

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Cinthia Lopes de Oliveira

Tessitura e construção em Lúcio Cardoso: o diálogo entre cores e confissões

Juiz de Fora

2018

Cinthia Lopes de Oliveira

Tessitura e construção em Lúcio Cardoso: o diálogo entre cores e confissões

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado

Juiz de Fora

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Cinthia Lopes de.

Tessitura e construção em Lúcio Cardoso : o diálogo entre cores e confissões / Cinthia Lopes de Oliveira. -- 2018.

193 f. : il.

Orientador: Fernando Fábio Fiorese Furtado

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Convergência. 2. Fragmentação. 3. Imagem. 4. Laboratório de escrita. 5. Linguagem simbólica. I. Furtado, Fernando Fábio Fiorese, orient. II. Título.

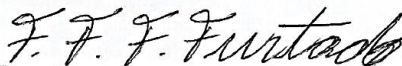
Cinthia Lopes de Oliveira

Tessitura e construção em Lúcio Cardoso: o diálogo entre cores e confissões

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

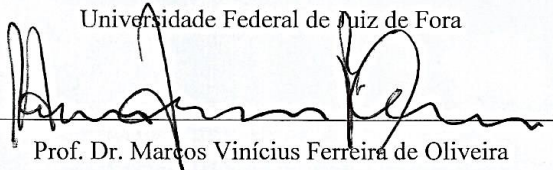
Aprovada em 09 de agosto de 2018.

BANCA EXAMINADORA



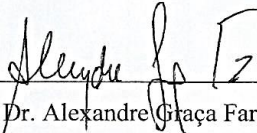
Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado (Orientador)

Universidade Federal de Juiz de Fora



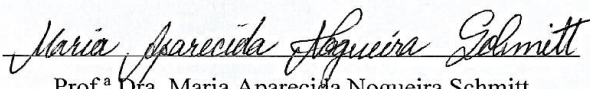
Prof. Dr. Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira

Universidade Federal de Juiz de Fora



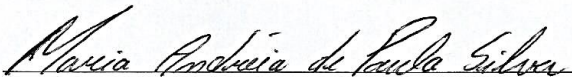
Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.^a Dra. Maria Aparecida Nogueira Schmitt

Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora



Prof.^a Dra. Maria Andréia de Paula Silva

Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

Aos professores que me inspiraram, me incentivaram, acreditaram no meu potencial e me ensinaram a não desistir: Prof. Dr. William Redmond, Prof. Dr. Anderson Pires, Prof. Dr. Marcos Vinícius, Prof.^a Dra. Maria Aparecida Schmitt, e, em especial, Prof.^a Dra. Verônica Lage (in memoriam).

Ao Prof. Dr. Fernando Fiorese, meu orientador, e aos professores que aceitaram o convite e integraram a minha banca de defesa, meus sinceros agradecimentos pela paciência e dedicação.

À Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), pelo incentivo à pesquisa.

Aos meus amigos e familiares pelo apoio incondicional, pelas palavras carinhosas de incentivo, pelo amor, pela amizade.

A todos com quem convivo, dedico essa conquista.

Todo o estado de alma é uma paisagem.

Fernando Pessoa

Escritor: não somente uma certa maneira especial de ver as coisas, senão também uma
impossibilidade de as ver de qualquer outra maneira.

Carlos Drummond de Andrade.

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de pesquisar os modos de produção dos romances, em especial *Crônica da casa assassinada* (1959) à luz dos manuscritos e da escrita confessional do escritor Lúcio Cardoso (1912-1968) desenvolvendo a hipótese dos diários como uma proposta de laboratório de escrita. Pretende, ainda, observar os desdobramentos das temáticas como morte, loucura, solidão, violência, religiosidade e a paixão sem medidas, responsáveis pela entrega das personagens cardosianas à situações-limite, reflexo do desmascaramento da hipocrisia e das convenções sociais da época, por meio de uma linguagem rica em símbolos e imagens. Conclui-se que a paisagem como uma representação das sensações e impressões das personagens, bem como, a simbologia das cores, podem revelar uma extensão do drama existencial das personagens. Através do estudo das convergências entre a plasticidade da linguagem dos romances e a representação das pinturas pretende-se estabelecer o elo entre a tessitura e a textura dos textos, caracterizando a fragmentação e a variabilidade multifacetária das obras cardosianas.

Palavras-chave: Convergência. Fragmentação. Imagem. Laboratório de escrita. Linguagem simbólica.

ABSTRACT

This work aims to find all modes of production of novels, in particular *Crônica da casa assassinada* (1959), under the light of the manuscripts and writing confessional of the writer Lúcio Cardoso (1912-1968) and to develop the hypothesis of the diaries are as writing lab. It also intends to observe the unfolding of themes as death, madness, loneliness, violence, religion and passion without measures, because these themes are responsible for the surrender of cardosianas characters to limit-situations, it reflects the unmasking of hypocrisy and social conventions, by means of a language rich in symbols and images. It concludes to be the landscape as representation of the feelings and impressions of the characters, as well as the symbolism of colors, can be an extension of the existential drama of the characters. Through the study of the convergence between the plasticity of the novels language and the representation of paintings, it aims to establish the link between the tessitura and the texture of the texts, featuring the fragmentation and the multifaceted variability Cardoso's works.

Keywords: Convergence. Fragmentation. Image. Writing lab. Symbolic language.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Planos de O viajante	51
Figura 2 - Trecho alternativo (não-publicado) do romance	83
Figura 3 - Planta da Chácara dos Meneses.....	92
Figura 4 - Classificação dos capítulos do romance.....	117
Figura 5- Desenhos de Lúcio Cardoso para jornais	154
Figura 6 – Cabeças em carvão.....	160
Figura 7 – Mulheres em fundo vermelho	161
Figura 8 – Figuras azuis	162
Figura 9 – Corpo nu feminino	163
Figura 10 – Figurações em dois planos.....	163
Figura 11 – Céu roxo	164
Figura 12 – Montanhas de Minas	165
Figura 13 – Vila Velha.....	166

LISTA DE ABREVIATURAS

AIDA – Association Internacionale des Art

ALC – Arquivo Lúcio Cardoso

AMLB – Arquivo-Museu de Literatura Brasileira

APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte

CCA – *Crônica da casa assassinada*

FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa

MASC – Museu de Arte de Santa Catarina

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1 – OS RITOS DA ESCRITA	16
1.1 – Os primeiros lampejos da escrita	26
1.2 – Tradição e Modernidade nas origens do romance	29
1.3 – O silêncio da obra entre o visível e o invisível	37
1.4 – As trilogias como técnica de expansão da criação	43
1.5 – <i>Diários</i> como palco na construção dos romances	47
1.6 – A imagem de <i>O viajante</i> – aspectos e planos de composição	49
1.7 – <i>Crônica da casa assassinada</i> – de projeto alternativo à obra-prima	53
1.8 – A narrativa pelo excesso: angústia, paixão e estranhamento	57
2 – A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DO ROMANCE	62
2.1 – A casa como espaço sagrado dos Meneses	68
2.2 – Ditos e Interditos: pecado e graça, fé e danação	77
2.3 – Reflexões sobre ressurreição e morte	81
2.4 – Confluências do tempo e do espaço	86
2.5 – Espaço da memória em <i>Crônica da casa assassinada</i>	88
2.6 – Uma linguagem metaforizada entre cores e confissões	96
2.7 – Personagens psicologicamente torturadas, socialmente invisíveis	105
3 – VELHOS PAPÉIS, NOVAS PERSPECTIVAS	111
3.1 – O romance em gêneros, memórias e confissões	117
3.2 – Algumas considerações sobre os romances epistolares	120
3.3 – Os diários e o labor da escrita	124
3.4 – As cartas e suas singularidades	130
3.4.1 – Interações literárias entre os escritores	134
3.4.2 – Visitando o baú das ficções dos Meneses	140
3.4.3 – A fragmentação da memória: inconsistências e contradições	144

4 – AS IMAGENS DE LÚCIO CARDOSO	149
4.1 - Revivendo pela pintura.....	151
4.2 - Cardoso, desenhista e amante das artes.....	154
4.2 – Os novos instrumentos literários: pastel e carvão	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS	173
ANEXOS.....	186

INTRODUÇÃO

Primeiro vem o tempo de achar, depois o de seguir. Depois desses, outros tempos, até que venha um tempo só, e é o longo e solitário tempo do perdido. Mas para isto é que a memória vale: aí, nessa distância esta paisagem não parecerá mais uma visão desconhecida, terá apenas um ar familiar e antigo, que nos lembra aquilo que existiu e foi nosso sem que soubéssemos que era nosso. Será então o tempo de entender.

Poemas inéditos – Lucio Cardoso

É tempo de entender Lúcio Cardoso (1912-1968). O romancista de *Crônica da casa assassinada* (1959) capaz de traduzir a mineiridade em atos de fé e danação e o artista capaz de imprimir com os dedos as cores e confissões perpetuadas pela memória.

Mergulhar em uma obra tão densa, incita questões que perpassam pela forma como as histórias são contadas. Os materiais complementares à obra publicada como manuscritos, roteiros, trechos alternativos, bem como, as revelações dos diários cardosianos auxiliam no melhor entendimento sobre a forma da escrita, o estilo, os procedimentos da construção literária, as escolhas, erros e acertos e tudo o mais que constitui o laboratório de escrita do escritor – um local tão fictício quanto as histórias que ele cria, mas que pode ser parcialmente acessado no seu acervo literário.

Através de todos os documentos que os escritores deixarem disponíveis para consulta é possível traçar alguns caminhos pelos quais eles se enveredaram no processo de escrita e criação literária.

No acervo do escritor mineiro, Lúcio Cardoso podem ser encontrados, além dos manuscritos das obras publicadas, escritos diários, cartas, fotos, arquivos inéditos de romances (apenas rascunhados ou quase acabados), poemas escritos em versos de panfletos de propaganda, rascunhos de desenhos, enfim, textos feitos à margem da escrita que são testemunhos do fazer literário. Muitos desses documentos são apenas rascunhos. Outros trazem o planejamento do que deveria ser escrito em uma determinada obra. Alguns traçam planos com datas de alguns anos futuros para o que deveria ser produzido em uma determinada década. Entender os escritores enquanto produtores da escrita que se organizam e que planejam, a longo prazo, sua produção literária é algo novo para aqueles que imaginavam a escrita apenas como um ato de inspiração.

Descobrir o perfeccionismo de alguns escritores que se esmeram em reescrever, repetida e incansavelmente, seus trabalhos em busca de uma melhor forma de expressividade é também surpreendente para quem deduzia que a escrita fluiria fácil e

completa quando se tem o dom. A ideia é a inspiração, mas colocá-la no papel é uma tarefa laboriosa que demanda tempo e determinação.

O século XX foi muito rico em produção artístico-literária no Brasil: muitos talentos, uma multiplicidade de formas de expressão e uma diversidade de estilos literários. Nesse contexto, muitos escritores tiveram seu trabalho reconhecido e valorizado, em detrimento de outros que nem sempre são lembrados. Cardoso é um desses escritores cuja obra ainda carece de estudos que prestigiem sua relevância no melhor entendimento das características artísticas de sua geração.

Entre novelas e romances foram treze livros de ficção, dois deles publicados postumamente, e mais três de poesias. Publicou, ainda, um livro infantil, dois volumes de diários íntimos, várias peças de teatro e adaptações para o cinema. Edições completas e, em volumes únicos, da dramaturgia, da poesia e da escrita íntima seriam organizadas por estudiosos e publicadas postumamente, em reconhecimento a sua importância literária, além de um livro de contos resgatados de antigos periódicos e jornais da época.

Crônica da casa assassinada é considerado sua obra prima - um romance mergulhado no mistério da existência humana oscilando entre a verdade e a dúvida, a fé e o pecado. O interesse científico de pesquisador aliado à atração pelas inovações da temática e da técnica fazem desse romance o principal esteio para o estabelecimento desse estudo que deseja entender, além das formas da escrita cardosiana, sua tessitura e seu entrelaçamento com as demais formas de expressão, quais sejam a escrita confessional em seus diários publicados e suas pinturas. Ao se debruçar sobre um tema tão complexo, todas as demais obras e manifestações de arte merecem destaque e acabam por se tornarem parte do processo de pesquisa, portanto, outras obras como *O viajante*, publicado postumamente em 1973, *A luz no subsolo*, publicado em 1936, *O desconhecido*, em 1940, e alguns poemas poderão vir a amparar e confirmar algumas hipóteses. A intensidade e a multiplicidade são valores cultuados por Cardoso que se dedicou com paixão à construção de suas obras, não se restringindo a um único instrumento, muito menos considerando quaisquer deles como acessórios. Era intenso em tudo a que se dedicava:

Não é possível escolher, separar o romancista e relegar todo o resto de suas múltiplas atividades como coisas acessórias, ainda que muito “talentosas”. Lúcio Cardoso era um todo só, em conteúdo de arte, e se a sua parte mais importante, mais resplandecente era o romance, as outras partes – poesia, novela, teatro, pintura – não deixam de ter valor essencial: são fatores integrantes de uma personalidade única e admirável (FARIA, 1982, p. 12).

