nova paisagem que se quer ostentar. Em consonância com todas as modificações, uma série de reformas se põe em ação no intento de modernizar a arquitetura carioca e dar à cidade um aspecto mais condizente com o projeto de “regeneração”. Olavo Bilac, em uma crônica, descreve a demolição da antiga cidade e o erigir do novo Rio de Janeiro:

No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfacelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegrias cantavam elas – as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte.¹³¹

A personificação da antiga cidade arruinada, cujos lamentos e dores se fazem prementes mesmo abafados pelo som da maquinaria civilizatória, dá o tom à dinâmica do apagamento de um passado que se quer enterrar junto com os entulhos e restos das construções que remetem ao atraso e ao arcaísmo constituintes da formação do Brasil.

¹²⁹ Idem, *Ibid.* p. 40.

¹³⁰ Sobre isso ler SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹³¹ *Apud* SEVCENKO, 2003, p. 44.

Dessa forma, as duas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro são marcadas por uma plethora de metamorfoses sociais, políticas e econômicas, assinaladas pela “condenação de hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional”, além de uma política rigorosa que dá forma a um “cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense”, fatores que acentuam absolutamente a dicotomia entre a “cidade industrial” e o “campo indolente”. Ainda conforme Sevcenko,

é nesse momento que se registra na consciência intelectual a idéia de desmembramento da comunidade brasileira em duas sociedades antagônicas e dessintonizadas, devendo uma inevitavelmente prevalecer sobre a outra, ou encontrarem um ponto de ajustamento¹³².

Essa furiosa oposição parece ser um dos principais ingredientes de *Crônica da casa assassinada*, ao apontarmos o choque entre o Rio de Janeiro, que tem em Nina uma legítima representante do agente modernizador, e a chácara dos Meneses na pequena cidade fictícia do interior de Minas Gerais, berço de uma família que tem como palavra de ordem a tradição. Contudo, não se trata de uma oposição simples, pois se Nina evoca a modernidade do Rio de Janeiro e ameaça a tradição dos Meneses, ela está profundamente ligada a casa. Embora seja diferente, ela é também uma Meneses e mostra como passado e futuro, moderno e arcaico estão intimamente relacionados entre si, dando forma ao país agonizante “inerte e sem viço para o futuro”, como apontou Lúcio Cardoso. Nina é a ameaça de destruição, por isso a resistência que a ela se ergue durante todo o romance. É a voz que sentencia a decadência da família mineira, do jesuitismo mineiro, do modo de vida mineiro, como propôs Lúcio Cardoso, e o faz constituindo-se como uma figura apocalíptica que espalha a destruição.

Por isso mesmo, o mal que extirpa a personagem, um câncer que a dilacera, é, por sua vez, desdobramento do “mal oculto” que roía a casa, “como um tumor latente em suas entranhas”. Com a doença, que decompõe e, literalmente, apodrece a personagem, vê-se completada toda a rota da desagregação, como um golpe final que lacera e assassina a casa dos Meneses. Conforme Mário Carelli, “Lúcio soube criar um

¹³² Idem, p. 45.

correspondência simbólica entre a degradação do corpo canceroso de Nina e a decadência da casa grande, para significar os diversos níveis da desagregação espiritual da casa assassinada pelo pecado supremo, a mentira.”¹³³.

Assim, longe de representar uma punição aos pecados da personagem envolvida numa trama de adultério, incesto, mistérios de toda sorte, a doença que a decompõe é o retrato final de um subterrâneo já apodrecido do qual Nina avulta como ser fulcral, que somatiza no próprio corpo toda uma corrente de males enraizados nas colunas e alicerces de uma casa condenada à finitude, mas que, ao mesmo tempo, atesta a permanência fantasmática daquilo que morre: a condição colonial, a velha Maria Sinhá com seu chicote de cabo de ouro vergastando os escravos no seu caminho, “o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio”, protesto impotente que o hino das picaretas abafava, mas sem que fosse possível silenciar para sempre. Assim, a condição diabólica de Nina apontada por alguns críticos extravasa os limites do corpo da própria personagem, da casa dos Menezes e até mesmo de Minas Gerais para alcançar dimensões bem mais amplas a partir do seu caráter artístico representacional que reflete esteticamente o “país agonizante”, curiosa e ironicamente pressentido como solução de materiais apodrecidos na crônica de Bilac e concretizado literariamente como sobrevivência de coisas idas na *Crônica* de Lúcio Cardoso.

¹³³CARELLI, 1996b, p. 726.

3

*Crônica da casa assassinada:
Nacionalismo, regionalismo e reificação*

*“O novo é para nós, contraditoriamente,
a liberdade e a submissão.”*

Ferreira Gullar

Capítulo 3

Crônica da casa assassinada:

nacionalismo, regionalismo e reificação

Passada a repercussão inicial que envolveu a recepção de seus dois primeiros romances e somadas às leituras de seus trabalhos posteriores, restou a Lúcio Cardoso o estigma do escritor intimista, figura solitária e polêmica, dado aos dramas interiores de consciências problemáticas alçadas às sombras de suas próprias paixões. Esse caráter, contrariando a rigidez e a severidade da norma estética vigente em seu tempo, lhe legou, por conseguinte, o rótulo de escritor alienado e pouco participante.

Seu fascínio pelo ser humano e pela sondagem íntima dos personagens, responsável pela solidez de um projeto literário coeso, e a postura declaradamente católica, de fato, lhe distanciaram de boa parte dos seus contemporâneos, imersos que estavam no regionalismo de interpretação mais ou menos subjetiva dos costumes localistas, dos dialetos, da luta brava dos sujeitos marcados pela espoliação, pela exploração do trabalho, pelas condições adversas e precárias que dão forma às grandes contradições do país. Essa que se estabeleceu como a linha social do romance dos anos 30 e 40, com maior ou menor variedade, e com grande sucesso entre a crítica, foi se sustentando como padrão de análise dos romances do momento, forçosamente buscando posturas engajadas e atitudes interessadas por parte dos escritores em questões sociais, seja do Brasil ou do mundo.

Lidos como trajetória para a realização da sua “obra definitiva”, os romances, novelas – e mesmo o teatro e a poesia –, de Lúcio Cardoso testemunham uma postura de ruptura com a narrativa predominante ao darem lugar para velhas, mas não resolvidas, questões (o regional, a dialética local e universal, a luta social e humana pela sobrevivência, a reificação do homem, a falência dos valores) em uma forma inovadora, cujo subjetivismo e a profundidade da abordagem revelam, ainda que de forma estilhaçada – posto que pela via da fragmentação –, o interesse em compor um todo estético coeso, capaz de alcançar a totalidade da vida pela compreensão do homem em

sua trajetória agônica pela vida e, sobretudo, pela representação literária do país agonizante.

Essa via intentada pelo autor de *Maleita*, incompreendida por boa parte da crítica, é que será investigada nesse capítulo. Noutras palavras, a pergunta que se apresenta é: ainda que sob o peso da tradição regionalista-social, e, em alguma medida, documental, como a *Crônica da casa assassinada*, romance-modelo do escritor, sintetiza e, sobretudo, estetiza questões de ordem sociais e históricas fundadas numa forma romanesca que cumpre magistralmente o seu papel enquanto arte, ou seja, ser do mundo e ao mesmo tempo representá-lo em sua precariedade?

3.1. Um sentimento íntimo

Os anos 40 começam marcados pelo horror da Segunda Guerra Mundial, que demonstrava as faces mais horrendas do nazi-fascismo e da corrida armamentista, disposta a espalhar o medo entre as nações e os sacrifícios impostos à população civil, desde a exploração em termos de trabalho até o holocausto judeu, além do genocídio que as duas bombas atômicas causariam.

No Brasil, comunismo e fascismo se digladiam; a ditadura do estado Novo gera ondas repressivas, até ver seu domínio abalado em 1945; o projeto trabalhista de Vargas passa a ser difundido e implementado, garantindo-lhe a continuidade no poder e mascarando o controle e a submissão exercida pelo Estado sobre os trabalhadores, o programa de industrialização se intensifica e dá ritmo às mudanças sociais ocorridas em todo o país.

No campo da literatura, a postura participante, na forma da narrativa engajada, vai se tornando campo fecundo para a produção, que, disposta a denunciar as mazelas da sociedade, se oferece como espaço propício para a veiculação de ideologias e posicionamentos políticos. Assim é que Mário de Andrade, em 1944, declara em entrevista o que considera o papel da arte e do intelectual em tempos tão demarcados:

Se a sociedade está em perigo, conclui-se que o escritor tem a obrigação indeclinável de defendê-la. Infelizmente não são muitos os que entre nós se capacitaram disso. Uns por não possuírem consciência profissional. Outros por não possuírem consciência de espécie alguma. Não há por onde fugir. Ninguém pode cruzar os braços, ficar acima das competições sociais. É assim com a guerra, na luta das democracias contra os fascismos de todas as categorias. A guerra não é um teatro, que a gente possa assistir comodamente, como se estivesse sentado num camarote. Todos participam da luta, mesmo contra a vontade. Queiram ou não queiram. E se é assim o escritor tem de servir fatalmente: ou a um lado ou a outro lado.¹³⁴

Segundo o autor de *Macunaíma*, trata-se de uma questão de posicionamento, “a um lado ou a outro”, na qual a participação do escritor no sentido de defender a sociedade chega a ser uma fatalidade. A postura de Mário poderia ser entendida, e talvez não fosse esse exatamente o caso, como a de uma gama de críticos e autores que compactuam com a idéia de que à literatura cabe o papel de adentrar as lutas e empunhar as armas na direção do inimigo, sejam quais forem os problemas sociais que pairam sobre o mundo. Fazer literatura, segundo essa visão, é “indeclinavelmente” assumir um lugar ideológico que se reverta em *poiesis*, e que faça ver as fraturas da sociedade, o que não deixa de ser uma subordinação da literatura à defesa de uma causa. A questão é que, quando a ideologia se reverte de fato em *poiesis*, ela, de certa forma, em maior ou menor grau, a depender de sua força estética, tanto se volta contra a ideologia a que supostamente estaria subordinada, quanto se volta de maneira mais profunda para o mundo que pretendia negar, no caso das produções deliberadamente distanciadas dos temas sociais; talvez as palavras de Mário de Andrade quando afirma que “Todos participam da luta, mesmo contra a vontade. Queiram ou não queiram” possam ser entendidas nesse sentido também.