Ao se estudar Lúcio Cardoso, uma das premissas é a de que ele possuía um projeto de escrita que pode ser acessado nos inúmeros documentos do seu acervo, entre arquivos dos manuscritos, fotos, cartas, desenhos e livros na *Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)* no Rio de Janeiro. Suas pinturas encontram-se quase em sua totalidade em acervos particulares, algumas encontram-se expostas no Museu de Arte de Santa Catarina – *MASC* e várias foram publicadas em diversos jornais e revistas da época. O projeto de escrita de Cardoso seria interrompido precocemente em 1962, quando ele sofreu um acidente vascular cerebral que deixaria todo o seu lado direito paralisado, além de prejudicá-lo em habilidades cognitivas básicas como a fala e a escrita. Complementando a hipótese do projeto de escrita, as pinturas poderiam ser a continuidade dos planos e projetos interrompidos após a doença, conservando, na medida do possível, as características literárias da ficção: temáticas, uso das cores e simbologia.

O presente estudo é composto de quatro capítulos que se subdividem em vários subtítulos a fim de deixar mais prazerosa a leitura e permitir que cada tópico, no entrelaçar das discussões, possa apresentar novos elementos com clareza e encadeamento de ideias, trazendo novos ares para a pesquisa e explorando com toda a potencialidade essa riqueza de elementos artísticos que esse escritor nos apresenta.

O primeiro capítulo, intitulado “Os ritos da escrita”, apresentará os caminhos da escrita ancorados no diálogo reflexivo dos diários e nas memórias. Amparada nos estudos de Catherine Lépront (2014), a construção literária será vista pelo avesso, revelando a costura do texto do ponto inicial ao arremate. Far-se-ão presentes aspectos da tradição, da memória e da modernidade nas palavras de Benjamin (1994) e Eliot (1989). Além de Cardoso outros escritores serão citados por escreverem textos sobre as suas próprias composições literárias, como também, o testemunho de vários estudiosos da obra cardosiana entre os quais Damasceno, Pires, Carelli, Brandão e Ribeiro. Os diários de Cardoso compunham um projeto de escrita que englobaria além da configuração de um texto confessional, um autoconhecimento para lapidação dessa escrita num movimento desejanste de exposição pública de como esses processos se davam, ao nível de um laboratório interno do escritor. Esse capítulo será essencial para o entendimento da relevância do estudo dos manuscritos, prefácios, diários e demais instrumentos que possam auxiliar na compreensão da obra dita definitiva. Seguir os avessos da composição literária permite acompanhar o processo de amadurecimento dos escritores como uma

soma do desenvolvimento técnico advindo das experiências cotidianas, das críticas recebidas, dos métodos de inspiração e de criação artísticas.

“A construção simbólica do romance”, segundo capítulo, será dedicado à análise dos aspectos do tempo, espaço e da linguagem do romance *Crônica da casa assassinada*, balizados pelo aspecto simbólico de Chevalier e Gheerbrant (2003). A casa será apresentada como um dos destaques da técnica desse romance, amparada nos estudos de Bachelard (2000). Muitas vezes personificada, ela simboliza a tradição da família Meneses e interage como uma personagem. Em conformidade com o título do romance, a casa será assassinada, terá seus alicerces abalados pelo adultério e pela sombra de um possível incesto. Representante da configuração social de uma típica família tradicional do sul de Minas Gerais, a casa será o palco de quase toda a trama. É o símbolo do corpo feminino e se funde ao corpo de Nina, a personagem sobre a qual todas as demais concentrarão seus depoimentos e narrações. As mesmas ofensas ao corpo feminino de Nina fendem a casa, moral e fisicamente, e ambas sucumbirão ao final do romance. Não seria possível resumir a história de Nina e dos Meneses. Desde o primeiro ato até o desenlace muitos fatos se somarão a fim de orquestrar esse espetáculo de pecado e graça, fé e danação. Uma família essencialmente masculina formada pelos três irmãos: Demétrio, Valdo e Timóteo, se vê desafiada pelo poderio feminino, representado pelas intrigas de Ana, e pelo comportamento liberto de regras de Nina. O feminino se revela até mesmo na ousadia de Timóteo que desafiando todas as regras sociais da época, subverte os limites da sexualidade e vive travestido de mulher. Tempo e espaço serão desmembrados sob o olhar simbólico da memória. No romance, as cores e as paisagens complementam o espaço e contaminam toda a linguagem. Interligando a escrita aos fatores sociais, a presença de personagens socialmente invisíveis é uma das características da obra cardosiana, seja por uma constante e gradativa representação da mulher na busca de seu espaço, seja por contemplar outras temáticas e personagens, a exemplo da homossexualidade, do suicídio e da loucura, que agregam uma riqueza de debates e reflexões sobre as relações dos seres humanos entre si e o mundo.

Retomando alguns aspectos formais, o terceiro capítulo, “Velhos papeis, novas perspectivas”, analisará as propriedades dos diários e cartas, tanto em suas formas reais, quanto literárias, amparando-se em Bakhtin (2011), Lejeune (2014), Artières (1998) e Blanchot (2011), entre outros. O Modernismo é reconhecido como um dos movimentos que mais se utilizou da troca de experiências e críticas literárias, por meio das cartas compartilhadas entre os escritores. As cartas estão presentes na literatura brasileira desde

a sua inauguração e são importantes documentos de arquivo e memória de uma nação. Além das cartas, os demais escritos autobiográficos atestam essa necessidade do escritor em se arquivar e produzir um autoconhecimento, a partir dessa prática. Essa prática faz parte, também, de um projeto consciente de escrita de Cardoso, que publicou em vida um dos volumes de seus diários e pretendia publicar muitos outros, não fosse o limite imposto pelo seu adoecimento.

O quarto, e último capítulo, pretende dar conta da diversidade de formas de expressão com que Cardoso conseguia se expressar, literariamente. Partindo da relação entre a imagem e o desejo de vencer o tempo, tendo como base as concepções de Bachelard (1990) e Teles (2006), a pintura de Lúcio Cardoso, como atividade artística integrada à ficção será descrita em seus efeitos de cor e sombra, luz e intensidade, amparada em Valladares (1965) e Vilela (2007) cujos estudos específicos sobre a pintura cardosiana ajudam a balizar e confirmar sua relevância.

A pintura de Lúcio Cardoso encerra um ciclo de construção de um projeto de escrita, que se transformou em um projeto artístico pela fusão entre linguagem literária e as imagens por ela produzidas.

1 – OS RITOS DA ESCRITA

A construção do texto literário torna-se objeto de estudos críticos como extensão da própria literatura e, por conseguinte, tema de grande interesse para o campo da pesquisa. O acesso aos manuscritos dos escritores pode revelar muito da imagem que um escritor faz de si mesmo, bem como as formas e processos pelos quais essa imagem se projeta na construção literária. Os arquivos de um escritor, que podem ser constituídos por cartas, fotos, ilustrações, livros, coleções de arte ou objetos pessoais, revelam sua imagem enquanto autor, artista e intelectual:

Por meio daquelas práticas arquivísticas e dessas operações, o arquivo do escritor articula um duplo movimento: de um lado, arquivava documentos e papéis, constituindo seu arquivo pessoal e de trabalho; de outro, ao fazê-lo, ele também se arquivava. Ou seja, ele monta imagens de si, preservando a memória de sua formação intelectual, de relações afetivas e profissionais (MARQUES, 2012, p. 73).

Quando o escritor, além de salvaguardar todos esses arquivos se dispõe a deixar um testamento escrito sobre si mesmo por meio da publicação de diários, essa imagem ganha contornos mais reveladores. É o caso de Lúcio Cardoso, escritor mineiro de Curvelo, nascido em 14 de agosto de 1912. Cardoso iniciou sua carreira, efetivamente, aos vinte e dois anos com a publicação do romance *Maleita*, em 1934. No ano seguinte, publica *Salgueiro*, ambos muito bem recebidos pela crítica e pelo público. A partir daí, com *A luz no subsolo* (1936), dedica-se à uma escrita mais introspectiva que se opunha às correntes regionalistas da época.

O testemunho do escritor João Clímaco Bezerra situa Cardoso no espaço do entre-lugar nem tanto ao regionalismo, nem tanto ao drama social, considerando a sua coragem em buscar ares novos para o campo literário:

Lúcio Cardoso foi apontado no movimento do romance moderno, surgido após 1930, como o romancista introspectivo da nova geração de contadores de história. Não trazia ele, para o romance nacional, a marca da terra, característica viva de um José Lins do Rego, de um José Américo de Almeida, de um Jorge Amado, ou até, certa parte, de um Graciliano Ramos. Nem se deixava empolgar pelo drama social de Octávio de Faria. Sua obra era a história mesma do homem, ser desarvorado e sem rumo pelos ásperos caminhos do mundo. Naquele magnífico *A luz no subsolo*, mergulhou ele profundamente nos abismos mais recônditos da alma humana. Nas suas misérias e nas suas grandezas no mundo misterioso dos instintos, das paixões desenfreadas, das desencadeadas forças da maldade e da sublimação. Era um elemento novo para o nosso romance (BEZERRA, 1968, p. 2).

Estudar Lúcio Cardoso é acessar um projeto artístico-literário que envolve antologias de poemas, novelas, contos – quer sejam os fantásticos, os policiais (muitos deles baseados em crimes reais noticiados em jornais) ou os infantis –, romances ficcionais e autobiográficos, roteiros e direção de filmes a exemplo do filme inacabado *A mulher de longe* – cujo roteiro, direção e filmagens eram assinados pelo próprio Cardoso –, e peças de teatro (destacando-se o “Teatro de Câmara” e o “Teatro Experimental do Negro”, do qual ele fez parte). Algumas de suas obras foram adaptadas para o cinema, outras serviram de inspiração ou argumento para filmes, curtas ou documentários. (ANEXO 1) Entre tantas atividades, há que se destacar, ainda, as traduções como *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, em 1940, *Ana Karenina*, de Léon Tolstói e *Drácula – o homem da noite*, de Bram Stoker, em 1943, *O vento da noite* (poemas), de Emily Brontë, em 1944, e, em 1947 *As confissões de Moll Flanders* de Daniel Defoë, entre outros (ANEXO 2). No campo da crítica literária e artística sua presença se faz notar, em especial, em catálogos de exposição de pintura, para Zélia Salgado em 1960 e para Toni Fertoni no ano seguinte, antecipando seu interesse pela pintura à qual ele se dedicaria após o derrame em 1962 que o deixou hemiplégico e afásico. Em vida participou de vernissages nas Galerias *Goeldi* e *Décor*, no Rio de Janeiro, na *Atrium*, em São Paulo e no *Automóvel Clube de Minas Gerais*, em Belo Horizonte, entre os anos de 1966 a 1968. Dois anos antes de sua morte, em 1966, foi agraciado com o prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra (ANEXO 3). Entre os anos de 1989 e 1991 teve suas pinturas expostas em Paris e Berlim, como representante do Brasil em exposições organizadas pela AIDA – *Association Internationale des Art*. Enquanto romancista, *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959, é considerado sua obra-prima, consagrando-o no campo da ficção.¹

Esse passeio pela obra cardosiana serve para exemplificar a sua diversidade e alcance, bem como, a relevância dos manuscritos e arquivos pessoais para o entendimento de tamanha complexidade artística. Segundo Andréa de Paula Xavier Vilela, considerando-se o texto como uma tessitura,

[...] o esforço de se tecer uma memória tem grande afinidade com o trabalho de urdidura de um texto ficcional, pois, se trabalhar com memória é lidar com o esquecimento, a escrita da memória passa a ser também uma escrita de fantasia, pois a lembrança acaba por ser construída a partir do que se inventa (VILELA, 2007, p. 18).

¹ As informações biobibliográficas apresentadas nesse parágrafo foram pinçadas da “Cronologia de Lúcio Cardoso”, publicada em *Diários* (2012), a partir da pesquisa de Écio Macedo Ribeiro.

Perpassando pela memória, a tessitura do texto se contamina produzindo modos possíveis de desdobramentos da linguagem. Reflete, pois, uma característica humana de (auto)conhecimento e de entrelaçamento entre experiências, em especial, as de natureza diversa. A narrativa (e até mesmo o pensamento) sobre si mesmo requer a observação a partir de um distanciamento que propicia a vivência de uma forma de alteridade:

Ao narrar nossa vida, descobre-se que o enxoval necessário para dar andamento ao projeto de reviver é constituído por tudo aquilo de que se precisa para um reencontro com o eu: fotografias, papéis dispersos, objetos, lugares a serem revisitados, pessoas a serem encontradas de novo, cores e odores a serem novamente percebidos; livros, filmes, poesias, canções, para incluir tudo aquilo que os outros pensaram, escreveram, disseram, fotografaram ou criaram, mas, sobretudo, precisa-se de memória. Esse percurso é um caminho que se desenrola de acordo com certa ordem e uma certa cronologia: nós já o fizemos e podemos partilhá-lo com outros pelo viés da memória (OLMI, 2006, p. 25-26).

Para Cardoso, além do processo de autoconhecimento, os diários serviriam à confiança e ao prazer da escrita, “esse gosto de confiança que tanto nos persegue, e que em muitos escritores é como a própria suma de suas inspirações e pensamentos” (CARDOSO, L., 2012, p. 188). Alguns escritores revelam esse desejo de deixar uma obra atemporal que possa vencer as amarras dos séculos ou que seja testemunho das convenções sociais de uma determinada época. A ideia de sobreviver ao tempo pela escrita é uma forma de se eternizar no tempo e no espaço. Fazer da obra um espaço de reflexão sobre si mesmo e sobre o outro. Segundo Alba Olmi, (2006, p. 75), quando o escritor fala de si mesmo nas páginas de um diário (autobiografia, romance autobiográfico, ou autorretrato), ele “se espelha em sua escritura ora para reconhecer-se, para assumir um ponto de vista a respeito de si mesmo ou a respeito de sua vida, muitas vezes como se observasse a outro”.

Há que se destacar a característica inovadora do projeto cardosiano de publicação, em vida, dos seus escritos íntimos. Em suas reflexões, o ideal de um diário não seria um processo de autoanálise ou a publicação diária de fatos, pois que “nem sempre há dentro de nós grandes novidades, já somos tão conhecidos – e sim, alguma coisa que participe da invenção. Gênero híbrido a ser tentado” (CARDOSO, L., 2012, p. 270). Tal afirmativa comunga com maioria dos teóricos que considera difícil as delimitações entre as fronteiras dos gêneros e/ou subgêneros da autobiografia e seus desdobramentos. “A autobiografia tem sido entendida por alguns teóricos como um gênero híbrido, por outros

como um gênero definido, e mesmo como um não-gênero”. (PALO, 2009, p. 5). Phillipe Lejeune (2014) classifica os diários como um subgênero com características próprias e distintas da autobiografia. Os escritos diários cardosianos não se limitam a essas características e parece ser intencional o desejo de transgredir tais fronteiras e alcançar novas formas de narrativa pela via memorialista e pela ficcionalização de aspectos autobiográficos.

Beatriz Damasceno afirma que Cardoso tinha plena consciência da experimentação contida nesse gênero como uma construção “a quente”, sempre inacabada, comparada a uma oficina onde se moldam “recortes, colagens, articulação de fragmentos que se compõem e atingem uma dimensão inimaginável porque apresentam uma linguagem de prontidão que não está prestes a concluir nada” (DAMASCENO, 2016, p. 48). Ainda que o projeto cardosiano intentasse um “gênero híbrido”, algumas características dos diários tradicionais permaneceram presentes, em especial, no que concerne à conservação da memória histórico-cultural da época e o desvelamento do pensamento ideológico do diarista:

Os diários, por serem textos datados, contêm implícita ou explicitamente informações sobre o contexto da época em que foram escritos. Evidentemente, essas informações são filtradas pelas experiências pessoais do diarista e por suas lentes de ver e pensar o mundo. Em outras palavras: por seu posicionamento ideológico. Apesar disso, tais informações constituem-se em valiosas fontes da memória histórico-cultural de um tempo, uma vez que foram produzidas à margem do discurso histórico oficial. Nos diários está inscrito o ínfimo, o pequeno, os detalhes excluídos dos manuais de história (PIRES, 1998, p. 101).

Pelas lentes cardosianas, passavam fatos e notícias do mundo. Seu olhar, umas vezes poético e inspirador e outras de uma reveladora crueza e objetividade, evidenciava suas preferências literárias e seus conflitos com a sociedade. Segundo André Seffrin, na maré contrária a maioria dos escritores de sua geração, Lúcio tinha consciência de suas limitações e uma noção nítida da abertura de possibilidades da escrita que realizava: “Poucos autores nacionais terão se espelhado tanto na obra a ponto de fazer dela a história das suas frustrações e angústias, dos seus medos e conquistas” (SEFFRIN, 2009, p. 10). A inclinação para a polêmica e a propriedade com a qual expressava suas opiniões e críticas nos diários publicados², tornaram-no uma das figuras mais combatidas na época,

² *Diário I* (1960) compreende os escritos referentes aos anos de 1949 a 1951. Postumamente, foi lançado *Diário Completo* (1973) que além da republicação dos escritos anteriores incluiu os escritos diários até

comprovando como fatores externos às obras influenciam em sua recepção. William Valentine Redmond apresenta algumas críticas deferidas tanto a favor quanto contra o escritor:

The polemical reception developed in various phases. Olívio Montenegro was the first to attach what he considered to be an immoral novel and provoked a number of responses. The critic from Pernambuco thought that the novel was written in a prose as artificial as the characters, which were all without moral backbone and he denounced what he called the “bestial colours of the incestuous portraits” (Diário Carioca, 1959) [...]. Various voices were raised to give support to the proposal of Lúcio Cardoso, Manuel Bandeira, Adonias Filho, Eneida and Armindo Pereira, for whom the simple suggestion of the myth of incest showed the grandiosity of the themes discussed in the masterpiece of the novelist. Lêdo Ivo praised the fullness of the visionary novel, pointing out its symphonic prose, full of weight, colour and meaning and the plot which does not shock because it is validated by the art of the writer and offers to all a meditation on human destiny which is stamped on every page. In the same way, other intellectuals, such as Assis Brasil, Aníbal Machado, Pascoal Carlos Magno and Dinah Silveira de Queiroz, all defended the liberty of the writer (REDMOND, 2014, p. 98)³.

Independente da grande polêmica que cercava o escritor, somente o primeiro volume, chegou aos leitores, sob o nome de *Diário I*, publicado pelo selo Elos da Organizações Simões. O volume seguinte, foi publicado postumamente, em edição dupla, juntamente com o volume inicial, formando o conjunto denominado de *Diário Completo*, embora não comportasse, de fato, todos os escritos de cunho pessoal deixados por Cardoso.

Em 2012, centenário do escritor, sob a organização de Ésio Macedo Ribeiro, seria publicado, enfim, o conjunto completo com todos os arquivos de foro íntimo deixados no acervo do escritor, acrescido de textos publicados em periódicos e colunas de jornais nunca antes reunidos em livro. Conforme reportagem de 1960, data da primeira publicação, Cardoso tencionava escrever cinco volumes e publicá-los de forma contínua:

1962. Em 2012, foi publicado *Diários* que contempla todos os escritos dessa seara em um único volume, incluindo-se um período anterior inédito (1942-1947).

³ A polêmica recepção se desenvolveu em várias fases. Olívio Montenegro foi o primeiro a atribuir o que ele considerou ser um romance imoral e provocou uma série de respostas. O crítico de Pernambuco pensava que o romance fora escrito em uma prosa tão artificial quanto as personagens, que eram todas, sem espinha dorsal moral e denunciou o que chamou de "cores bestiais de retratos incestuosos" (Diário Carioca, 1959). Várias vezes se levantaram para dar apoio à proposta de Lúcio Cardoso, Manuel Bandeira, Adonias Filho, Eneida e Armindo Pereira, para quem a simples sugestão do mito de incesto mostrava a grandiosidade dos temas discutidos na obra-prima do romancista. Lêdo Ivo elogiou a plenitude desse visionário romance, salientando a sua prosa sinfônica, cheia de peso, cor e significado e o enredo que não choca por ser validado pela arte do escritor e oferecer a todos uma meditação sobre o destino humano que está estampado em cada página. Da mesma forma, outros intelectuais, tais como Assis Brasil, Aníbal Machado, Pascoal Carlos Magno e Dinah Silveira de Queiroz, todos defendiam a liberdade do escritor (tradução nossa).

Vão ser publicados, finalmente, os cinco volumes do Diário íntimo do romancista Lúcio Cardoso [...]. Os cinco volumes abrangem um período que vem de 1949 até hoje. O primeiro inclui os fatos ligados à vida de LC de 1949 a 1951. Todos serão publicados sob o título único de Diários, com a numeração alusiva a cada volume, com capa de Carlos Penafiel. (MEIRA, 1960, p. 6).

Cássia dos Santos ressalta a mesma ideia de que a publicação de *Diário I* servira-se das polêmicas e do destaque alcançados pelo escritor, no ano anterior, com a publicação de *Crônica da casa assassinada*. Publicado após uma pausa de 16 anos do romance anterior, *Dias perdidos* de 1943, *Crônica da casa assassinada* estivera em evidência atraindo a atenção de críticos e leitores, seja pelo fato de “no curto intervalo de cinco meses – entre 4 de abril e 12 de setembro –, fora objeto de pelo menos 24 diferentes artigos nas revistas e suplementos literários do Rio de Janeiro e de São Paulo”, ou seja pela polêmica desencadeada pelo crítico pernambucano Olívio Montenegro “acusando Lúcio Cardoso de haver pretendido causar escândalo ao centrar o enredo de *Crônica da casa assassinada* em torno de um relacionamento incestuoso” (SANTOS, C., 2008, p. 51). Dentre as várias notas publicadas a respeito dessa polêmica, destaca-se essa da coluna de José Condé do jornal *Correio da Manhã*, datada de 10 de maio de 1959. Afirmado estar enojado com a literatura brasileira, Montenegro declara:

“Embora escritor da província não compreendo o sucesso de vários dos últimos livros publicados no Rio”. Acrescentando: - “ Não sei porque foram tão bem-sucedidos os romances “Crônica da casa assassinada”, do meu amigo Lúcio Cardoso, uma obra que me parece imoral e, por isso mesmo, fora da literatura; e ainda menos compreendo que um livro como “A imaginária” de Adalgisa Nery, seja objeto de qualquer crítica. (MONTENEGRO, 1959, p. 18).

Em resposta, Waldir Ayala organizou duas enquetes publicadas respectivamente em 6 e 20 de junho de 1959 com a opinião de escritores e críticos a saber: Octávio de Faria, Adonias Filho, Manuel Bandeira, Eneida, Armindo Pereira, Lêdo Ivo, Assis Brasil, Anibal Machado, Pascoal Carlos Magno e Diná Siqueira de Queiróz, todos a favor da obra literária e contra o preconceito (ANEXO 4).

Servindo-se, pois, de tais condições, Cardoso concretiza seu intuito de publicar, no ano seguinte, o primeiro volume de seus escritos diários íntimos. O motivo pelo qual seu projeto não teve a continuidade pretendida poderia se justificar por problemas editoriais, já que o primeiro volume, cuja publicação fora divulgada para julho, arrastou-se por meses, estando disponível ao público somente no final do ano ou quiçá no início do ano seguinte, visto que alguns estudos citam erroneamente o ano de 1961 como data de publicação desse volume. Cássia dos Santos (2008, p. 57) elenca alguns motivos pelos

quais a expectativa de vendagem do livro não se concretizou: embora alardeassem uma segunda edição quase que imediata, e, a despeito de um lançamento ruidoso, comentado por Jorge Amado⁴ e uma entrevista polêmica de Cardoso a Fausto Cunha⁵ onde ele define o *Diário* como um punhal erguido contra Minas, o livro não despertou semelhante interesse no espírito do grande público leitor. Assim, não teve a segunda edição pretendida, muito menos de forma imediata conforme alardeado pela imprensa antes do lançamento do livro:

A edição do primeiro volume está sendo feita febrilmente pela Simões que, para isso, suspendeu todo seu trabalho editorial. Simões planejou o lançamento da primeira edição para julho, anunciando que guardará a composição do livro para uma segunda edição “que se fará necessária imediatamente”, dado o grande interesse que o livro despertará (MEIRA, 1960, p. 6).