Se em *Maleita* ou *Salgueiro* os princípios do ofício de escritor propostos por Mario de Andrade possam estar contemplados de alguma forma, ainda que não visceralmente, os romances posteriores de Lúcio recusam-se, e mesmo negam-se, a debruçar-se sobre as “competições sociais”. Para ele, fazer literatura definitivamente

¹³⁴ LOPEZ, Telê Ancona (org.), 1983, p. 104.

não significa descruzar os braços no sentido de abraçar os temas emergenciais das demandas da sociedade. Não se trata, no entanto, de não possuir “consciência profissional” ou qualquer tipo de consciência que se possa elencar.

Antonio Candido diz que a atividade literária de uma nação enquanto sistema orgânico se dá pela tríade: *autor* consciente do seu papel, *obras* significativas e *público* leitor engendrando a tradição e a permanência. No entanto, quando fala de autor consciente, parece-nos que o crítico não o faz na crença de uma atitude imediata que transforme em letras os desejos pragmáticos de identificação e de serviço à sociedade. Essa consciência se dá na compreensão do papel definidor que a literatura exerce na formação do público leitor e enquanto campo de batalha das múltiplas experiências da sociedade que se transfiguram em arte, experiência da contradição, como deve ser em seus “dois gumes”¹³⁵, revelando não uma das visões – ainda que seja a hegemônica, mas abrindo os flancos para as possibilidades de entrever as diversas contradições postas em funcionamento no mundo e no momento da escrita.

Essa consciência parece não faltar a Lúcio Cardoso. Em resposta a Mário, o escritor mineiro afirma:

Ora, repito, não se trata aqui de um ato de simples ignorância, mas de uma inequívoca demonstração da miséria e da violência do nosso tempo. Estamos face a face com esse demônio da subversão, que nestes dias infelizes sacode tão poderosamente o trono dos valores mais altos, para impor o poder das forças desenfreadas e secundárias.

E em troca, que oferecem aos escritores como matéria do romance? Ódio, o ódio puro e simples, contanto que seja palpável e visível a todos os olhos, mesmo aos mais grosseiros. Ódio de classe, ódio de patrão ao empregado, de dirigentes a dirigidos, de nações a nações, de tudo que tende a dividir e não unificar. O ódio é o grande deus do tempo, o príncipe dos nossos dias, cuja imagem mais nítida – a mais nítida mesmo que se conseguiu – é a guerra que hoje devora o mundo. Decerto não é possível ignorar que a guerra existe, mas também não é possível erigi-la como objeto sagrado. É o que fazem grande número de escritores – artistas sem alma, escritores medíocres – inundando o mundo com uma classe da literatura mais efêmera do que o vento que passa. Como justificativa, alegam que o romance deve refletir sua

¹³⁵ CANDIDO, A. “Literatura de dois gumes” *In: A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

época, seu tempo, condições e não sei que mais. Evidentemente é menosprezar o verdadeiro escritor. Não que ele não deva refletir o seu tempo, mas o fato que se “existe” nele um grande artista, queiram ou não os políticos e os acusadores, refletirá o tempo na sua obra, e isto, não porque saia de caderninho em punho tomando nota do que se passa, mas porque é próprio dos verdadeiros artistas modelar a fisionomia da época em que vivem.¹³⁶

No longo trecho apresentado, o autor não demonstra indiferença quanto aos problemas do seu tempo, principalmente sobre a guerra. A questão que avulta para Lúcio Cardoso, no entanto, é que uma postura consciente está para além de submeter a matéria literária ao gosto do momento, o que, segundo ele, resulta numa literatura “efêmera”, posto que panfletária, apegada aos ditames dos acontecimentos que dão curso às tragédias diárias, comprometendo a qualidade da obra de arte literária convertida em produto de consumo da sociedade.

A declaração do escritor parece dialogar com o que Machado de Assis aponta no artigo “Instinto de Nacionalidade” (1873), no qual o autor de *Dom Casmurro*, ao apresentar o panorama da produção artística vigente em sua época, grandemente caracterizada pelo desejo de engrandecer a nação por meio da literatura, afirma que o que se exige do escritor é que ele seja “homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”¹³⁷, ainda que não lance mão de elementos pictóricos ou exóticos para dar a ver a nação em suas letras.

Segundo Machado, no afã de se criar uma literatura nacional, os autores românticos estariam equivocados, não no ideal, que de todo o considera legítimo, mas na forma, contaminada pelos excessos da “cor local”; como se, ao conjugar na escrita literária o elemento indígena, a natureza americana, os fatos históricos do país, garantissem o *status* de literatura “brasileira” de fato.

Para Machado, “não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região”, a questão a ser debatida com atenção é: em que medida essas questões estão envoltas em

¹³⁶ Apud SANTOS, 2001, p. 130.

¹³⁷ ASSIS, Machado, 1997, p. 473.

“doutrinas tão absolutas que a empobrecem”¹³⁸, tornando a matéria literária superficial e subordinando-a a aspectos de outra ordem?

A crítica de Machado demarca temporalmente os conflitos da vida cultural brasileira, mas sua avaliação ainda nos soa extremamente profícua, na medida em que se descreve a posição dos escritores numa literatura em que as contradições tornaram-se estruturantes, isto é, formam parte orgânica da matéria literária local e podem ser vistas nos discursos de Mário de Andrade e de Lúcio Cardoso.

O próprio Machado de Assis sofreu os dissabores dessa crítica. Sobre isso, Roberto Schwarz escreve: “outros autores criticaram em Machado a falta da intenção e do colorido nacional: seria um literato estrangeirado, sem interesse pelos problemas pátrios. Esta divergência veio até nossos dias”¹³⁹, fazendo dele um autor controverso no tocante à representação da identidade nacional. Nisso residem os trabalhos de maior fôlego de Schwarz, na tentativa de ler o escritor fluminense, como um autêntico “mestre na periferia do capitalismo”, para quem interessavam mais as relações e as formas que o aporte nos elementos de identificação, o que gera uma “feição nacional (...) profunda, sem ser óbvia”.

A rejeição a Machado, sustentada na idéia de que a ele faltaria adesão às coisas nacionais – cultura, política, história, natureza –, soma-se a outra vertente que vê nele um autor de feições universais, “que lhes dava o sentimento de planarem acima do acanhamento local dos primeiros” escritores brasileiros. Para Schwarz, a leitura de Machado de Assis se dá

Sob o signo da dialética do local e do universal. Observa que ele foi mais longe que outros na transcrição do dado social, bem como no aproveitamento crítico da literatura brasileira anterior, o que paradoxalmente o levava a dispensar os apoios do pitoresco e do exotismo, e lhe permitia integrar sem servilismo os numerosos modelos estrangeiros de que se valia. Em conseqüência, é nosso primeiro romancista que se pode ler sem o desconto de simpatia devido ao compatriota, não sendo por isto menos nacional.¹⁴⁰

¹³⁸ Idem, Ibid.

¹³⁹ SCHWARZ, R. 1987, p. 165.

¹⁴⁰ Idem, p. 168.

De acordo com Roberto Schwarz, Machado de Assis não só contribuiu para a formação de uma consciência nacional por meio de sua obra, mas principalmente contribuiu para a estruturação da própria literatura ao balizar as dimensões localista e universalista, dando corpo a uma brasilidade que independe do exotismo e do descritivismo da natureza, mas que se faz pela via da reconfiguração de formas e fórmulas que vão se transformando para fazerem emergir o “sentimento íntimo de seu tempo e seu país”.

Também para Lúcio Cardoso, consoante com o artigo de Machado, o verdadeiro escritor, “queiram ou não os políticos e os acusadores, refletirá o tempo na sua obra”, já que ele se transfigura no “sentimento íntimo” machadiano. Em Lúcio Cardoso o sentimento de pertença a um dado momento, a consciência dos problemas sociais e históricos de sua época, transformam-se nesse sentimento íntimo de escritor, que dá forma a uma escritura que participa do mundo, mesmo quando tenta dele se distanciar; que denuncia as estruturas sociais pela arquitetura textual e pela formalização dos enredos e das personagens que corporificam angústias diversas e plenamente humanas, e que contrariam o objetivismo das premissas de um romance dito diretamente histórico ou social.

Aí reside a brasilidade de um escritor intimista, ou seja, no arranjo estético de elementos que, mais do que o caráter ilustrativo, apresentam-se como ressignificação das noções de identidade, de nacionalidade, compreendendo-as como parte estruturante da obra, como fator da equação cujo produto é a arte literária. Assim sendo, o romance do autor mineiro se constrói dando a ver a lógica histórica e social, não pela relação direta com o mundo – observável, mensurável, aparente; mas por se constituir como “objeto relativamente autônomo com respeito aos limites do cotidiano ordinário”, tornando-se, pois, a um só tempo, espaço de representação e de inversão projetada e internalizada na obra de arte:

em *Crônica da casa assassinada*, a construção de conexões com o sentido da história nacional não se realiza “apesar” da forma intimista do romance. Ao contrário, é exatamente por meio dessa formulação intimista que se estabelecem as conexões com a nossa forma objetiva.

Primeiramente, porque a representação da realidade (...) mais do que uma referência direta às estruturas sociais observáveis, reconhecíveis e mensuráveis, é a construção de um sentido que se produz na medida da produção da obra e não pela reprodução da experiência imediata. Na fatura da obra se vão encarnando as conexões que, a partir do conjunto de figurações anteriores e dos elementos extraliterários submetidos ao trabalho estético, darão corpo a uma inteligibilidade ainda não construída de nossa história.¹⁴¹

Diante disso, o que se percebe é que na narrativa engendrada por Lúcio Cardoso, tanto em se tratando da *Crônica da casa assassinada* quanto de outras publicações, pode-se ver em funcionamento os móveis da consciência nacional e de seu tempo. Sobretudo pensando na *Crônica*, em que se narra a destruição de uma família no interior de Minas Gerais, mas que é em si mesma a representação de um processo marcado pelas dialéticas campo-cidade, arcaísmo-modernização, atraso-progresso, local-universal, que dão forma às contradições não resolvidas na história do Brasil e que continuam dando curso ao movimento sócio-histórico de nossa nação. Ainda mais em se pensando na condição de Minas Gerais e no seu papel político-econômico brasileiro como “parte de um complexo e contraditório conjunto e sua aristocracia rural [que] encontrou cumplicidade e resistência nos outros centros de poder brasileiros em luta pela hegemonia.”¹⁴²

Nesse último romance publicado em vida, Lúcio Cardoso lança mão de artifícios¹⁴³ que garantem um jogo significativo em que as distintas realidades se amalgamam e fazem surgir uma imensa teia significativa na qual os contrários se tocam e constroem outra lógica, paradoxalmente oposta e complementar, tal como se constrói a própria história do país, alicerçada nas contradições, fazendo coexistir os paradoxos que ao longo de séculos tornaram-se constitutivos do modo de ser da gente brasileira, do modo de ver a nação e do modo de continuar a escrever a História.