Também não teve o segundo volume anunciado para ser lançado em breve:

Lúcio Cardoso está preparando a segunda parte de seu discutido “Diário” há semanas lançado. A continuidade do singular livro será editada pela Organizações Simões. Nessa obra o romancista de “A luz no subsolo” amplia e debate muitos temas já focalizados no primeiro volume (BARBOSA, 1961, p. 4)

O diário de Cardoso “vai se compondo numa desconstrução do autoconhecimento convencional, subvertendo o conceito de confissão e criando a tensão necessária à produção de uma interioridade desejanter” (DAMASCENO, 2016, p. 48). A leitura desses diários, muitas vezes, não obedece aos princípios de data e acontecimento. Cardoso foge ao princípio básico dos diários como instrumento de confissão e insere técnicas de outros gêneros como a criação de ambientes advinda dos romances e da poesia, numa escrita elaborada e poética. As confissões se disfarçam em frases não ditas e a descrição das sensações e sentimentos são sugestões de fatos que aconteceram ou poderiam ter acontecido. Os nomes são representados por iniciais que não são capazes de identificar as pessoas e personalidades da época, tornando-as personagens na imaginação de quem lê. Revela, pois, uma necessidade de contar o passado, mas de reservar determinados fatos

⁴ Santos destaca uma resenha Jorge Amado, publicada na revista *Leitura*, referindo-se ao diário (que o havia impressionado vivamente) como “esse livro dilacerante, esse coração exposto, esse sangue correndo, essa solidão do homem” (AMADO apud SANTOS, C., 2008, p. 56).

⁵ A entrevista denominada Lúcio Cardoso (patético): ‘Ergo meu livro como um punhal contra Minas’, trazia um depoimento do escritor declarando sua luta e insubmissão ao espírito conformista e à paisagem apocalíptica e sem remissão que assolara Minas Gerais. Foi publicada no *Jornal do Brasil* em 1960, na Revista *Ficção* em 1976 (como inédita), na edição crítica do romance *Crônica da casa assassinada* em 1996, e, finalmente, em *Diários* (2012).

e pessoas à intimidade, preservando-os do interesse público. Essa configuração de memória que se revela, mas que, em alguns pontos, quer se manter restrita é o testemunho do sentimento de mineiridade que submerge nas obras de Cardoso. Os romances cardosianos revelam essa característica da sociedade mineira cujas famílias desejam estar no imaginário do povo como figuras lendárias, mas preservam seus segredos na intimidade, guardados nos porões (e subsolos) a sete chaves. De qualquer forma, esse não-saber sobre as personagens dos romances ou os interditos nos escritos íntimos são formas de instigar a curiosidade e a imaginação dos leitores sedentos por novidades ou revelações da vida íntima dos diaristas.

Boa parte da obra cardosiana foi escrita no Rio de Janeiro, onde o escritor passou a viver a partir da década de 1930. Nascido e criado em Minas Gerais, o escritor carrega consigo traços da mineiridade que afloram tanto em seus escritos íntimos quanto em suas poesias e romances. “Os memorialistas mineiros encontram-se impregnados de um forte sentimento da mineiridade” (ARRUDA, 1988, p. 25). Corroborando com a imagem que o escritor oferece de si mesmo, esse sentimento marcante de sua origem não se resume a um fator de pertencimento (seja a uma cidade, uma vila ou propriedade rural mineiras), mas ultrapassando o sentido de espaço, alcança o terreno do imaginário tecido sobre a configuração de “ser mineiro”:

A mineiridade exprime uma visão que se construiu a partir da realidade de Minas e das práticas quotidianas dos mineiros. Por fundar a figura abstrata dos mineiros e conectá-los à sua origem – o passado ilustrado setecentista – a mineiridade tem as características do mito. Esses, ao identificarem-se com essa construção, absorvem o pensamento mítico e colaboram para a sua permanência. Memorialistas e escritores ao navegarem no mar dessas concepções reproduzem o imaginário tecido sobre Minas (ARRUDA, 1988, p. 25).

Ao mesclar o público e o privado entre as confissões da memória e as ficções, Cardoso oportunizava o despertar da imaginação dos leitores criando os laços necessários à apreciação dos seus romances como extensão de suas memórias. Marques observa que:

Especialmente a partir do momento em que os arquivos pessoais dos escritores deslocam-se da esfera privada, do espaço mais íntimo do escritório de casa ganhando a esfera pública em centros de memória, documentação e estudos de universidades, bibliotecas e fundações, ou na metamorfose da moradia do escritor em museu-casa, modalidade menos recorrente entre nós [...] as imagens do escritor invadem e pavoneiam o imaginário literário e cultural dos leitores [...] incitam novos jogos de apropriação de desconstrução e reconstrução dessas representações (MARQUES, 2012, p. 73).

Grande parte da trajetória literária de Cardoso ficaria evidenciada em seus escritos íntimos. A primeira parte do diário, que poderia ser resumida como um itinerário de leituras, ficou inédita até 2012. Destoando dos demais por não ser datada, foi escrita em tópicos e versa sobre críticas à Bíblia, à Filosofia e à ciência materialista. Pode-se perceber o conflito interior do escritor em relação à religião, à fé e a própria arte de escrever: “Se quisesse poderia viver sem escrever [...]. Mas acho mais divertido escrever; resolvo até fazer ‘obras’, forçando coisa por coisa, imaginando página por página [...]. Há também uma outra vontade que escrever pode ajudar: a de crescimento contínuo” (CARDOSO, L., 2012, p. 99). A partir de 1949, observa-se uma mudança na organização e no conteúdo dos textos. A maior parte das inscrições passa a ser datada e se aproxima mais da concepção literária com descrições poéticas dos lugares e paisagens, com confissões de estados de espírito aliando cores e sensações e, ainda, revelando críticas a livros e escritores da época:

Leio em Montherlant que um escritor para saber descrever, tem necessidade de “ver” – que Balzac, Tolstoi, “viam” bem. Não sei a que quer ele se referir com isto, mas investigando o que para mim significa “ver”, chego à conclusão de que “não vejo bem”, no sentido de que ver é olhar intensamente para uma coisa ou uma paisagem. Olhar, olho muitas, mas tenho certeza de que não consigo vê-las. As coisas, para serem vistas por mim, têm necessidade de preexistirem, latentes, no meu íntimo – que tal árvore ou tal lago relembram coisas já vistas ou sentidas – ou que despertem outras não vistas nem sentidas ainda, mas que estendam suas secretas raízes no meu espírito – que pactuem um pouco, enfim, desse mundo inorgânico que me forma, e onde se mistura às sensações e aos sentimentos, a ponta de uma verdade que do lado de fora vem encontrar seu eco – próximo ou remoto, que importa – mas ainda assim eco de uma verdade existente ou existida (CARDOSO, L., 2012, p. 472-473).

A reflexão acerca da preexistência ou da latência dos sentimentos vistos ou pressentidos faz a ponte entre a literatura confessional e a ficcionalidade em Cardoso. Ainda que o projeto inicial de publicação de seus diários em cinco volumes tenha ficado incompleto, o conjunto de diários e escritos íntimos publicados sob o título de *Diários* (2012), traz à tona vários documentos, antes inéditos, e corrige discrepâncias e datas errôneas das edições anteriores, permitindo acompanhar o curso das reflexões e o amadurecimento artístico-literário do escritor no período de 1942 até 1962.

Segundo Ésio Macedo Ribeiro, o resgate desses textos, cuja essência transgride a forma do diário comum, tem grande relevância para documentar uma época riquíssima da literatura brasileira. São testemunhos da relação do escritor com o mundo, com os

homens e consigo mesmo. Trazem à tona, não somente acontecimentos diários do autor, mas também, relatos de sua percepção:

[...] da literatura, das artes plásticas, da religião, da ciência, passando pela dor do existir, pelos problemas decorrentes de sua profissão de escritor, sem falar nos que surgiram quando incursionou pelo cinema e teatro, por exemplo, e mesmo das suas relações homossexuais (RIBEIRO, E., 2012, p. 14).

Além de ressaltar a característica dos escritos diários cardosianos, não como uma descrição de acontecimentos, mas como anotações e revelações de experiências que são como alma dos fatos, Carelli observa que, pela forma comedida com que trata sua vida íntima, Lúcio aproxima-se mais de Julien Green do que de André Gide⁶. E realça sua autenticidade quando afirma:

Lúcio recusa com insistência escrever um diário de acontecimentos, [...] deve anotar essas experiências que são a alma dos fatos. [...] suas preocupações espirituais o aproximam muito mais de Julien Green que de André Gide. Como esses dois mestres do diário íntimo, Lúcio não pode se esquivar a questão da autenticidade da imagem que fornece de si mesmo (CARELLI, 1988, p. 113).

Com seus manuscritos, diários publicados, cartas, fragmentos e notas, Cardoso dava testemunho de parte de sua criação literária. Ainda que o escritor não tenha uma grande produção dentro do gênero, “o pouco que produziu e nos legou é de uma intensidade e densidade raras vezes vista em tal gênero de texto” (RIBEIRO, E., 2012, p. 14). Além disso, o fato de perder a fala e os movimentos do lado direito do corpo, em 1962, foi o “intransponível obstáculo para ele abandonar uma obra calcada nas cores sombrias do expressionismo” (RIBEIRO, E., 2012, p. 14). Vários são os relatos de ideias e projetos iniciados ou idealizados que podem ser apurados, senão nos fragmentos, ainda de forma mais contundente nos escritos diários por ele publicados ainda em vida. É vasto o número de manuscritos inacabados que podem ser encontrados no ALC – Arquivo Lúcio Cardoso depositado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da *Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)*, no Rio de Janeiro⁷.

⁶ As comparações de Lúcio Cardoso à Julien Green (1900-1998), escritor estadunidense de expressão francesa e André Gide (1869-1951), escritor francês, se davam por uma escrita intimista, confessional e pela questão da homossexualidade, defendida mais combativa e abertamente por Gide – que publicara entre 1910 e 1924 um livro contra os preconceitos da sociedade do seu tempo – do que por Green cuja obra marcada pela religiosidade, fé e pela sexualidade era mais comedida, deixando a homossexualidade subtendida.

⁷ O ALC – Arquivo Lúcio Cardoso – compreende cerca de 2.490 documentos manuscritos e datilografados (correspondência, originais de livros, poesias, conferências, etc.); 220 documentos impressos (recortes de jornais, folhetos e outros) e 107 documentos iconográficos (fotografias e desenhos). Informações

1.1 – Os primeiros lampejos da escrita

Assim como Lúcio Cardoso, alguns escritores deixaram, em prefácios e diários, esse testemunho vivo da sua própria composição, ou, ainda, impressões sobre o que liam e observavam em seus contemporâneos. Catherine Lépront (2014, p. 8) transcreve uma advertência de Nietzsche da obra *Além do bem e do mal*, que trata justamente do cuidado que cada artista empreende nos momentos ditos de “inspiração”. Tais momentos estariam, pois, longe do estado de abandono ou do que poderia se chamar de liberdade pois compreenderiam a ordenação, o agenciamento e a disposição da matéria, não permitindo se descuidar do rigor e da precisão e pressupõem uma exigência tão árdua quanto o planejamento prévio. Enveredando-se um pouco mais nos momentos ditos de inspiração, é possível analisar a trajetória dos primeiros rastros e o amadurecimento das ideias em prefácios e ensaios/tratados que se propõem a esclarecer ou revelar tais caminhos. Henry James, no prefácio de *The Tragic Muse*, desenha a moldura das técnicas de composição desse romance. Sobre o germe da criação, primeiro lampejo ou *idée-mère* que o originou, James afirma:

Não consigo recuperar o primeiro e precioso momento de consciência em que tive a ideia posteriormente materializada, nem logro reconhecer nele – tal como gosto de fazer – o efeito de alguma impressão abrupta ou de um impacto. Sempre digo que esses vislumbres rememorados são preciosos, porque sem eles não há nenhuma visão clara de nossa intenção, e, sem essa visão, nenhuma medida exata dos resultados (JAMES, 2011, p. 174).

James não se recorda do momento exato em que a história do romance lhe foi apresentada conscientemente, enquanto proposta literária, mas considera importantes tais “vislumbres rememorados” na construção do panorama de desenvolvimento da escrita. O primeiro vislumbre sobre o conflito entre a arte e o mundo, temática desse romance, se encontrava em um registro de seus cadernos, uma década antes da publicação. Tais informações sobre os registros de James em cadernos uma década antes da publicação do romance em folhetim (a partir de janeiro de 1889), bem como a intenção inicial de escrever um romance mais conciso (projeto que se ampliou estendendo-se até maio de 1890) estão descritas na seguinte nota:

O primeiro registro que temos de James sobre o conflito “entre a arte e o mundo” está numa anotação em seus cadernos, uma década antes. Quatro anos depois em 1884, o escritor menciona uma sugestão feita pela sra. Humphrey Ward para que escrevesse algo tendo uma jovem atriz como personagem principal [...]. Em março de 1888, James concordou em escrever em folhetim para a *Atlantic Monthly*, anunciando que a heroína de *The Tragic Muse* seria uma atriz (In: JAMES, 2011, p. 302).