Dessa forma é que Lúcio Cardoso se coloca no enfrentamento dos problemas sociais de seu tempo. O autor mineiro que declarou: “os problemas sociais não me

¹⁴¹ CORREA, Ana Laura dos R. 2008, p. 92-3.

¹⁴² Idem, p. 96.

¹⁴³ Conforme já vistos no capítulo anterior.

interessam senão de maneira indireta”¹⁴⁴, concebe a atividade literária como espaço destinado a dar formas a seres e a situações que estão para além do mundo. No entanto, declara também que a esses seres empresta “algumas das minhas modestas opiniões sobre este insigne mistério que é a vida”¹⁴⁵. Desse lugar discursivo intermediado pelo escritor, entre o mundo real e o mundo ficcional, emergem personagens, enredos, tempos e espaços, visões de mundo figuradas em linguagem, que violam os limites da pura imitação para se apresentar como lócus diferenciado da dinâmica sócio-histórica, já que pela via da representação artística, cujos limites são de outra ordem.

As contradições ora ditas revelam-se, por exemplo, na ambivalência da posição central que Nina parece exercer. A personagem que perturba a ordem da família Meneses ao condensar em si os impasses da modernidade contraditória do país, ao balouçar uma estrutura de caráter secular sobre a qual pesa a tradição daquela pequena oligarquia, no entanto, se revela parte integrante desse jogo de poderes onde o novo, o moderno, necessita do arcaico para se tornar possível. Bem assim é que Bosi discute a dialética da colonização dos países americanos, onde as contradições advindas desse processo de exploração se tornam claras. Para o crítico, o efeito modernizante

quando estimulado, aciona ou reinventa regimes arcaicos de trabalho, começando pelo extermínio ou a escravidão dos nativos nas áreas de maior interesse econômico. Quando é aguçado o móvel da exploração a curto prazo, implantam-se nas regiões colonizáveis estilos violentos de interação social. (...) não se pode negar o caráter constante da coação e dependência estrita a que foram submetidos índios, negros, mestiços nas várias formas produtivas das Américas portuguesa e espanhola. Para extrair os seus bens com mais eficácia e segurança, o conquistador enrijou os mecanismos de exploração e de controle. A regressão das táticas parece ter sido estrutural na estratégia da colonização, e a mistura de colono com agente mercantil não é de molde a humanizar as relações de trabalho.¹⁴⁶

O processo contraditório e necessário para a expansão moderna do capital comercial “brutaliza e faz retroceder a formas cruentas o cotidiano vivido pelos

¹⁴⁴ CARDOSO, L. 1996, p. 763.

¹⁴⁵ CARDOSO, Idem.

¹⁴⁶ BOSI, Alfredo. 1992.

dominados”, fundando um impasse que se tornou visceral nos modos de conceber todas as esferas da vida social nos países americanos cuja colonização se deu nessa conformação. Assim, atraso e modernidade não são apenas elementos coexistentes, como se pacífica pudesse ser essa relação, mas são lados de uma mesma medalha, cônjuges, como o são Nina e os Meneses. Neles se vê o casamento entre os dois tropos da formação da nação – a civilização e a barbárie atualizadas pela história.

Não à toa, a decomposição de Nina é também a putrefação da própria casa, “das raízes que se aprofundavam nos primórdios de Minas Gerais”, assinalando a impossibilidade da existência de um sem o outro. São eles, Nina e os Meneses, o atraso e a modernidade, componentes da construção de uma nação sem as rupturas necessárias para o desenvolvimento efetivo; figuram, portanto, uma história em que a inserção de técnicas industriais e as novas tecnologias conviviam sem pesar com o latifúndio e a escravidão, produzindo uma narrativa peculiar da evolução social em nossas terras. Por isso Betty questiona: “estaria [Nina] representando, ou verdadeiramente trafegava num mundo onde jamais teríamos acesso?”¹⁴⁷.

Pouco antes de morrer, prevendo sua finitude, Nina ateia fogo em seus vestidos “bonitos e caros” que “ali, na Chácara, não tinham serventia”. Quase como num ritual, ela faz uma fogueira que transforma em cinzas aquilo que ainda a distinguiu da realidade provinciana da família. Ao tentar apagar simbolicamente a doença que a assoma, Nina apaga também as marcas da sua resistência ao servilismo e à obsolescência que apregoam o estuário da família, da casa, da cidade, fundindo-se irremediavelmente num todo contraditório e dissonante, donde a dupla temporalidade se unifica num movimento dialético.

Betty sublinha ainda que os vestidos de Nina causavam uma agitação na Chácara e na cidade, vestidos “que haviam brilhado outrora em tantos jantares famosos e reuniões de família”¹⁴⁸, explicitando que eles representavam parte do aparato que fazia da patroa um ser diferente, moderno, estrangeiro ante o arcaísmo dos que a circundavam. Com eles, as fronteiras entre os mundos, que só aparentemente existiam, são derrubadas e, metaforicamente, insinuam a dependência que sustenta essa relação

¹⁴⁷ CCA, p. 238.

¹⁴⁸ CCA, p. 320.

permeada pela incompatibilidade e pelo desajuste, mas que é, paradoxalmente, constituinte da nossa condição no mundo.

Portanto, em Lúcio Cardoso é impossível ver somente a genialidade de um romance com pretensões universalistas e deixar de lado o mineiro provinciano que também reside na construção de sua narrativa. Seria desleixado não perseguir as marcas dessa relação conflitante entre o homem e suas raízes, uma vez que elas se transformam em veios significativos que interpenetram a forma romanesca, delineando uma forma peculiar do tão antigo regionalismo.

3.2. A mineiridade de Lúcio Cardoso

“Minas, esse espinho que não consigo arrancar do meu coração” (Lúcio Cardoso)

Em artigo de 1944, Clóvis Ramalhete faz duras críticas a Lúcio Cardoso ao tratar da trajetória adotada pelo autor. Segundo ele, a obra do mineiro que começa apegada aos problemas sociais, “de olho na partitura da moda”, descamba para um subjetivismo que o crítico considera exacerbado dando vez a “uma ficção de fofas introspecções”, um caminho de solidão, sonâmbulo e de um hermetismo “difícil e inacessível”. O ponto que destacamos do artigo, no entanto, se dá no seguinte trecho:

[Lúcio Cardoso] Adotou o “tom noturno”, na ficção deste país de sol, pedras coruscando, *cactus*, seca e crimes passionais, confundindo erro com originalidade. E descansou serenamente sobre a certeza de sua obra. Não sofre de insônias, nem jamais duvida de si próprio, esse inabalável. Em certas páginas, com sua estética de subterrâneo, aborda lances vigorosos, de nervos crispados, mas tudo soa falso e frágil. Lembra dó de peito de menino de coro. Toda a aparência de fracasso vem da “maneira” literária, da “fórmula” adotada para sua literatura de quarto de doente, sem janelas abertas, ar livre e luz. Ela não traduz contribuição interior, mas sim atitude e pesquisa deliberada.¹⁴⁹

¹⁴⁹ RAMALHETE, Clóvis, 1944.

Baseado na leitura do fragmento e observando as condições de produção do momento em que Clóvis Ramallete escreve, fica fácil perceber que o romance de notação subjetiva, a narrativa dos entreditos e dos volteios da consciência humana, os sopros sugestivos que sinalizam para as possibilidades e para as inquietudes dos desejos parecem não ter lugar no cenário brasileiro. Pouco antes, o crítico diz que Cardoso salpica desmedidamente vocábulos (“mistério”, “silêncio”, “fuga”, “hermético”) que lhe garantem o lugar de “Dostoievski nacional”, e tudo isso para “ser profundo”.

Ao país dos “*cactus*” restaria um romance de caráter coletivo, sem vistas ao sujeito “isolado e individual” que permeia nos romances de subsolo de Lúcio; cabe aos brasileiros escrever com base na objetividade que dá expressão ao mundo, diz Ramallete. É fato que a ficção cardosiana, no momento em que desponta e disputa espaço na cena literária nacional, é lida como contraponto do romance do nordeste que se destaca e dita as regras do jogo, estabelecido como a narrativa por excelência no instante em que literatura e militância política mantêm limites tão estreitos. Não se pode, entretanto, negar o grupo dos mineiros que estava produzindo e crescendo desde o início dos anos 30.

No ensaio Espaço e transgressão¹⁵⁰, Consuelo Albergaria fala do momento em que, passados os “dias revolucionários do romance de 30, arma da militância da esquerda literária”, e tendo em vista a poesia “esmerilhada e enxugada de excessos” da geração de 45, os escritores mineiros escreviam e publicavam, ainda sem a “comoção causada por *Grande sertão: veredas*” (1956) de Guimarães Rosa, todos timidamente deslizando pela “universalidade provinciana de tipos e lugares fechados, como é fechada Minas por suas montanhas”. Segundo ela, “embora tímida, a prosa mineira nem por isso é menos forte, contundente e regional; é apenas menos espalhafatosa”¹⁵¹.

Albergaria fala ainda desse período como o momento em que “a onda mineira emergida com Guimarães Rosa (...) trazendo em seu bojo um Lúcio Cardoso” vai definitivamente ganhando espaço privilegiado, ao elevar à escala nacional nomes como Cornélio Penna e Cyro dos Anjos, além de abrir caminho para Fernando Sabino, Pedro

¹⁵⁰ ALBERGARIA. In: CARDOSO, Lúcio, 1996.

¹⁵¹ Idem. P. 681.

Nava, Adélia Prado, Autran Dourado, Ivan Ângelo, todos irmanados pela “mineiridade que expressam” e que se configura como “fio unificador que perpassa suas obras”.

Essa mineiridade de que fala Albergaria funciona como a qualidade de ser mineiro que adentra o horizonte cultural e se define como espaço simbólico realizado na e pela linguagem, conferindo assim uma “unidade fundada na apreensão particular de uma visão introjetada”.¹⁵²

Nesse sentido, a mineiridade se expressa não somente pelas ações que falam diretamente aos mineiros e os identifica como conterrâneos, metamorfoseadas em enredo, em tipificações ou situações de tradição; ela estaria também e principalmente no modo de articulação encerrado na narrativa, ou seja, a organização peculiar de uma forma de linguagem encena a condição particular definida pela autora como “mineiridade”, condição intimamente ligada à forma como esses autores mineiros foram se organizando. Segundo ela

Ao contrário do movimento Regionalista do Nordeste, de obras fartamente publicadas e com grande divulgação, a vertente intimista (e às vezes muito irônica) dos autores da mineiridade, tendo convivido com as manifestações literárias preocupadas com os problemas do latifúndio e a exploração do homem do campo, típicas do regionalismo político e militante, volta-se à introspecção e à indagação ontológica.¹⁵³

Ora, a introspecção e a tendência ao intimismo se ligariam perfeitamente ao espírito mineiro como sugestão e como técnica, devido ao modo de ser do sujeito das Minas Gerais, “triste, orgulhoso: de ferro./Noventa por cento de ferro nas calçadas./Oitenta por cento de ferro nas almas”¹⁵⁴, como propõe Drummond.

Consuelo Albergaria destaca, em se tratando da *Crônica da casa assassinada*, que a técnica da fragmentação, na presença dos diversos discursos dos narradores, seria uma das marcas da mineiridade do autor, apoiada na atitude dos mineiros, “acostumados a manter submersas suas opiniões e constrangidos ao silêncio pelo medo atávico do

¹⁵² Idem, p. 682.

¹⁵³ Idem, Ibid.

¹⁵⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. 2003. p. 135.

comprometimento”, não à toa, acusados de “cautelosos e dissimulados”.¹⁵⁵ Essa atitude, portanto, se revelaria na natureza monológica dos discursos dos habitantes da chácara e da Vila Velha, imersos em suas visões dos fatos, encerrados na crença de suas verdades, numa narrativa em que “todos falam, ou melhor, todos se repetem trazendo de novo apenas o toque pessoal de sua enunciação”¹⁵⁶.

Como desdobramento dessa dissimulação estaria também o jogo de mascaramento do autor implícito (como já citado no capítulo anterior), demarcado pela ausência de modulação dos diferentes registros presentes no romance, dando provas da presença do “sujeito-autor” (para usar a expressão de Albergaria) e da arquitetura montada por ele no sentido de censurar o comprometimento com sua visão pessoal do mundo. Conforme Albergaria:

A ausência da modulação marca o estranhamento nos monólogos que constituem a *Crônica* e essa ausência permite, justamente, identificar a presença de Lúcio, sujeito-autor, disseminado pelas falas de suas personagens. Todas usam o mesmo registro de fala, independente de sexo, idade ou condição social. Paira, em todas as enunciações, um clima de conciliábulo, de intriga, de curiosidade mórbida, mesmo nos discursos encaixados.¹⁵⁷

Diferente da autora em questão, encaramos não como sujeito-autor, empiricamente o Lúcio Cardoso, mas na condição de “autor implícito”, que existe enquanto ente ficcional, ainda que apresente pontos de contato com a visão de mundo do escritor. Dito isso, o autor implícito existe no cerne da narrativa e como parte da carpintaria do romance, ou seja, como outro dos componentes que dão significado ao todo do romance.

Assim podemos dizer que a presença do autor implícito se liga ao propósito de sustentar o pêndulo entre o entredito e o interdito, mantendo a dubiedade da narrativa que mais esconde que elucida. Característica tipicamente mineira? Estrategicamente, Consuelo Albergaria propõe relações interessantes que unem os usos e costumes mineiro do século XVIII e o esgotamento do ouro no século XIX com o “clima de

¹⁵⁵ Idem. p. 683.

¹⁵⁶ Idem, Ibid.. p. 684.

¹⁵⁷ Idem. Ibid. p. 685.

suspeita e inquietação, a tragédia coletiva vivida por seus habitantes no tempo da colônia, a memória das torturas, o choro e os soluços [que] ressoam ainda nas pequenas cidades do interior, influenciando no seu cotidiano”¹⁵⁸, o que resulta num modo igualmente hermético, suspeito, inquieto, encalacrado de fazer literatura.

Luís Bueno, tratando de Cornélio Penna e de Guimarães Rosa, escreve algo que sem dúvida serve perfeitamente a Lúcio Cardoso. Pensando na relação homem-terra-produção literária, o crítico destaca o peso significativo da geografia mineira sobre a forma de conceber a poética desses autores. Deste modo,

As montanhas provocam uma sensação de enclausuramento, que não é fruto apenas de seu aspecto físico, mas da história da relação que têm com os homens e, por consequência, do tipo de influência que devolvem ao homem. E as montanhas de Minas são a terra arrasada pela experiência da mineração, que feriu a natureza e a incompatibilizou com o homem. Afastado da natureza, indo mesmo contra ela, o homem não pode se encontrar.¹⁵⁹

Residiria, pois, na mineiridade de Lúcio Cardoso uma parcela significativa da forma romanesca adotada na *Crônica? Ler-se-ia* o autor implícito como face desse eu matreiro e desencontrado do homem das Minas Gerais? Fato é que as considerações se afunilam e vão desenhando uma forma particular de representação que assume em suas letras a paisagem igualmente particular que marca o sujeito. Ainda acerca disso:

A preponderância do passado (perdido e irreversível) aliado a um espaço fechado não só pelas montanhas, mas também por forte sentimento clânico e grupal, que busca sua força em si mesmo ao rejeitar a intromissão de elementos estranhos – capazes, talvez, de lhes ameaçar o estável (e incômodo) imobilismo – complementa o quadro do protótipo familiar representado pelos Meneses. É natural, portanto, a aversão que sentem por Nina. O motivo para o drama conflituoso que se instaura na chácara, com a chegada da estranha, evidencia o desejo de liberdade – recalcado e paradoxal – que é outro dos componentes da mineiridade. Desejo de uma liberdade urgente, reação diametralmente inversa à repressão exercida pelas instituições de caráter conservador.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Idem. Ibid. p. 683-4.

¹⁵⁹ BUENO, 2006, p. 25.

¹⁶⁰ ALBERGARIA. Op. cit. p. 685.

Não se trata, em nossa visão e tampouco na dos críticos, de uma relação determinista entre o autor e sua terra, mas de uma visão compartilhada por autores de um determinado momento cuja força da expressão literária encontra caminhos próprios e próximos.

Fato também é que para Lúcio Cardoso essa relação com a terra natal nada tem de pacífica. Há nele a consciência de um conflito que se transforma em fermento para sua materialística literária. O próprio Lúcio Cardoso escreve em seu *Diário completo*: “O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera de que eu me faça inteiro – coisa que só a morte me fará possível”¹⁶¹. Relembremos também o brado em que diz que o seu “movimento de luta é contra Minas Gerais”¹⁶², contra a tradicional família mineira.

Em tudo isso a *Crônica da casa assassinada* se estabelece como o romance de Lúcio Cardoso que mais se serve à representação desse conflito. Nela, a consciência do conflito com Minas Gerais se torna visceral perpassando as centenas de páginas que compõem o livro, que se constitui como um verdadeiro libelo contra o patriarcalismo mineiro e suas oligarquias, atacando vorazmente a instituição do casamento, os louros de um passado de prestígios agora em pleno processo de degradação, o peso do nome sobre a sociedade, enfim a inadequação de valores e atitudes que remontam a um passado “perdido e irreversível”.

A decrepitude que encerra as ações, as personagens e as coisas na *Crônica* caminha na direção de representar a força da transgressão, iniciada por eles mesmos e que sobre eles recai, forçosamente descreditando o mundo dos costumes cristalizados e resguardados por entre as paredes do casarão da chácara dos Meneses. Esse mundo fadado ao sucateamento denota também a força da consciência histórica de Lúcio Cardoso ao confrontar dois mundos aparentemente distintos. De um lado, o provincianismo da Vila Velha – cujo signo do atraso se dá já no nome escolhido pelo autor; de outro, a chegada do processo modernizador, tecendo os fios de um panorama cujo senso de dualidade se configura como norteador dos conflitos.

¹⁶¹ CARDOSO, 1970, p. 178.

¹⁶² CARDOSO, 1996, p. 764.

Por isso mesmo, como afirma Mário Carelli, ainda que se queira como repúdio à sociedade mineira, “na realidade, ele [o romance *Crônica da casa assassinada*] permanece visceralmente mineiro, não podendo por isso abandonar uma relação de amor-ódio pela terra natal”¹⁶³. É no terreno pantanoso de amor e ódio que se situa o regionalismo mineiro de Lúcio Cardoso. Regionalismo que apresenta dissonâncias com os sentidos que usualmente a palavra ganhou na crítica literária, e que, aliado à noção de consciência do atraso, assinalada por Antonio Candido, remete a uma formulação ainda mais complexa do que pode aparentar.

3.3 A consciência dilacerada do atraso na e pela *Crônica da casa assassinada*

Segundo Candido, existe no Brasil, em particular, e na América Latina, em geral, uma estreita relação entre Regionalismo e dependência cultural ou entre Regionalismo e atraso. De Távora a Guimarães Rosa, o regionalismo apresenta-se inter-relacionado a questões que estão para além do texto literário e sopram na direção das discussões de ordem socioeconômicas e culturais. No já citado ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*, de 1973, Candido, ao traçar um percurso histórico da literatura no Brasil, define o atraso como marca da história do Brasil. Um atraso causado pela extrema condição de dependência econômica, política, mas também literária, já que a grande tentativa do projeto literário no Brasil, desde o Arcadismo, era justamente a de compensar esse atraso pela elaboração refinada de uma arte que suplantasse o déficit da matéria local e de seus elementos extra-literários (a política, a economia, o social). Dessa maneira, a matéria estética dos textos deixa entrever as marcas desse atraso no trabalho operado pelos autores, enredados inevitavelmente numa dinâmica histórica que passa a ser internalizada na obra, tornando-se, pois, dialeticamente interna, constitutiva da fatura do texto.