Conforme disposto nesse prefácio, algumas ideias parecem ter a necessidade de se aliarem à experiência, e, somente com a maturidade artística, encontram as condições que as tornariam possíveis. T. S. Eliot (1989) afirmava que nenhum poeta ou artista teria sua significação completa isoladamente e que o desenvolvimento técnico aliaria as leituras e conhecimentos adquiridos às experiências cotidianas, unindo tradição e talento individual.

Em defesa ao direito à composição e à concepção pessoal da arte, Guy de Maupassant afirma: “O talento provém da originalidade, que é uma maneira especial de pensar, de ver, de compreender e de julgar” (MAUPASSANT, 2012, p. 222). O também escritor, poeta e crítico Edgar Allan Poe já escrevera sobre seu processo de escrita enquanto técnica literária que alcançasse o máximo de perfeição. Em *The Philosophy of Composition*⁸, escrito em 1846, Poe desmistifica a figura do poeta enquanto um mero espectador de sua inspiração e o coloca como um labutador da palavra. Valoriza o efeito, a unidade de impressão a ser criada como referência para o leitor:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista [...], digo-me, em primeiro lugar: "Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?" Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom [...] depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito (POE, 1987, p. 110-111).

Os prefácios de James e a teoria de Poe não se prestam a ser um mero manual de leitura e nem a preencher uma lacuna hermenêutica, são, ademais, um convite à revisitação e à releitura dos romances e poemas sob nova ótica. O desvelar das técnicas criativas e as escolhas empreendidas para se criar efeitos e tons desejáveis são pontos de convergência entre o que se lê – dentre as várias possibilidades de leitura –, e entre o que

⁸ Traduzido e publicado como *A filosofia da composição*. Trata-se de um ensaio a respeito da composição do poema “The raven” (O corvo). Deslocando-se da posição de escritor para o papel de autocrítica, Poe trilha, junto aos leitores, os caminhos tortuosos desde o princípio da ideia até a concepção do poema, revelando as escolhas que garantem unidade e coerência à obra acabada.

se poderia dizer, proporcionando uma abertura de horizontes para a leitura e novas formas de narrativa para o romance.

A compulsão de alguns escritores para arquivar papéis é reveladora de um desejo de memória. Esse arquivamento seria responsável pela construção de uma imagem do escritor, bem como preservaria “a memória de sua formação e relações afetivas e intelectuais” (MARQUES, 2003, p. 142). Além do apreço pela conservação da memória, os manuscritos contribuem para o estabelecimento de um processo crítico que leve em consideração as oscilações e lacunas das obras, enquanto próprias de um fazer em curso, reconhecendo as publicações como escolhas provisórias dentre as variantes possíveis. Maria Augusta Fonseca considera os manuscritos como *work in progress*, destituídos de qualquer caráter definitivo, sendo, pois, essenciais para o estabelecimento de edições críticas que auxiliem na fixação dos textos:

Reduto da intimidade do artista, os manuscritos de uma obra guardam muitas histórias do fazer, diferentes entre si. De uma perspectiva crítica, o estudo de manuscritos permite registrar caminhos intrincados da elaboração do artista, sendo parte substancial de processos da criação (mas não apenas) e lugar de inúmeras incertezas (FONSECA, 2003, p. 95).

A construção da imagem do escritor por meio desse arquivamento, assemelha-se à construção de uma imagem literária por meio da (auto)crítica observada nos prefácios, filosofias autobiográficas e diários. Os pesquisadores, bem como todos os que acessam os arquivos literários, seja por motivação profissional, cognitiva, seja por curiosidade, tornam-se aptos, segundo Marques, a participar do jogo de apropriação das imagens do escritor:

Vivendo uma memória vicária, guardando-a ou dela usufruindo, ingressamos todos nesse teatro de imagens, decompondo-as ou recompondo-as. Por meio de cortes e montagens, tornamo-nos até mesmo coprodutores de novas figurações dos escritores, revitalizando a vida literária e cultural (MARQUES, 2012, p. 74).

Cardoso é um desses escritores que colocará em prática as habilidades de “analisar, selecionar, fazer triagem, manipular, omitir, sublinhar, rasurar, riscar, recortar, etc.” (MARQUES, 2012, p. 72) quando da publicação de seus escritos íntimos. Relatos dos próprios diários evidenciam o trabalho de seleção e reescrita de trechos: “Revedo o primeiro volume do Diário para publicação – quanta coisa me parece inútil, que eu poderia ter deixado de dizer” (CARDOSO, L., 2012, p. 443). Em uma nota introdutória

que não chegou a ser publicada à época, Cardoso deixa claro o trabalho de seleção e recorte:

Quando estas anotações foram primeiro tomadas, havia a intenção firme de uma publicação posterior integral e sem qualquer retoque na sua redação instantânea, quase sempre propositadamente bárbara. Mas o tempo passou desde então, e percebeu-se ser insustentável aquela pretensão: as anotações eram desnecessariamente volumosas, e muitas vezes – quer por deliberada selvageria, quer por inépcia – tão mal escritas que seria simplesmente estupidez publicá-las assim (CARDOSO, L., 2012, p. 39).

As evidências de modificações posteriores nos escritos diários, com intuito de publicação seriam as práticas consideradas por Marques como marcas tanto de um gesto seletivo e classificatório quanto da “intencionalidade por parte do indivíduo que constitui seu arquivo pessoal” (MARQUES, 2012, p. 73). Em contraponto, Carelli adverte que, “independentemente do que se possa pensar sobre a sinceridade e os limites desses escritos ‘íntimos’, eles são preciosos para a inteligência da obra de seu autor” (CARELLI, 1988, p. 112). Além disso, eles permitem acompanhar o processo de reflexão sobre si mesmo, a que um escritor se lança, quando envereda pelos caminhos da escrita confessional podendo proporcionar a descoberta de outras possibilidades de leitura.

Torna-se importante investigar até onde esse movimento da produção de rastros da gênese textual, compartilhada com os leitores de forma consciente caracteriza-se ou não como um novo procedimento narrativo e se a construção do arquivo literário estimula a consagração da imagem do escritor ou vice-versa.

1.2 – Tradição e Modernidade nas origens do romance

Eliot em seu ensaio “Tradition and the Individual Talent”⁹ (1989) alertara sobre a importância do escritor compreender a tradição no sentido histórico, o que implicaria em estar ciente das gerações e configurações literárias que já ocorreram, numa dimensão de espaço tanto global quanto local, em existência simultânea e em respectiva ordem. Essa consciência daria a cada indivíduo a propriedade de pertencer a um lugar e a um tempo e de ser um ser social e histórico, consciente de sua contemporaneidade. Assim, Eliot ressaltara tanto a tradição quanto o talento, não como algo herdado, mas como algo a ser conquistado com esforço pregando, também, a harmonia entre o antigo e o novo. As

⁹ Traduzido e publicado como “Tradição e talento individual”. Publicado originalmente em 1920, trata das reflexões sobre os limites da individualidade e da subjetividade do artista.

reflexões de Eliot acerca do talento enquanto algo a ser construído junto à tradição já posta, contribui para o distanciamento da ideia de inspiração como algo divinamente insuflado independente de esforço, trabalho e disciplina. Para Eliot a evolução artística exigiria um certo auto-sacrifício em um processo gradativo de extinção da personalidade a partir da fusão da sua arte ao conjunto do já escrito e vivido até o momento:

O fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira. O que ocorre é uma contínua entrega de si mesmo, tal como se é num dado momento, a algo que se revela mais valioso. A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade (ELIOT, 1989, p. 42).

Refletindo sobre a natureza do escritor, Cardoso resalta o caráter arrebatador da sua escrita como um fluxo constante, mas vincado pelo que lhe é mais “obscuro e chagado”. No disfarce da fluência ou inspiração esconde-se uma marca do seu sofrimento e de sua sensibilidade que não poderiam ser classificados como fáceis ou gratuitos. Por considerar tal pensamento injusto, ele lança a seguinte advertência:

[...] pois se é verdade que escrever para mim não depende de inspiração, podendo eu escrever a qualquer momento e durante horas e horas, sem que se detenha o fluxo de minhas ideias, nem por isso o que alimenta este fluxo é “fácil” ou gratuito; ao contrário, pois provém, em mim, do que é mais obscuro e chagado, da zona exata que em mim produz tudo o que é sofrimento e sensibilidade. O esforço de escrever, se se pode chamar a isto de esforço é fácil, mas o que produz o escrito é triste e difícil. Sobre esta dualidade é que repousa minha natureza de escritor (CARDOSO, L., 2012, p. 450).

Enquanto poeta, Lúcio exercitou sua escrita dando plena liberdade à imaginação, incorporando metáforas visuais e cores em jorros de imagens atormentadas. “Seus versos escritos em bares, quase sempre tarde da noite e às vezes até mesmo em estado de semi-embriaguez” (CARELLI, 1988, p. 107), revelam a mesma atmosfera sombria presente nos romances e uma série de poemas de mesma temática (como poemas que versavam sobre as cores), ou até mesmo vincados pela corporeidade (utilizando-se do corpo, seus resquícios e excrementos). Em uma das séries ele tematiza os testamentos, feito de objetos e sensações da memória, muito caros a quem os quer reter:

Testamento de Lúcio Cardoso feito em nome de Liliane Lacerda de Meneses

Tenho um casaco escuro. Um baú
onde guardo coisas que não interessam a ninguém.
Um pássaro – mas de palha. Um dedal.

Uma velha medida de prata
 que nunca serviu para pesar nem o bem nem o mal.
 Uma gravata de seda que quando o vento dá
 infla e voa – e é bela como se eu mesmo voasse –
 um sorriso que vem mas é sempre como se acabasse.
 Tenho uns livros: escritos quando?
 E esses outros que trago, e vão andando comigo,
 e flores que são sempre desse porão vedado
 onde vivo
 mais do que vivo essa vida de inventado?
 [...]
 Outras coisas tenho, e não sei a quem doá-las.
 Um travesseiro de menino, feito de fustão vermelho,
 onde muitas vezes chorei a minha escolha de ser vivo.
 Essas miudezas a que ninguém liga – uma paisagem,
 um céu que dei de presente a uma amiga tão pobre como eu,
 uns botões que foram de roupas já sem identidade,
 rosas. Essas rosas tão desmerecidas na sua invenção de flor
 no seu símbolo usado até ao não-entendimento.
 Outras coisas tenho, e nenhuma delas tem nome.
 Fica o dom sem especificar o objeto.
 E se me for antes que o tempo seja de partida,
 não quero esse preto sem alma
 que se chama outro –
 quero apenas vivo, quando o vinho cintilar num copo branco
 e a hora for propícia. O nome – CARDOSO,
 LÚCIO – virá de súbito em meio a conversa sem sentido
 e será como uma coisa muito antiga [...]
 [27 out. 1961] (CARDOSO, L., 1982, p. 97-98).

Maurice Blanchot ressalta o repouso silencioso daquilo que materializa a obra: “A estátua glorifica o mármore, o quadro não é feito a partir da tela”, assim como “o poema não é feito com ideias nem com palavras” (BLANCHOT, 2011, p. 243), mas delas extrai toda a aparência e profundidade que pode transformar o objeto em arte.

Na poesia, a preocupação de Eliot em não se confundir individualidade com emoções particulares justifica-se na busca pela despersonalização da escrita, para que esta não se resumisse a um processo subjetivo cujo enfoque fosse o poeta em detrimento do poema, ou da construção dele:

Há muitas pessoas que apreciam a expressão de uma emoção sincera em verso, e há um grupo mais seletivo de pessoas que podem apreciar a excelência técnica. Mas muito poucos sabem quando ocorre uma expressão de *significativa* emoção, emoção que tem sua vida no poema, e não na história do poeta. A emoção da arte é impessoal. E o poeta não pode alcançar essa impessoalidade sem entregar-se ele próprio inteiramente à obra que será concebida (ELIOT, 1989, p. 48).