Dessa maneira, a consciência do atraso por parte da intelectualidade brasileira, segundo Candido, passa por fases distintas¹⁶⁴ de acordo com a perspectiva que se tem

¹⁶³ CARELLI, p. 639.

¹⁶⁴ Ressaltamos aqui que essas fases não são estanques e restritas a momentos únicos de nossa literatura, como talvez possa fazer parecer a sua delimitação para efeito de compreensão. Na verdade, essas fases

sobre ele. Todas as fases desse atraso estão ligadas às fases do Regionalismo na literatura brasileira. Esse atraso, resultante da forma complexa pela qual fomos colonizados e civilizados, fomentou o desejo de superação, levando a literatura a manifestar o que havia de mais peculiar na realidade local, equação que tem por isso o regionalismo como principal produto, que, conforme o autor de *Formação da literatura brasileira*, “foi uma etapa necessária” por abrir espaço para a visão sobre o localismo furtado aos autores ao longo de séculos.

Assim, o primeiro momento é o da consciência amena ou eufórica do atraso, correspondente a ideologia de “país novo”, cuja visão do atraso brasileiro pairava sobre a ideia de que o problema fosse de ordem circunstancial, pontual, e que por ser algo detectável em um país novo, seria superado. Caracterizado por um regionalismo pitoresco, protagonizado pelo “sertanejismo”, que fez do homem do campo um ser exótico enleado num espaço delimitado e, por vezes, irreal. Nessa consciência

A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com o apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma. O nosso céu era mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem era mais inspiradora que a de outros lugares, como se lê num poema que sob esse aspecto vale como paradigma, a “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias (...). A ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social.¹⁶⁵

É a fase do regionalismo pictórico, da idealização do indígena, da descrição romanesca dos rincões mais distantes do país, fase na qual a voz do oprimido impõe-se, bem mais em volume que em qualidade. A superficialidade aliada à euforia entusiástica (imagística, pouco polifônica) são marcas de boa parte dos modelos de representação que se difundem nesse período.

compõem um processo de amadurecimento das formas literárias no Brasil constituído historicamente a partir de um movimento complexo marcado por continuidades e rupturas.

¹⁶⁵ CANDIDO, 1989, p. 142.

Seguindo-se como um processo, entre rupturas e continuidades, tem-se o momento da consciência catastrófica do atraso, que em lugar da idéia de país do futuro, está calcada na visão do Brasil como “país subdesenvolvido”. Nessa fase, a debilidade passa a ser encarada como um fenômeno sistêmico, como resultado de uma problemática maior e mais complexa, de valor histórico, fruto de um conjunto de fatores não tão fáceis de serem superados. Daí, a literatura abre as portas para o seu outro de forma mais latente e, por vezes mais problematizada – o avesso do intelectual, letrado, elitizado, que se materializa na figura do sertanejo, do nordestino, do explorado, do trabalhador que, diferentemente do elemento indígena ou do homem rústico de outrora, eleitos como heróis no projeto de universalização do local, fortemente idealizado, tende mais para a particularidade. Eis o regionalismo crítico, marca, sobretudo, da produção da geração de 30, em que:

A consciência do subdesenvolvimento (...) evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro (...). Desprovido da euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira – como construção ideológica transformada em ilusão compensadora.¹⁶⁶

O regionalismo crítico ou o romance social representa um grande avanço em termos de eficácia estética. Ao superar o “otimismo patriótico” e adotar “um tipo de pessimismo diferente do que ocorreu na ficção naturalista” deu a ver a condição do homem a partir de um ponto de vista mais complexo, problematizado, vendo a sua degradação como “consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual”¹⁶⁷.

Com o declínio do romance proletário, a consolidação de uma visão mais crítica das questões que encobrem a situação de atraso da nação e a percepção de que a opção

¹⁶⁶ CANDIDO, 1989, p. 146.

¹⁶⁷ Idem, Ibid. p. 193.

pelo outro de classe – ainda que tenha alimentado boa parte das melhores obras de nossos romances de até então – já esbarrava nas questões da própria representação literária, perpassada pelo pessimismo acentuado do pós-Segunda Guerra, vê-se o momento de uma terceira fase, recorrente a partir do decênio de 50.

Essa fase corresponde à consciência dilacerada do atraso, cujos expoentes são Clarice Lispector e Guimarães Rosa, na prosa, e João Cabral de Melo Neto, na poesia. Se o regionalismo pictórico é marca da consciência amena e o regionalismo crítico da catastrófica, o dilaceramento do atraso é marcado pelo *superregionalismo*, como define Antonio Candido. Nessa fase, a região universaliza-se, ganha contornos diferenciados. O regionalismo agora não é só marca distintiva, é também aquilo que eleva à universalidade. O sertão para Guimarães Rosa, agora “é dentro da gente”, “o sertão está em toda parte”, “Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...”¹⁶⁸ E sintetiza: “o sertão é do tamanho do mundo”. Segundo o crítico:

A consciência dilacerada do subdesenvolvimento opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas [latino-americanas]¹⁶⁹

Torna-se evidente um “refinamento técnico, graças ao qual as regiões transfiguram-se e seus contornos humanos se subvertem e adquirem a universalidade”¹⁷⁰ onde “o pitoresco e a denúncia tornam-se elementos recessivos”, mas não superados no âmbito da vida nacional. Trata-se de um novo posicionamento dos escritores e dos intelectuais brasileiros, cuja visão das mazelas que singularizam o país agora só se oferecem esfaceladas, apontadas não pela expectativa da superação, mas pelo enfrentamento de um panorama ainda mais crítico, posto que dilacerado num panorama onde a desagregação é permanente.

¹⁶⁸ ROSA, Guimarães. 2004. p. 41.

¹⁶⁹ Idem, p. 147.

¹⁷⁰ CANDIDO, 1989, p. 195

Visto dessa forma, o regionalismo produzido nessa fase deixa de ser apenas “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais”¹⁷¹, vinculado a uma área específica do país. A região pensada de outra forma, torna-se “o espaço histórico-geográfico, entranhado e vivenciado pela consciência das personagens, que permite concretizar o universal”¹⁷², resultando, pois, numa transfiguração e estetização da experiência local, que se insere num sistema-mundo, do qual não se pode fugir. Por sistema-mundo entenda-se a lógica das relações do capitalismo internacional fundada “num sistema simultaneamente uno e desigual: com um centro e uma periferia (e uma semiperiferia) vinculados num relacionamento de crescente desigualdade”¹⁷³, isto é, a dinâmica econômica que forçosamente dimensiona lugares de poder que se traduzem enquanto centrais ou periféricos e, por consequência, institui formas discursivas.

Pode-se falar mesmo em um regionalismo mítico, nutrido “de elementos não realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse”¹⁷⁴, enfim a “uma explosão transfiguradora”¹⁷⁵, já que no embate entre o particular e o universal, o regionalismo avulta, não como mero artifício, mas “se impõe à consciência do artista”, agora como ficção que articula dialeticamente local e universal na representação de uma totalidade problematizada. É esse o caráter que faz com que um Juan Rulfo, um Faulkner ou ainda Clarice Lispector possam ser vistos não mais como opostos aos regionalistas, mas como autores de uma literatura “que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo”¹⁷⁶.

A *Crônica da Casa Assassinada* compõe, portanto, o rol das obras cuja consciência dilacerada do atraso é representada, não apenas por uma questão cronológica, por contemporaneidade, mas por figurar este momento em que o atraso da nação se faz ruína, quando a consciência da problemática que envolve nossa história formativa deixa o campo da expectativa de país subdesenvolvido, preche de

¹⁷¹ PEREIRA, 1973, p. 179.

¹⁷² CHIAPPINI, 1995.

¹⁷³ Conforme MORETTI, F. Conjeturas sobre a literatura mundial. *In: Novos Estudos CEBRAP*, n. 58, nov. 2000.

¹⁷⁴ CANDIDO. *Op. Cit.*, p. 195.

¹⁷⁵ CANDIDO, 2006b, p. 251.

¹⁷⁶ CANDIDO. *Op. Cit.*, p.196.

transformações e superações, e passa a se constituir como permanência incômoda, como marca indelével que dita novas posturas no campo das ciências sociais e aponta novos rumos também no tocante à representação literária.

Se na obra de Lúcio Cardoso é possível ler também as páginas do regionalismo catastrófico, em se pensando nos primeiros romances do autor, quanto à *Crônica* a definição de seu regionalismo se amplia integrando-se ao superregionalismo.

Na *Crônica da Casa Assassinada* a consciência dilacerada do atraso se perfaz na constituição total da obra, pela conjugação dos diferentes móveis que compõem sua totalidade e produzem sentidos, mas para efeito de análise nos centraremos sob o foco de alguns dos elementos que dão corpo à reflexão e à percepção do dilaceramento no interior do romance.

Dessa maneira, a ideia de dilaceramento é inerente à produção de Lúcio Cardoso. Sob diferentes matizes, ela foi vista em geral como o profundo conflito de seres lacerados em sua busca por Deus, ou de um mundo sem Deus, como uma dimensão barroca, fundada na dualidade humana que o divide entre a salvação e a condenação em movimentos complexos e sem saídas¹⁷⁷, isto é, num dilaceramento interior baseado na recusa da medida, do equilíbrio, da harmonia.

Esse conflito interior, pautado pelo encalacramento dos sujeitos e das suas relações, no entanto nos serve como ponto de partida para a mirada de uma relação maior, que vislumbra o enraizamento dessas questões num chão histórico-social, cujo panorama, delineado anteriormente, aponta para uma arte igualmente dilacerada, consciente das angústias de se fazer literatura num momento em que, agonicamente, a nação se percebe sem as esperanças salvíficas da superação do atraso.