De forma semelhante, Benjamin (1994) em “O Narrador” dá testemunho sobre a extinção da experiência, antes transmitida pela oralidade das narrativas e, na atualidade, perdida pela fluidez e técnica da modernidade. Essa abertura na estrutura da narrativa

tradicional, observada por Benjamin, bem como, a perda da experiência coletiva se reflete, de fato, na ascensão do romance e na busca pelo sentido, ou por um maior reconhecimento entre leitor e personagem. Benjamin afirma: “O narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Por um lado, o termo comunicável, se atrelado a ideia de representar as experiências coletivas da oralidade, pode ser compreendido como a capacidade de encerrar um efeito único que pudesse ser repassado entre as gerações. Na modernidade, a incomunicabilidade advém da dificuldade em se compartilhar experiências, ou mesmo, da incapacidade de se representá-las de forma prática como sabedoria. “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Se a relação circular entre a substância da experiência narrativa que converge em sabedoria se vê quebrada, e se as narrativas orais advindas da experiência repassada pelos antepassados já não dão conta da complexidade das relações da modernidade, o caminho para as verbalizações das narrativas, para além do discurso vivo, sujeito à perenidade do tempo, seria uma forma mais duradoura, vinculada a forma impressa que conferisse a disseminação do narrado na forma do romance. Resumindo, o termo comunicável vinculado à disseminação de uma visão única na tradição oral se vê transposto na modernidade pela complexidade das relações e pela diversidade de representações a que o indivíduo se vê exposto.

As escritas feitas à margem da obra publicada, por meio das cartas e diários, revelam informações, fontes, influências, modelos seguidos, processos de resistência, adversidades e caminhos alternativos nos procedimentos de construção e maturação literárias. O escritor se desnuda ao leitor permitindo a observância das nuances de se transformar uma obra bruta em obra prima. De acordo com Lépront (2014) esses textos e leituras fazem parte do laboratório secreto dos escritores e pressupõem um caminho entre o silêncio da obra embrionária até as últimas correções da obra acabada, o que faz supor a mente do artista como um ateliê que oscila entre o silêncio e o caos.

“O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (BENJAMIN, 1994, p. 206). Essa frase poderia representar a antinomia entre o passado – o que se poderia descrever como a tradição da memória – e o futuro por sua transitoriedade – a mudança progressiva do significado do tempo a partir da modernização. Assim se situam os escritores da primeira metade do século XX, confrontados pela exigência de uma modernização das técnicas e temas da escrita, desafiados a esquecer o passado e a criar

sempre a partir do presente, do novo. A literatura moderna é definida por Julio Cortázar pela temática do homem – sua exploração e conquista. Ele diferencia o romance antigo do moderno pela técnica narrativa e pela exploração filosófica, pois se “o romance antigo nos ensina que o homem é; o romance de hoje perguntará seu porquê e seu para quê” (CORTÁZAR, 2006, p. 66). Se no século XIX, os romances eram lidos como uma pintura de um quadro social, por vezes com fins didáticos, embasados, porém, a partir de um distanciamento entre o herói e seus leitores, no século seguinte são escritos para confrontar o hoje, no seu tempo e espaço reais, proporcionando identificação e reconhecimento.

Em “Confissões de um homem fora do tempo”, Cardoso afirma sua crença no romance, mas aquele feito de uma forma introspectiva, que não privilegie apenas a técnica, mas que seja a magnitude da criação visceral, feita da matéria das paixões:

Mas tenho afirmado que acredito no romance, quero acrescentar que acredito apenas naquele que é feito com sangue, e não com o cérebro unicamente, ou o caderninho de notas, no que foi criado com as vísceras, os ossos, o corpo inteiro, o desespero e a alma doente do seu autor” (CARDOSO, L., 2012, p. 553).

Essa escrita que remete às experiências do próprio escritor, marcada por sua personalidade e que ultrapassa os limites da representação, é o que Ruth Silviano Brandão considera “escrita de beira abismo, obcecada pelos temas da violência, do crime, da morte e da paixão mais devastadora, [...] significa, para ele, viver ou morrer” (BRANDÃO, 1998, p. 25). Segundo a pesquisadora, as fronteiras entre a vida pessoal e a literária são tênues favorecendo o entrelaçamento entre as duas instâncias. Brandão observa, ainda, a corporeidade da escrita cardosiana, que, numa dicção excessiva produz um efeito apaixonante, não encontrando limites, assim como uma avassaladora paixão:

No seu dizer excessivo e torturante, o autor constrói uma escrita que diz de uma outra Cena, que está geralmente recalcada na literatura realista tradicional, como a presença de paixões avassaladoras e aparentemente ilógicas [...]. A corporeidade da escrita cardosiana produz o efeito apaixonado de uma dicção excessiva, que parece não se deter, num impulso irreprimível que não cessa de se escrever, exatamente por não encontrar seu ponto de basta. Parece que esse ponto se deu mesmo no próprio corpo do autor, atingido pelo derrame que provocou sua afasia e hemiplegia (BRANDÃO, 1998, p. 31).

Retomando Eliot e Benjamin, seria providencial que os conceitos de tradição e modernidade não representassem opostos excludentes, visto que, na escrita, a experiência

aliada à originalidade parece ser um caminho ideal para a harmonização do tempo. Cardoso afirma que “não se amassa o barro apenas com águas puras, mas com tudo o que a correnteza traz” (CARDOSO, L., 2012, p. 595). A construção artística se molda, no tempo, com a água e com os detritos e o movimento da correnteza é essencial para manter a literatura viva. Percebe-se, pois, um caminho comum da crítica em estabelecer relações de contraposição da tradição e da modernidade enquanto paralelos dos opostos coletivo e individual, respectivamente. Benjamin (1994) relaciona a tradição das narrativas orais aos conhecimentos coletivos passados de geração a geração, bem como a facilidade de intercambiar experiências, já as características da individualidade e do isolamento são atribuídas ao romance moderno. Cardoso, como poeta e romancista, situado nesse contexto do início do século XX, constitui-se como um escritor de fronteiras, dividido entre a tradição e o novo. Afirma que “[...] uma das grandes provas que o mundo moderno exige do artista é precisamente esta: a coragem de ser autêntico até às proximidades da morte” (CARDOSO, L., 2012, p. 289-290).

Assim sendo, poder-se-ia eleger a morte como um dos temas centrais de *Crônica da casa assassinada*. Caminhando um pouco mais, Benjamin afirma que “a ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica” (BENJAMIN, 1994, p. 207). Observa-se, no entanto, que nos últimos séculos a ideia de morte vem perdendo sua onipresença e sua força de evocação no imaginário coletivo. No século XIX a morte era um episódio público e seu caráter altamente exemplar. Segundo Benjamin, é na hora da morte que a sabedoria e a experiência de vida se tornam transmissíveis através das imagens, visões de si mesmo, aflorando o inesquecível, momentos que se perpetuam no agonizante momento da morte, conferindo aos gestos e olhares do moribundo uma autoridade comparável à da origem da narrativa:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade (BENJAMIN, 1994, p. 207-208).

Cada narrativa encerra assim essa autoridade. Uma verdade semelhante à última possível e definitiva de cada ser humano – a morte. Pode-se observar que:

[...] nos grandes sistemas religiosos, a morte é um acontecimento importante, mas não é o paradoxo de um fato brutal sem verdade: é relação com um outro mundo onde, precisamente, o verdadeiro teria sua origem, é o caminho da verdade e se lhe falta a caução das certezas apreensíveis que são as nossas aqui embaixo, possui garantia das certezas inacessíveis, mas inabaláveis do eterno. (BLANCHOT, 2011, p. 99-100)

Essa temática permanece obsessiva na obra cardosiana como um todo, incluindo-se as pinturas. Para Brandão, tal obsessão é tão permanente que os leitores absorvem sua significação à medida que adentram na leitura dos romances e poemas. “Ela é, paradoxalmente, a razão da própria vida que, sem que se saiba, já a traz em sua origem mesma” (BRANDÃO, 1998, p. 26). Ao tecer comentários sobre o romance *Crônica da casa assassinada*, Brandão o descreve como “o resultado da reunião de uma série de manuscritos, ou simulacros de manuscritos, que tem como alvo uma figura feminina – a personagem Nina. Essa figura é o alvo de todas as questões sobre a verdade, o feminino e a morte” (BRANDÃO, 1998, p. 33).

A personagem central do romance, cujo nome está contido na palavra femi(Nina), encarna a polaridade da fragilidade em todos os graus de feminilidade e o avesso da morte com sua presença solar, descrita pela governanta Betty como “uma mulher extraordinariamente bela [...] tratava [se] também de uma presença – um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem” (CARDOSO, L., 2009, p. 63). Em oposição à figura solar de Nina, Ana Meneses é descrita pelo mutismo, pela austeridade como uma extensão dos móveis e da casa – um objeto que pela falta de cor passasse despercebido até a chegada de outra figura feminina que lhe fizesse contraste. Em uma de suas confissões, ela se define: “sou uma repetição de mim mesma” (CARDOSO, L., 2009, p. 391). Contida no termo (Ana)grama (do grego *ana* = voltar ou repetir + *graphein* = escrever), seu nome encarna, na inversão, a mesma forma: Ana – como uma repetição de si mesma, configurando o conformismo latente no protótipo da mulher definido pelos Meneses. Ainda que seu nome antecipe uma conformidade, através da escrita, Ana será a protagonista de uma inversão dos costumes quando revelar, na sua confissão final, a concepção de um filho fruto de sua traição com o jardineiro, segundo ela, criado como o filho de Nina e Valdo. Dentro das impossibilidades do romance em se delimitar a verdade, resta a morte como única forma definitiva e possível de corporificação da certeza:

A morte, sempre a morte, onipresente no texto de Lúcio, é, neste romance único na literatura brasileira, o seu tema principal. É através da construção desta personagem feminina que a morte se corporifica, na medida em que ela catalisa a atenção de todas as personagens do romance. É em Nina diante do corpo ferido, na lembrança de seu brilho perdido, do fascínio que sua extraordinária beleza exercia sobre todos que o romance encena, justamente, a impossibilidade de se definirem estas questões (BRANDÃO, 1998, p. 35).

Refletindo sobre a escrita, Cardoso afirma seu caráter de eternidade: “Por que escrevo? [...] escrevo apenas porque em mim alguma coisa não quer morrer e grita pela sobrevivência. [...] para que me escutem se morrer agora (CARDOSO, L., 2012 p. 244).

Damasceno afirma que “pela escrita se experimenta a morte e é por ela também que não se morre” (DAMASCENO, 2012, p. 134), convalidando o caráter de eternidade da escrita. Segundo ela, os escritos íntimos proporcionaram ao romancista conceber um universo de imagens que ela denomina de “pensamentos por clarões” que por si, já denotavam a maneira fragmentada e descontínua peculiar a Cardoso. Tais pensamentos seriam correspondentes aos fragmentos de fatos, acontecimentos e experiência da vida, de forma descontinuada, os quais permitiram “a construção/desconstrução da subjetividade, paralela ao desdobramento de um tempo e de um contexto artístico e político” e o afloramento do “inconformismo, a religiosidade, a forma de estar no mundo, a condição de artista, a possibilidade de vida e de morte” (DAMASCENO, 2012, p. 25) como reflexões presentes na obra desse escritor. Somada à eternidade, o instinto de conservação se faz presente nos escritos cardosianos:

A força com que fala em mim o instinto de conservação e a preservação de uma obra – ai de mim – que ainda está longe de ser realizada, conduzem-me inexoravelmente a uma definição clara das minhas tendências, que pouco a pouco me torna mais forte. Não discuto o mérito da obra a ser feita – é mesmo possível que não interesse a ninguém – mas só ela me explica perante mim mesmo e é o único testemunho que posso apresentar de uma existência que, devidamente examinada, é inútil a toda gente (CARDOSO, L., 2012, p. 239).

Alguns anos à frente, Cardoso refletirá: “O importante é escrever aquilo que nos ocorre – sua ‘verdade’, seu ‘peso’, virá depois, se houver necessidade disso” (CARDOSO, L., 2012, p. 447).

Em consonância com esse caráter de sobrevivência, o escritor moderno buscará se desvencilhar das amarras temporais. Considerando a inter-relação entre a obra embrionária e o silêncio da criação, ele projeta encontrar a melhor representação que comporte a sua proposta estética.

1.3 – O silêncio da obra entre o visível e o invisível

Benjamin utiliza-se de uma imagem para descrever a construção da narrativa perfeita como uma lenta superposição de camadas finas e translúcidas advindas das várias narrações sucessivas da tradição da oralidade:

[...] o homem conseguiu abreviar até a narrativa [...] e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. (BENJAMIN, 1994, p. 206)

Essa descrição seria perfeita para a obra *Crônica da casa assassinada*, composta de vários elementos da tradição oral como depoimentos, narrativas e confissões e elementos da tradição memorialística como diários e memórias. James afirma que “o historiador, essencialmente, quer mais documentos do que ele pode em verdade usar; o fabulista apenas quer mais liberdade do que ele pode de fato tomar” (JAMES, 2011, p. 222). Diferentemente do historiador, o cronista (o narrador ou romancista), valendo-se da liberdade artística, não precisa necessariamente explicar os episódios e fatos, contenta-se em representá-los como modelos da verdade. Assim, *Crônica da casa assassinada*, embora se documente em cartas, diários, depoimentos, não está vinculada a uma explicação única dos fatos, estando o escritor mais preocupado com a maneira de inserção desses fatos de modo a criar um fluxo de verossimilhança do que, de fato, com o encadeamento exato da verdade. “Intitulando-se *Crônica*, o texto embaralha propositalmente a questão dos gêneros, confundindo seus limites, reunindo textos aparentemente heterogêneos, dando-lhes uma fictícia unidade” (BRANDÃO, 1993, p. 277). Em sobreposições e camadas, cada narração é apresentada em fatias, cada personagem ganha voz e destaque para colocar em evidência a chaga dos Meneses. Embora esse romance pareça distante da modernidade ao reunir fragmentos oriundos da oralidade, subverte no estilo, ao se despir de um narrador convencional e criar o enredo a partir das consequências e não dos fatos em si. Poder-se-ia dizer que Cardoso, para dar conta de um romance que amalgamasse elementos da crônica e da historiografia, privilegiou os relatos em leques das diferentes personagens deixando a figura do narrador subtendida. E para valorizar ainda mais a veracidade dos fatos, centrou-se nas consequências de uma suposta relação de incesto vivenciada pela personagem principal, Nina. “O efeito final é, então, que o leitor nada pode saber sobre a verdade de Nina, pois

o que se tem é uma narrativa em mosaicos, que acaba por formar um estranho caleidoscópio, dada à posição móvel do sujeito da escritura” (BRANDÃO, 1993, p. 268). Esses fragmentos de narrativas que ora se mostram, ora se ocultam, permitem no máximo uma leitura das reminiscências de cada narrador.

Se Benjamin estabelece a construção do romance a partir das sobreposições, num caminho inverso, desfazendo-se cada camada da criação e desnudando-se cada técnica narrativa, se poderia chegar ao silêncio da obra, ou ao momento da criação. Que elementos poderiam iluminar o *insight*, a inspiração da escrita? Eneida Maria de Souza elege o rascunho e os borrões como o espaço primeiro da livre imaginação de qualquer escritor. Enquanto espaço íntimo de criação, esse “laboratório experimental” seria o reflexo da imagem que cada escritor pretende revelar no ato da escrita:

A página de rascunho, metaforicamente considerada o jardim íntimo do escritor, revela o que o texto definitivo não consegue transmitir: a imaginação sem limites, os recuos da escrita, os borrões, o espaço no qual a face escondida da criação deixa transparecer o fulgor e a paixão da obra em processo. Página branca, marcada de signos negros, torna-se a imagem do espelho que refletiria as relações pessoais do escritor com o texto, onde se supõe ser tudo permitido. Pela liberdade de rasurar, de escrever entre as linhas, de acrescentar aos originais margens desordenadas e rebeldes, este laboratório experimental desempenha papel importante na história da literatura moderna (SOUZA, 2011, p. 42).

Partindo-se dessa afirmação, elementos alheios à obra, que geralmente são descartados do estudo crítico, tornam-se a essência do fazer literário. Segundo Bernhild Boie (2003, p. 203), “a crítica genética tem duas imagens: a de teoria literária e a de estudo das obras [...]. Pelo estudo de um corpus manuscrito, a crítica genética esclarece as práticas de trabalho de autor e as significações de um texto”. Além dessas abordagens, outra mais se faz interessante para o estudo das obras que seria o entendimento dos procedimentos de criação na sua origem aliado aos aspectos culturais e sociais de uma determinada época concentrado no seguinte questionamento: “Qual a relação entre a escrita e o texto?” (BOIE, 2003, p. 203).

Em relação ao estudo da obra cardosiana, os diários dão testemunho das dificuldades, anseios, inspiração e resistências que a obra impunha a ele:

Toda essa semana quase sem escrever neste caderno, vivendo a esmo, esperando, nem eu mesmo sei o que. Esperar, que é este o último sentimento ancorado no fundo do ser a essência que garante essa unidade íntima sem a qual cessa todo o desejo de existir. Minha única vontade é viajar, viajar

longamente por essas terras do interior que não conheço, vendo a noite acender bruscamente essas pequenas cidades (CARDOSO, L., 2012, p. 245).

No decorrer do processo criativo, suas reflexões acerca da própria escrita e da configuração literária da época são fragmentos que se encaixam perfeitamente na formulação do que seria escrever a obra definitiva. Tais escritos podem mapear, de fato, a escrita dos romances *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959 e *O viajante*, publicado postumamente em 1973. Em relato do dia 14 de agosto de 1950, data do aniversário de Cardoso, uma transcrição sobre o projeto de escrita de um romance já se fazia anunciar: “Projetos de trabalho, é claro. Mas apenas projetos. Não desisto, contudo, de começar o longo romance que imagino, a história de uma cidade talvez, com suas ruas, suas casas, seus tipos raros acautelados à sombra de antigas janelas coloniais” (CARDOSO, L., 2012, 294). Dias depois, Cardoso revelará como a fazenda onde se hospeda, em Penedo, o deixa inquieto quanto aos ecos de civilização que dali ressoam, o que poderia ser considerado como o germe de criação do espaço para a construção dos seus romances *O viajante* e *Crônica da casa assassinada*, ambientados em uma cidade fictícia de Minas Gerais:

[...] não me resta dúvida: tão grande casarão, abandonado ao silêncio e à devastação, só pode constituir um pesadelo. Em torno dele a vida foge espavorida, só os espinheiros e as urtigas crescem [...]. No entanto, não estaria aqui, como um aviso a ser decifrado, a história desse espírito que tantas vezes eu procurei encontrar, uma manifestação pessoal, autêntica, da nossa maneira de ser? À medida que o Brasil se afasta para o interior, sua alma se torna mais forte e mais positiva; foi em Minas Gerais, nos becos e vielas de suas cidades mortas, que vi se erguer mais alto e mais cheio de grandeza o espírito de nossa gente (CARDOSO, L., 2012, p. 297).

Cardoso, por vezes, expressa a necessidade de se afastar da cidade para se dedicar à escrita de seus romances em um ambiente mais propício para dar vazão às inúmeras vozes que lhe cochicham segredos:

Penso, com insistência que parece se misturar ao meu sangue, numa fazenda qualquer, um sítio, onde possa atirar-me para escrever histórias, as infindáveis histórias que me enchem a cabeça, os olhos, as mãos, e que formam esse angustiada personagem que transita pela vida diária. Uma mesa, sob uma árvore, um velho eucalipto talvez [...] um homem acompanhado por uma multidão de fantasmas inquietos e inexoráveis (CARDOSO, L., 2012, p. 293).

Voltando nosso olhar para o momento no qual Virgínia Woolf (2014) elabora sua tese em *Um teto todo seu*, a escritora, utilizando-se de uma personagem fictícia chamada

Mary Beton, descreve sua ida à biblioteca a fim de examinar um manuscrito e verificar que alterações haviam sido empreendidas em benefício do sentido ou do estilo em tal obra. Sua ideia parte das divagações sobre como Charles Lamb escrevera seus ensaios. O próprio livro de Woolf traz todo o percurso empreendido por ela para se chegar à conclusão do tema que trata entre outras coisas dos papéis sociais de homens e mulheres na literatura e daquilo que poderia ser descrito como a necessidade de um laboratório próprio de escrita, mais especificamente da escrita feminina. Trata-se da imagem primeira que surge na mente e precisa de condições físicas para se desenvolver e criar formas livres de pensamento. Cada escritor ou escritora tem seu processo e formas distintas de criação literária, mas todos partem do momento do silêncio, quando a obra ainda não tomou uma forma fixa e surge como uma ideia a ser desenvolvida e desmembrada. A curiosidade acerca do *como se faz*, parece ser uma característica da modernidade, conforme já dito por Cortázar, o que justificaria o crescente interesse pela crítica genética. Embora Woolf se refira à escrita feminina, a questão da necessidade de um “teto todo seu” para o desenvolvimento da ideia embrionária do romance pode ser compartilhada com Cardoso quando este busca um local para se dedicar à escrita:

Não são os acontecimentos que fazem um diário, mas a ausência deles. Nada pude escrever durante esses dois dias, devido ao atropelo dos fatos, mas quero fixar aqui o meu cansaço cada vez maior de tudo o que hoje compõe a maioria dos elementos de minha vida. Penso em retirar-me para um sítio ou uma fazenda, longe de literatos, atores, empresários, diretores de jornais e revistas e, em geral, toda essa gente que gasta os dias elaborando planos às mesas de cafés. (CARDOSO, L., 2012, p. 244)

Lépront ressalta que tanto o laboratório do escritor quanto o silêncio que precede a obra são intocáveis, superam qualquer limite de tempo, espaço e não podem ser totalmente determinados e delimitados, nem mesmo pelo próprio escritor. Até mesmo este ignora a totalidade dos materiais, lembranças, experiências imateriais que antecedem uma obra:

Projetos abandonados, estudos que não encontram saída, textos inacabados, fragmentos deixados em suspenso, notas sobre a impossibilidade de prosseguir, de acabar, ou até mesmo de começar, provas de que uma parte do labor, sob o pretexto de que dali nada resultaria, foi destruída, pedaços de frases, às vezes sem começo nem fim, (LÉPRONT, 2014, p. 12).

Todos esses fragmentos de textos inacabados aludidos por Lépront, são frequentemente citados por Cardoso em seus diários. Os seguintes fragmentos de cartas

enviadas ao seu amigo Octávio de Faria podem comprovar a inconstância do estado de Cardoso dividido entre momentos de angústia e de paixão pela escrita. O primeiro de 1936:

E sem fazer nada, romances começados nascendo à toa das mãos sem que o espírito tome nenhuma parte, leituras em branco que me deixam cheio de remorsos, passeios longos durante horas seguidas, com a mesma indiferença para tudo. Outras vezes sinto em mim uma força tão grande e tão desesperada, que me perturba e me aniquila ao mesmo tempo – não posso mais escrever romances como os tenho escrito até agora. Será melhor talvez deixar tudo entregue ao tempo – essa obra de depuração trará um equilíbrio maior a quem precisa tanto dele (CARDOSO apud CARELLI, 1988, p. 35).

E o segundo de 1937:

Meu romance, atualmente com o nome oscilando entre “O Escravo”, “Deserto”, “Ausência” e “Onde as sombras se movem” (por aí pode ver que salada não será...) está caminhando vagarosamente. Será um romance “arapuca”, isto é, começa de manso para não assustar os leitores e vai afundando para uma escuridão e uma chuva tão brava que todas as pessoas (naturalmente...) passarão a andar de velas depois da meia-noite, em passeios que me deixarão definitivamente como um romancista renegado (CARDOSO apud CARELLI, 1988, p. 36).

O primeiro fragmento denota o desejo de Cardoso de se aprofundar na escrita de forma mais elaborada o que explicaria o grande hiato entre os romances publicados a partir de *A luz no subsolo* (1936), *Dias Perdidos* (1943) e *Crônica da casa assassinada* (1959). Nesse intervalo, ele publicaria uma série de novelas, dois livros de poemas, peças de teatro e a escrita e direção do roteiro de um filme *A mulher de longe*, deixado inacabado.

Em carta datada de 30 de setembro de 1942, Adonias Filho refere-se ao excessivo número de romances que Cardoso iniciava ao mesmo tempo: “Não sei porque v., até hoje não respondeu a minha primeira carta. Talvez consequência da produção em massa – 4 ou 5 romances? (ADONIAS FILHO, 1942). Pelo extenso número de manuscritos e pelo grande número de obras inacabadas em seu acervo, pode-se inferir que a tendência de Cardoso consistia na reescrita dos mesmos projetos sobre novo enfoque ou plano, na busca da perfeição estética. Um exemplo disso seria a obra, também inacabada e publicada, postumamente, em 1973, *O viajante* que teve três versões. À princípio, Cardoso tencionava publicar uma trilogia de romances sob os títulos: *Retrato do Viajante*, *Crônica da casa assassinada* (também denominada em outro trecho como *Crônica da cidade assassinada*) e o terceiro título que recebeu duas denominações, aparecendo em

1951 como *Apocalypse*, mesmo título já citado em outra trilogia, e, em 1953 como *As chaves do Abismo*:

Escrevo, escrevo sem parar a *Crônica da casa assassinada*. Há muito não conhecia uma tão boa disposição, nem escrever me parecia uma tarefa mais agradável. Ao mesmo tempo, surge nítido em meu pensamento o plano de outro romance: *As chaves do abismo*. Estaria assim composta a trilogia (o primeiro: *Retratos do viajante*) com que sonho há muito tempo, e na qual o tempo, como uma música em surdina, tem tão decisiva importância (CARDOSO, L., 2012, 409).