Conforme Kothe, “a obra de arte procura dizer o real, como o real procura se dizer através da obra; cada um diz o seu outro e se diz no outro”¹⁷⁸, por isso a *Crônica da casa assassinada* é lida aqui como “crônica da ruína de um mundo em desagregação”¹⁷⁹, na qual se encenam as transformações pelas quais a literatura – vista como mediação entre o homem e a sociedade – passa, no desejo de representar

¹⁷⁷ Sobre isso ver ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *A alegoria da ruína: uma análise da Crônica da casa assassinada*. Maceió: HD Livros, 1995.

¹⁷⁸ KOTHE, 1986, p. 14.

¹⁷⁹ CORRÊA, A. L. 2006.

artisticamente o nervo vivo das relações humanas de dimensão política, econômica, cultural.

Lida a partir do superregionalismo, a *Crônica* participa dos romances que, integrando o experimentalismo modernista, conformaram “as práticas de vanguarda (que encaram o presente e são esteticamente revolucionárias) com os temas regionais (que tendem ao realismo e a uma preservação conservadora do passado)”¹⁸⁰, numa fusão paradoxal que engendra problemas antigos e novas técnicas, construindo com isso um campo de reflexão sobre o fazer literário num país marcado pela condição periférica.

É sob essa ótica que a casa dos Menezes funda-se como representação artística profunda da ruína de um mundo patriarcal que esmaga as individualidades e as reduz a condição de autômatos de um jogo cujo fim é trágico.

Ao longo do romance, nas diferentes vozes que sobre ela se debruçam, a casa é descrita como um misto de luxúria e decrepitude. “A velha residência que há vários lustros era o orgulho do Município” é, por essa via, mais que o espaço donde a decadência se anuncia, é o relicário da tradição de uma família cuja descendência se funde às origens da própria cidade, ostentando em suas paredes o valor de uma nobre estirpe.

Numa descrição sinestésica (a casa “exalava um cheiro morno de comida e de pobreza mal disfarçada”¹⁸¹), o edifício se antropomorfiza e ganha ares de um ente vivo:

Aprendi a referir-me a ela como se se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi o meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes – e sempre andei por estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos.¹⁸²

No trecho seguinte, Ana chega a dizer que a casa “esvaiu-me como uma planta de pedra e de cal que necessitasse do meu sangue para viver”. A casa encarna, por assim

¹⁸⁰ Entrevista de Antonio Candido concedida a Luís Augusto Fischer *apud* FRIZON, Marcelo. “Morte e Vida Severina e o Super-regionalismo”. In: *Revista Terceira Margem*, Ano IX, nº 12. UFRJ: Rio de Janeiro. Ano 2005.

¹⁸¹ CCA, p. 93.

¹⁸² CCA, p. 103.

dizer, a alma dos Meneses, ambas imóveis, petrificadas e seculares; amalgamados em torno da crença de uma superioridade que, no entanto, os encerra numa prisão: “essas pedras argamassam toda estrutura interior da família, são eles, Meneses de cimento e cal, como outros se vangloriam da nobreza que lhes corre nas veias”¹⁸³.

Nesse sentido, Demétrio e a casa alinhavam uma estreita relação. Também ele, o filho mais velho, se sente portador da tradição familiar, o guardião do nome, e tal como a casa, Demétrio é o único membro dos Meneses que não tem voz, que não figura como narrador. Emudecidos, mas não obscurecidos, Demétrio e a casa vão se aproximando num movimento de fusão, onde ambos representam os alicerces já abalados que há tempos davam indícios de sua fragilidade. Na segunda narrativa do médico, lê-se: “ruía a casa dos Meneses, mas a sombra já o alcançava também, sepultando-o em seus escombros. Não era só à casa que ele renunciava, era a si próprio, pois não podia aceitar a casa sem a integridade do seu orgulho.”¹⁸⁴ E, durante o velório de Nina, sob o olhar de Timóteo:

O outro, mais longe, próximo à mesa da morta é Demétrio: este sim, envelheceu muito, não dessa velhice que amacia e aplaca, mas dessa outra que se assemelha a um fogo interior, que alastra e queima, fazendo ruir e deixando, através de lanhos e funduras negras, a marca de sua passagem¹⁸⁵

A velhice de Demétrio conjuga-se à ruína da casa, da família, da tradição do patriarcado mineiro. Obsoletos, os dois vão experimentando o aluir das colunas que a duras penas sustentam a lógica de poder que anuncia sua falência, mas, se finda o vigor, resta ainda o fantasma, a sombra, denotando a dificuldade de superação de uma ordem secular.

Mesmo referindo-se à casa como “uma entidade viva”, Ana, ao contrapô-la ao Pavilhão, onde Nina vai morar e onde se torna intensa a relação com Alberto, deixa ver que o que ocorria na casa era, pois, um arremedo, pois no Pavilhão é que “a vida devia

¹⁸³ CCA, p. 105.

¹⁸⁴ CCA, p. 152.

¹⁸⁵ CCA, p. 480.

realmente ocorrer”¹⁸⁶. Essa contraposição conforma um antagonismo que faz do Pavilhão o espaço da vida, por isso mesmo constitui-se como espaço do gozo de Nina com Alberto, lugar onde as paixões transpõem a censura; e da casa como um ente fantasmal, que perscruta, subsiste e ronda os seres nela encerrados, e cuja mudez fala mais porque faz ouvir os ruídos da falência. Desse modo, essa contraposição é em si também o emblema das contradições da própria arte. Sobre isso, Bastos escreve:

A ausência de sentido não se cala, faz do silêncio a profusão de sentidos. Como um demonismo, o do mundo reificado, o do valor de troca. A arte se opõe ao mundo reificado de que brota; surge do mundo a que se opõe dizendo que um mundo outro é possível. Mas diz isso, não de fora do mundo reificado, mas do seu mais profundo interior. A contradição definidora da literatura: penetrar no mundo da reificação para combatê-lo.¹⁸⁷

A dimensão fantasmal da Casa afigura-se como o caráter reificado da arte. A casa que abriga os restos, os escombros de um passado glorioso, não se finda como mero depósito de lembranças pacificamente relegadas ao passado, mas permanece perturbadora, delimitando o modo de ser e de viver dos seus habitantes. O mesmo “mal que secretamente” roía Nina, também corrói suas paredes, suas memórias, seu passado, mas secretamente, pois ainda faz reluzir, como uma espécie de magia, as relíquias que encobrem a queda, tornando-se, pois, num movimento cíclico no qual ruína e relíquia se misturam, apontando uma na outra o caráter de ameaça que desmorona o construto de uma tradição, mas que ainda a preserva como signo de sua materialidade. Assim, “ruína e a desagregação, portanto, não correspondem ao fim ou ao desmanche de uma determinada realidade, mas à imposição de uma situação ambígua, cuja compreensão se apresenta inacessível e cuja resolução ameaça ser imprevisível”¹⁸⁸.

A força do romance consiste não numa solução redentora que aponta um caminho para as questões nacionais; mas está exatamente em fazer-se complexo, enalacrado, como redução estrutural¹⁸⁹ que encena o dilaceramento da representação

¹⁸⁶ CCA, p. 109.

¹⁸⁷ BASTOS, H. 2008, p. 66.

¹⁸⁸ CORREA, Ana Laura dos Reis, 2008, p. 98.

¹⁸⁹ A ideia de redução estrutural, proposta por Antonio Candido, indica que à literatura cabe não o espelhamento pruo e simples da realidade, mas a representação das questões políticas, históricas e

ante as questões do seu tempo. Deste modo, a vida, encerrada no objeto artístico, só pode ser delineada pela desagregação, despedaçada e enviesada pelas subjetividades que recortam a narrativa.

Assim é que Timóteo, embora tomado como louco, talvez seja a personagem com maior lucidez ante o espetáculo. Ele, “uma construção amorfa e inchada”¹⁹⁰, interdito no quarto, anulado como Meneses pelos irmãos, paradoxalmente esconde uma fortuna em jóias, “ametistas, diamantes e topázios”, que pertencera a sua mãe. No interior de seu quarto de uma nobre casa empobrecida, as jóias perderam o seu valor, inclusive de ornamento:

Trazia os braços e o pescoço juncados de pulseiras e de colares – (...) que eu não sabia de onde tinha desenterrado, mas que evidentemente eram jóias de família. (...) e que agora resplandeciam, puras, sobre aquele corpo que tantos julgavam marcado pela ignomínia.¹⁹¹

Eis uma das faces da reificação. Timóteo assume no próprio corpo as marcas da falência da família, ornando-se para estetizar a desonra que macula o nome dos Meneses ao revelar sua imobilidade. E, mais que isso, “sintetiza uma sociedade que necessita travestir-se para se deixar revelar.”¹⁹² Timóteo, com suas “lantejoulas rebrilhando na obscuridade (...)”, com suas riquezas “luxuosas e inúteis”¹⁹³, assume-se enquanto ser alegórico: “Ah, Betty, não veja em mim, nas minhas roupas, senão uma alegoria: quero erguer para os outros uma coragem que não tive”. Assim, Timóteo também adentra a lógica da casa para implodi-la em seu interior.

É exatamente por sua voz que se ouve uma verdade, que assume caráter de galhofa ao longo da leitura, intragável para Demétrio – a da espera incansável pela visita do Barão, uma figura que representa ainda um lampejo de status. Dele viria o reconhecimento da grandiosidade ainda vigente dos Meneses, uma espécie de rito que sacralizaria a linhagem e manteria o peso das conveniências, o amor da glória. Se ao longo dos anos essa visita não se concretiza, no velório de Nina ela surge como parte de

culturais no interior da obra, dando a ver pela sua eficácia estética a vida social reduzida e transfigurada em matéria literária. In: CANDIDO, Antonio. “Crítica e Sociologia”. In: *Literatura e Sociedade*, 1989.

¹⁹⁰ CCA, p. 83.

¹⁹¹ CCA, p. 500.

¹⁹² ROSA e SILVA, p. 138.

¹⁹³ CCA, p. 55.

um outro ritual – o do esfacelamento da família, que tem na morte da personagem seu limiar: “Então, finalmente o Barão comparecia àquela casa que tanto cobiçara sua visita. Não restava mais a menor dúvida de que, em tudo e por tudo, aquele era um dia fundamental na existência dos Meneses.”¹⁹⁴

O último capítulo do romance, *Pós-escrito numa Carta de Padre Justino*, funciona como uma espécie de epílogo do romance ao desvendar algumas questões que permanecem encobertas até então. Nele há o relato da extinção de Vila Velha, como se lê a diante:

(...) ia a meio a triste epidemia que liquidou nossa cidade. A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A calça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subiam pelos degraus já carcomidos - e, no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda ressumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tomadas, por tudo enfim, que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações.¹⁹⁵

Longe de decretar o agônico fim e enterrar de vez a narrativa, Pe. Justino relata o triste destino de Vila Velha, arrasada pela epidemia, mas mantém ainda um suspiro fantasmal rondando a casa e exalando vibrações, sugerindo uma vida que se funde à morte, ambas complementares nesse romance que sobrevive na dialética dos contrários, onde “Deus (...) muitas vezes assume o aspecto do mal. Sua lei é a da tempestade, não da calma”¹⁹⁶. Atando início e fim pela imagem da morte – de Nina e de Ana – Lúcio Cardoso sinaliza para o movimento espiralar que compõe o romance, e reconstrói o itinerário onde o fim é o começo, e vice-versa, onde a vida permanece, ainda que de forma espectral, num cenário onde os mortos – as pessoas e as coisas – recusam-se à inércia e obrigam a memória a continuar trabalhando numa reconstrução permanente e contraditória.

¹⁹⁴ CCA, p. 466.

¹⁹⁵ CCA, p. 495.

¹⁹⁶ CCA, p. 508.

Considerações finais

*“Não acredito num universo em repouso,
mas na transformação latente e, por assim dizer,
interior e chamejante de tudo o que existe.”*

(Lúcio Cardoso)

Esta dissertação teve como objetivo percorrer parte da trajetória traçada por Lúcio Cardoso até chegar a sua “obra definitiva”, *Crônica da casa assassinada* (1959), no intuito de estabelecer relações entre o conjunto da obra do escritor, bem como entre o romance e o processo histórico e estético que o circunda.

Para tanto, iniciamos este ensaio buscando o princípio da produção de Lúcio Cardoso, situado em 1934, quando da publicação de *Maleita*, ao qual se seguem *Salgueiro* (1935), *A luz no subsolo* (1936), destacados em nosso percurso, entre outros, pelos quais se pode observar o processo de maturação de uma consciência criadora, que mais tarde despontaria como um dos principais nomes da literatura brasileira e como dono de uma obra bastante coesa e ao mesmo tempo contraditória, denotando um projeto literário que persegue questões complexas no tocante aos dramas individuais dos sujeitos, mas que também aponta, pela própria forma, para um mundo ficcional decadente, remetendo inexoravelmente à condição do homem e da história formativa da nação brasileira, intimamente marcada pelo tom da ruína e pelo estatuto de periferia que conforma nossa realidade.

Desta maneira, o primeiro capítulo **A trajetória solitária de um escritor maldito** investigou esse processo de acumulação no interior da obra de Lúcio Cardoso, donde se vê um viés regionalista, sobretudo nas duas primeiras publicações do autor, um tanto afeito à moda literária do momento, dominada pelo romance regionalista nordestino, de apelo social e de grande aceitação no ambiente intelectual; mas já apresentando os elementos que, mais tarde, caracterizariam e distinguiriam a produção romanesca de Lúcio – ou seja, a realidade tateada no escuro, a concepção e formulação de personagens marginais, o delineamento das angústias e da fluidez das consciências perturbadas, além de investir na composição de um mundo arruinado, cujas sobras

remetem ao arcaísmo das estruturas fundantes que permanecem a indicar a incompletude e as contradições da nação.

Da fundação de Pirapora, cerne da narrativa de *Maleita* ou do morro do Salgueiro, aos Meneses de Vila Velha, personagens da *Crônica*, é possível traçar uma linha de continuidade, que ata mundos diversos a uma mesma concepção de mundo, elados pela situação problemática que os costura com as linhas da incongruência entre modernidade e arcaísmo, progresso e atraso, tradição e ruptura.

Assim, a observância desse desenvolvimento é suficiente para questionar a polarização que por muito tempo se sustentou entre a crítica literária brasileira, ao colocar de um lado, o “romance social, de cunho naturalista, preocupado em representar, quase que sem intermédio, aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a reportagem ou o estudo sociológico”¹⁹⁷; e de outro, os romancistas ditos psicologizantes, intimistas, católicos – derivações de um mesmo lugar conceitual. A produção de Lúcio demonstra uma formulação que escapa a essa divisão dualista, petrificada, ao representar um rol de temas, personagens e formas que desfilam por entre essas categorias, questionando limites e interpretações.

Por isso, a noção de sistema literário foi escolhida para discutir este autor e sua produção, isto é, por ver nela a possibilidade de um diálogo entre Lúcio Cardoso e a tradição literária brasileira, não como causalidade, mas como processo de acumulação, em que autor, obra e público leitor interagem numa dinâmica que encaminha formas de representação capazes de captar o movimento da literatura no espaço histórico, político, econômico e cultural que a produz e que dela emerge.

Noutras palavras, encarados de forma sistêmica, os romances de Lúcio Cardoso recusam-se a categorização estanque entre regionais e intimistas, estes tendo como marco inaugural *A luz no subsolo*, posto que integram um movimento maior, processual, em que os caminhos dos romances vão se construindo também em conformidade com os caminhos da própria literatura e da sociedade, numa relação internalizada na obra de arte.

¹⁹⁷ BUENO, Luís. 2001, p. 250-1.

O regionalismo do romance social, que tanto serviu aos escritores de 30, marcados que estavam pelo panorama do entre guerras, pelas reformas políticas, pela insatisfação dos trabalhadores, pelo debate marxista, permaneceu, não da mesma maneira, mas matizado, transformado na literatura de Lúcio Cardoso, que o soube aproveitar como material estético do seu romance, não apenas como sugestão ou tema, mas dando forma à *Crônica da casa assassinada*, que tem como sustentáculo o cenário de uma tradicional família mineira do interior, em vias de desagregação, no entanto, organizada sob uma forma inovadora e acrescida de procedimentos característicos da escrita cardosiana – a pesquisa psicológica, a densidade interior das personagens e da própria narrativa, a decadência encenada na forma do romance, questões discutidas mais detidamente a partir do segundo capítulo.

Intitulado **Um concerto de vozes dissonantes: escombros de uma casa assassinada**, este segundo capítulo se fez necessário por garantir espaço para a discussão da estrutura da *Crônica*, na tentativa de compreender os artifícios empregados por Lúcio na composição de sua obra, de maneira a fomentar, pela eficácia estética nela contida, desdobramentos de ordem sócio-histórica como ingredientes da representação.

A narrativa, apresentada pela perspectiva de dez narradores e sob a forma de diferentes gêneros, assinala a modernidade do romance, preocupado “tanto em resgatar o sentido do homem como em apreender o sentido do mundo moderno”¹⁹⁸.

A forma significativa do romance que, num primeiro plano, parece apontar para a dissonância, posto que centrada numa estrutura fragmentária, onde as vozes circulam formulando retratos da família; por outro lado, costura num movimento maior a unidade do texto cardosiano, operada justamente pela forma e pelos gêneros, ambos símbolos da desagregação que perpassa todo o romance. As diversas vozes, assim, não encerram um jogo que vê no esfacelamento da verdade a sua resolução final, mas intercambiam-se num trajeto ordenado na narrativa que conduz ao mascaramento do autor implícito. Este, como instância narrativa, surge como marca maior do trabalho literário, como marca da consciência criadora que, por intermédio da arte, promove a visão do real, ainda que sob aparência da fragmentação. Mascarada pelo ludismo da forma, pelo jogo dialógico, e atenta-se para a busca da unidade em torno de uma família que representa,

¹⁹⁸ MARTINS, Maria Teresinha, 1997, p. 189.

num processo de redução estrutural, uma parcela significativa do curso da história brasileira do século XX.

Da mesma forma, os diversos gêneros que compõem o romance (diário, livro de memórias, carta, narrativa, depoimento, confissão) testemunham um projeto que problematiza os limites da representação, compondo um quadro a partir dos reflexos dos diferentes narradores na sua busca pela verdade do narrado, ancorados no subjetivismo que enquadra a visão de mundo das diferentes criaturas e que vai construindo uma visão compósita da matéria narrada.

Portanto, a investigação acerca dos vários narradores e gêneros confirma a ideia da ruína como algo visceral na *Crônica da casa assassinada*. São eles, por assim dizer, signos da desagregação de um romance que representa mundos dialeticamente opostos e coexistentes. Ou seja, a dialética entre modernidade e arcaísmo, constituinte do processo formativo do país, pode ser analisada sob a figuração que tem nos Meneses e Nina legítimos representantes. Eles, encerrados na imobilidade da tradição, no atraso do patriarcalismo, do provincianismo, na crença do nome e do passado glorioso; ela, símbolo do progresso, da modernização, do cosmopolitismo. Ambos, no entanto, atados pela dependência histórica que caracteriza a nossa história. Nina e os Meneses não estão distantes um do outro; pelo contrário, representam as contradições de mundos só aparentemente distantes, mas que, pela incompletude do processo civilizatório da nação, encontram-se unidos.

Dito isso, o segundo capítulo conclui que a *Crônica da casa assassinada* capta a atmosfera de arruinamento da formação do Brasil, no complexo movimento entre matéria local e forma universal, entre civilização e barbárie, entre progresso e atraso, instaurando uma dialética fundada na tensão de duas visões de mundo que compõem uma única face da sociedade brasileira.

Nesse sentido, a discussão sobre o nacionalismo é um dos pontos fulcrais do texto cardosiano, bem como do regionalismo, lido por nós como uma das manifestações da condição de dependência e como resolução estética da brasilidade, pontos sobre os quais o terceiro capítulo da dissertação se debruça.

Lúcio Cardoso escreveu num momento em que a intelectualidade brasileira, em grande parte, estava empenhada no debate das questões políticas e sociais que

movimentavam o país. Escrever boa literatura significou, para boa parte da crítica, aprofundar-se na perspectiva do oprimido e denunciar a sua situação de exclusão. Ademais, o espiritualismo católico, do qual Lúcio era representante na literatura, “tinha simpatia pelas soluções políticas de direita e mesmo fascista” que “via a solução dos problemas brasileiros na mera regeneração da elite política”¹⁹⁹, enfrentando repulsa por parte da crítica universitária e dos escritores ditos engajados. Essa soma de fatores foi responsável por enquadrar o autor da *Crônica da casa assassinada* entre os escritores sem o posicionamento político necessário para enfrentar as demandas do tempo.

Nosso ensaio, no entanto, buscou compreender como as questões do tempo, sobretudo do nacionalismo, adentram o espaço ficcional de um escritor cuja produção centra-se na sondagem interior, no intimismo. Recusando-se a uma literatura participante, de envergadura politizante, Lúcio Cardoso constrói uma obra que não foge às demandas do seu tempo, mas que apresenta uma força política justamente no adensamento do potencial artístico, isto é, na condição de obra de arte, a produção do autor mineiro consegue internalizar as contradições do processo histórico da nação, abrindo as possibilidades de interação do sujeito com o mundo administrado pela lógica da sociedade. Sendo arte, a *Crônica* pode estar, a um só tempo, imersa no mundo que a produz, mas acenar para outra direção, a que nega a lógica histórica disponível.

Dessa forma, o nacionalismo para Lúcio Cardoso só se sustenta enquanto “sentimento íntimo”. Ao representar o processo cindido da modernização do país, figurado na decadência dos Meneses, a *Crônica da casa assassinada* transpõe para o plano da ficção a dinâmica histórica em sua complexidade intimista, mesclando o âmbito nacional e o viés regional do universo mineiro à subjetividade que perpassa a narração.

Embora se assuma na contramão do regionalismo, Cardoso engendra um projeto que passa necessariamente pela tradição regionalista, mais ainda, na mineiridade do autor. A Vila Velha, como microcosmos de Minas Gerais, funciona como signo do atraso, enredada na tradição, na inércia dos seres, na manutenção de um passado, vive sob a ameaça da velocidade e da efemeridade do moderno, que aos poucos invade o espaço encenado. Entrecortado pelo fluxo das consciências, pelo traço subjetivo, o

¹⁹⁹ BARROS, M. C, 2002, p. 17.

romance avança na direção do superregionalismo, característico da consciência dilacerada do atraso.

Da tensão e contradição entre o arcaico e o moderno tem-se a forma da consciência dilacerada do atraso na narrativa cardosiana, que une refinamento estético e a percepção dos autores, sobretudo pós-45, de que os problemas que ainda assombram a completude na nação não estão mais na pauta do dia. Assim, passamos da fase da consciência que via o atraso de forma sistêmica, conjuntural, para o momento em que se vê a impossibilidade de um projeto de nação.

A análise feita sobre a história de Nina e dos Meneses atenta para esta reflexão na medida em que representa a lógica reificadora do sistema-mundo, na qual os seres, os objetos e o próprio curso da história entremeiam-se com a reificação da sociedade do capital, com as ruínas e relíquias que sobram ao longo da narrativa.

Deste modo, a dissertação que aqui se finaliza, ou se interrompe temporariamente, conclui que a *Crônica da casa assassinada*, ao apresentar o relato da decadência dos Meneses de Vila Velha, representa, com eficácia, a desagregação que marca todo o percurso da formação da nação brasileira, construída pela via da adaptação, do atrito, da incompletude, das contradições, demonstrando com maestria que a sensibilidade da arte ainda pode dar ao homem condições de perceber-se enquanto sujeito histórico e, a partir dessa consciência, compreender o papel da arte como intervenção, já que, ao fundar um mundo ficcional, remete inexoravelmente à visão do mundo material em que construímos a história.

BIBLIOGRAFIA

I - De Lúcio Cardoso:

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Crônica da Casa Assassinada*. Edição Crítica coordenada por Mário Carelli. Espanha: Arquivos, CSIC, 1996.

_____. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *A luz no subsolo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.

_____. *Poemas inéditos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. “A propósito de um inquérito”. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1996.

_____. “Quase um manifesto”. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1996.

_____. “Confissões de um homem fora do tempo”. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1996.

_____. “Depoimento de Lúcio Cardoso a Fausto Cunha”. In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1996.

II - Geral:

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2006

ASSIS, Machado de. “Instinto de Nacionalidade”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ALBERGARIA, Consuelo. “Espaço e transgressão”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha: Arquivos, CSIC, 1996.

ALMEIDA, Teresa de. “Marcas do texto: Julien Green e outros”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha: Arquivos, CSIC, 1996.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1976.

AYALA, Walmir. “Crônica da casa assassinada: um romance imoral?” In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1959.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

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

BASTOS, Hermenegildo. “Formação e Representação”. In: Cyntrão, S. (org.) *Revista Cerrados*, nº. 21, Brasília, 2006.

_____. *Relíquias de la casa nueva*. La narrativa latino-americana: el eje Graciliano – Rulfo. Cidade do México: Universidade Nacional Autônoma de México, 2005.

_____. “O que vem a ser representação literária em situação colonial”. In: LABORDE, E.; NUTO, J. V. C. (Org.). *Em torno à integração*. Brasília: EdUnb, 2008.

_____. “Permanência da Literatura”. In: Luiza Lobo.(Org.). *Fronteiras da literatura. Discursos transculturais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, v. 2.

BUENO, Luis. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

_____. *Guimarães, Clarice e antes*. In: Teresa. *Revista de Literatura brasileira do Depto. De Letras Clássicas e Vernáculas*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, nº. 2, São Paulo: Editora 34, 2001.

BRAYNER, Sonia “A construção narrativa; uma gigantesca espiral colorida”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha: Arquivos, CSIC, 1996.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. “Um grande folhetim tumultuosamente filosófico”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1996.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. 14ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras: 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006a.

_____. “Crítica e Sociologia”. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006b.

_____. “A literatura e a vida social.” In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006b.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. “Literatura de dois gumes”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. “A revolução de 1930 e a cultura”. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Iniciação a literatura Brasileira – Resumo para Principiantes*. 5. ed. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2005.

_____ et al. *A personagem de ficção*. Coleção Debates 1. Dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARDOSO, Patrícia. *Ficção e memória em O Amanuense Belmiro*. Campinas, 1994. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de Campinas – Unicamp.

CARELLI, Mario. “A recepção crítica”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1991, p. 641-644.

_____. “O resgate de um escritor maldito”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1991, p. 641-644.

_____. “A música do sangue”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1991, p. 641-644.

_____. “Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1996, p. 625-639.

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

CASTRO, Ruy. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *Lúcio Cardoso e a inquietude existencial*. O Estado de S. Paulo. Suplemento Literário, São Paulo, 19 out. 1968.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. “Era Apenas a Sobrevivência de Coisas Idas: Lúcio Cardoso e a Crônica da Ruína e da Desagregação em Região Periférica”. In: *Anais do Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, 10.: 2006: Rio de Janeiro, RJ. – Lugares de Discursos/José Luís Jobim...et al, - Rio de Janeiro; ABRALIC, 2006.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

DIAS, Nathália Saliba. *A construção da casa assassinada*. Dissertação de Mestrado, pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Curitiba, 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FARIA, Octávio de. “Lúcio Cardoso”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha: Arquivos, CSIC, 1996.

FRIZON, Marcelo. “Morte e Vida Severina e o Super-regionalismo”. In: *Revista Terceira Margem*, Ano IX, nº 12. UFRJ: Rio de Janeiro. Ano 2005.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Alguns procedimentos na produção do texto. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1991, p. 645-655.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões: Dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Marxismo e forma: Teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

KOTHE, FLÁVIO R. *O cânone colonial: ensaio*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1997.

LAFETÁ, João Luís. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LAMEGO, Valéria. “Uma família corroída”. In: *Jornal do Brasil*. Idéias/Livros, Rio de Janeiro, 22 jan. 2000.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2005.

_____. *Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura*. In: II Simpósio Luso-Afro-Brasileiro, Universidade de Lisboa, Lisboa, abr. 1994. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/170.pdf>>. Acesso em: abr. 2008.

LIMA, Alceu Amoroso. Meio século de presença literária. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha : Arquivos, CSIC, 1991, p. 770-774.

LINHARES, Temístocles. “Itinerário de um romancista”. In: *O Estado de S. Paulo. Suplemento literário*. São Paulo, 11 jul 1971.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: estudos e ensaios*. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1963.

LOPEZ, Telê Ancona (org.) *Mario de Andrade: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p. 104.

LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1970.

LUKÁCS, G. *A teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. LUKÁCS, G. Narrar ou descrever. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARTINS, Maria Teresinha. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*. Goiânia: UCG: CEGAF, 1997.

MARX, Karl. *O capital*. São Paulo: Nova Cultural, 1988, v.1.

MORETTI, F. “Conjeturas sobre a literatura mundial”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 58, nov. 2000.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. “A tragédia espiritual de Lúcio Cardoso”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha: Arquivos, CSIC, 1996.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira, prosa de ficção de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio/MEC, 1973.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PILATI, Alexandre. *A nação drummondiana. Quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

PORTELLA, Eduardo. “A linguagem prometida”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha: Arquivos, CSIC, 1996.

PROENÇA, M. Cavalcante. “Lúcio Cardoso”. In: *Estudos Literários*. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1974.

RAMALHETE, Clóvis. “Coletivismo e literatura”. In: *Letras Brasileiras*. Rio de Janeiro, ano II, nº 13, maio 1944.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro ou o pavão de luto. Um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*. Bibliografia anotada (1934-2005). São Paulo: Nankin: EDUSP, 2006.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *A alegoria da ruína: uma análise da Crônica da casa assassinada*. Maceió: HD Livros, 1995.

_____. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto II*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 2001.

_____. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão – a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. 2005. Disponível em: www.bibliotecadigital.unicamp.br

SCHNEIDER, Peter. A luz no fim do narrar. In: SERUYA, Tereza (org.) *Sobre o romance no século XX*. Lisboa: Colibri, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEFRIN, André. “Uma gigantesca espiral colorida”. Prefácio de CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA, Gutemberg da Mota e. Os 25 anos da Crônica da casa assassinada: as bodas do silêncio: A Chácara dos Meneses, alma e nervos de pedra. Minas Gerais. In: *Suplemento literário*, Belo Horizonte, 20 out. 1984.