No ano de 1958, após a morte de Cornélio Penna (1896 – 1958) e o adoecimento e posterior morte de sua mãe, D. Nhanhá¹⁰ e de seu grande amigo Vito Pentagna (1914 – 1958), Cardoso vivencia a sensação de que sua vida deveria ser regularizada. Pensa em organizar o tempo para levar a termo tudo o que pretendia ainda escrever: “Devo ser duro e impiedoso comigo mesmo. Devo lembrar-me de que já começo a ser um velho. Devo ter presente a todo instante o fato da morte – e que Deus de repente pode retirar-me o dom da vida (CARDOSO, L., 2012, p. 456).

Citando a terminologia de Ismail Kadaré¹¹, Lépront descreve o estágio embrionário da obra como “pré-lógica” ou “pré-literária”, quando a ideia pode flutuar conscientemente, mas ainda como algo não corpóreo, desprovida de “qualquer significação, como uma mancha cinzenta com as bordas vagamente iluminadas” (LÉPRONT, 2014, p. 20). Ainda que nesta fase a obra possa ter um nome, este pode não ser definitivo. Cardoso relata momentos em que as ideias são tão avassaladoras que o tomam e parecem transbordar em variantes. No processo criativo desse escritor, a impressão que se tem é a de uma manifestação torrencial de um macro embrião que se converteria em vários manuscritos concatenados em um mesmo núcleo ou não. Veja-se primeiramente o turbilhão de ideias:

Sinto dia a dia o romance dilatar-se em mim – dilatar-se ao máximo a ponto de transbordar e começar a ser outra história. E é estranho: quando o silêncio se faz em torno, verifico o levantamento dessas paredes, desses becos, dessas casas fantasmais que se erguem do nada, dessas paisagens ao vento, desse pequeno mundo inexistente de que conheço o mais ínfimo odor, a mais humilde fenda na parede, a luz que bruxuleia na maior distância – e que, no entanto, como nos delírios dos toxicômanos, só existe dentro de mim (CARDOSO, L., 2012, p. 331).

¹⁰ Maria Wenceslina Cardoso (1877 – 1958).

¹¹ Ismail Kadaré, *Invitation à l'atelier de l'écrivain*, Paris, Fayard, 1991.

A ideia de o romance transbordar em outras histórias concatena-se com a fixação de Cardoso pelas trilógicas de obras, como se o vasto material produzido e não aproveitado no romance atual pudesse ser base para um próximo que, mesmo não sendo uma continuidade, teria o mesmo embrião.

1.4 – As trilógicas como técnica de expansão da criação

O projeto de escrita de Lúcio Cardoso englobava, à princípio, a escrita de uma trilogia denominada de “A luta contra a morte” que englobaria *A luz no subsolo*, publicado em 1936, como primeiro volume, seguido de *Apocalipse* e *Adolescência*. O segundo livro chegou a ter alguns capítulos escritos, o que se pode comprovar através de manuscritos encontrados no acervo do escritor na *Fundação Casa de Rui Barbosa*, mas não foram encontrados vestígios do último citado. Não se pode afirmar se o terceiro livro foi ou não iniciado visto que Cardoso tinha por hábito trocar os títulos das obras com o desenvolvimento da escrita e tais manuscritos poderiam, portanto, estar nomeados de outra forma. Sobre essa ocorrência, duas hipóteses podem ser levantadas: primeiramente, o escritor não teve tempo de se dedicar à escrita de tal trilogia, devido a outros projetos, agravado pela sua doença, seguida de morte prematura em 1968; ou, ainda, pelo abandono consciente deste projeto devido tanto à pouca receptividade das editoras quanto às críticas recebidas à época das suas primeiras publicações.

Alguns indícios da construção da escrita, bem como das dificuldades encontradas pelo escritor durante esse processo podem ser observadas em *Diários*, quando o escritor relata considerações, críticas e autocríticas literárias. Em novembro de 1949, Cardoso (2012, p. 226) escreve em seu diário que se sentia atormentado pelo desejo de escrever romances. Nessa década, ele teria publicado várias novelas que atenderiam ao ensejo de não tratar de temas muito extensos. Naquele momento, pensa em retomar a perspectiva de “A luta contra a morte” (trilogia). Acredita ser capaz de vencer as deficiências detectadas no primeiro volume (*A luz no subsolo*), publicado quando ele ainda teria seus vinte e poucos anos, sendo capaz de dar continuidade ao ciclo, acrescentando-lhe outros temas vicejantes em sua mente.

Um dos agravantes que podem justificar o abandono inicial do projeto se encontra no seguinte trecho de *Diários*:

O difícil é vencer a minha indolência – tudo estaria perfeito se pudesse apenas imaginar os romances sem escrevê-los. Não há descoberta quando me lanço ao trabalho material – a visão já é completa – e vem daí, certamente, a monotonia do empreendimento minha dificuldade em leva-lo a termo. Ah, como invejo um escritor como Octávio de Faria, por exemplo, em que os caminhos se delineiam à medida que escreve, e tudo é frêmito e novidades no seu trabalho. Quando a mim, componho como quem copia um quadro; o original foi visto, mas não sei onde. (CARDOSO, L., 2012, p. 382)

Aqui, o escritor expõe uma tendência que consiste na construção global da ideia do romance. Uma prática de visualizar a obra esquematicamente com um fecho pré-determinado, antes da construção do texto, e que provocava uma dificuldade em não conseguir expressar através das palavras, o todo anteriormente idealizado. Cardoso tinha por hábito criar, antecipadamente, títulos e esquemas para as obras que seriam escritas, futuramente, o que justificaria a intenção de escrever obras em conjunto que se auto completassem. Encontrava, pois, dificuldades, não só devido à antecipada visão global que ele empreendia sobre os escritos, como também pela dificuldade de enfeixar toda a significação pretendida em um só romance. Por esta característica de estilo, Cardoso, muitas vezes, idealizou outras artes mais visuais que escritas, como o teatro e o cinema:

Se imagino o quadro, vejo-o com tal nitidez, que o cinema me parece a única maneira de transmiti-lo – daí talvez o meu erro [...]. Confesso agora que fui levado pela minha vaidade, e pelo desejo de mostrar-me apto a fazer tudo. Quis demais, com cega confiança em meu poder (CARDOSO, L., 2012, p. 267).

Refletindo sobre os erros que o impediram de terminar o filme *A mulher de longe*, Cardoso reitera sua inquietação em relação à representação da arte que o levava a agir por impulso, se lançando a novos projetos, sem, no entanto, ter condições de finalizá-los. Além de citar as dificuldades financeiras como um impedimento à finalização do filme, culpa seu espírito aventureiro e precipitado que adivinha o resultado sem planejar antecipadamente a realização:

Mas se a culpa nisto, é que o lápis me trai e vai mais lento do que a minha imaginação. Queria que as coisas assim vistas através do pensamento se transformassem em formas vivas – e precipito, e comprometo. A impaciência é o meu maior pecado. A fotografia talvez fosse mais direta, mas os variados mecanismos que são exigidos para a confecção de um filme, complicam-me, impedem-me de atingir imediatamente o ideal sonhado (CARDOSO, L., 2012, p. 267).

Ele termina a sua reflexão dizendo-se desiludido pelo fracasso do filme, mas se sentindo mais seguro para voltar à confecção dos romances, estando, pois, renovadas suas energias de criação.

Lépront aborda a crise provocada pelo desejo de escrever e o objetivo da fabricação de um quadro que produza um efeito suficientemente real aos leitores. Essa crise descrita por ela como um arrebatamento ou uma obsessão pode se manifestar antes mesmo da formulação da imagem, ou da “mancha cinzenta” citada anteriormente. É antes, um fenômeno da ordem do sintoma: “não frases na cabeça, mas sim ritmos, sem palavras, lancinantes; ou então o fato de que todas as coisas vistas, ao contrário, se escrevam imediatamente numa espécie de excitação angustiada, ainda que não tenham nenhum sentido” (LÉPRONT, 2014, p. 22). Essa aparente falta de ordem ou de sentido pode se justificar pela forma como tais ideias se apresentam, em sonhos, devaneios ou, ainda, como imagens próximas à lembrança. Vale ressaltar que não existe, neste caso, uma regra ou preponderância, cada escritor possui uma forma particular de articular tais manifestações que podem ir desde a fluidez da escrita automática até as técnicas de tentativa e erro, escrita e reescrita. Cardoso assim descreve o seu processo de inspiração e labor literário:

Jamais poderia precipitar de um milímetro o aparecimento desta visão; tudo vem no seu momento oportuno e sem intervenção de nenhuma força estranha. Penso nas minhas lutas e no esforço que tenho feito ultimamente para escrever, sem conseguir alinhar senão palavras geladas e frases sem a menor vibração. Nada poderia fazer antes de ouvir essas vozes que agora ouço, e estabelecer a alucinação que agora vivo – pois o romance nos separa violentamente da realidade [...] (CARDOSO, L., 2012, p. 331).

Ao analisar o desenvolvimento dos romances cardosianos a luz dos seus escritos diários, Carelli (1988) desenvolve a tese do laboratório de escrita a partir das novelas. Ideia que será mais tarde ampliada por Valéria Lamego, ao pesquisar os contos de Cardoso. Segundo Carelli, Cardoso distinguia os contos das novelas pela estrutura do núcleo comum e pela extensão. Já nas novelas, além da estrutura narrativa elaborada e de vários personagens, havia “a possibilidade de enriquecer a atmosfera e aprofundar o estudo da psicologia dos personagens” (CARELLI, 1988, p. 117). Carelli reforça a sua ideia das novelas como laboratório para o romance pelo fato de alguns críticos contemporâneos de Cardoso considerarem algumas de suas novelas como romances, citando como exemplo *Mãos Vazias* e *O desconhecido*, pela sua extensão, duas obras classificadas por Cardoso como novelas, porém, analisadas por Álvaro Lins, enquanto

romances, pela elaborada estrutura. A recente pesquisa de Lamego sobre os contos cardosianos revelou o exercício da escrita destes como preliminar à escrita dos romances. Segundo Lamego (2012, p. 10), Cardoso escrevia-os para “experimentar novos cenários, linguagens, testar personagens” e, conseqüentemente, como forma de sustento, já que sobrevivera um tempo do seu trabalho na imprensa. Alguns contos serviam como embriões de futuras novelas que eram abandonados não chegando a serem concluídos ou eram adaptados e republicados anos depois com nova roupagem e novo título.

Textos tidos como contos eram trechos de novelas que seriam publicadas depois – prática usual da época. E o mais interessante: Lúcio republicava seus contos com nomes diferentes, quatro, cinco anos após a primeira edição. Fazia pequenas mudanças e os colocava com nome novo na rua (LAMEGO, 2012, p. 17).

A exemplo disso, a pesquisadora cita um conto da coletânea de nome “O regresso”, publicado originalmente em 1938. O conto e a novela *Mãos Vazias* – também publicada em 1938 – traziam os mesmos personagens: o casal Ida e Felipe. Embora o conto se passe em um ambiente similar e sob a mesma tensão entre o casal de mesmo nome, o texto não faz parte da citada novela, não sendo nem um complemento, nem uma continuação, possivelmente integrando mais um de seus ensaios de projetos que não chegaram a ser terminados (LAMEGO, 2012, p. 19).

Além da “Luta contra a morte” outro projeto de Cardoso era a trilogia “O mundo sem Deus” constituída pelas novelas *Inácio*, *O enfeitado* e *Baltazar* cujas personagens se repetem e se revezam na posição de protagonistas, sendo narradas em primeira pessoa respectivamente por Rogério, seu pai, Inácio, e a prostituta Adélia.

Inácio, escrito entre 1942 e 1943, foi publicado em 1944. *O enfeitado*, continuação de *Inácio*, teve capítulos publicados como os contos “Reaparição de Inácio”, de 11 de agosto de 1946, e “Solilóquio de um solitário”, de 18 de abril de 1948. O livro saiu quase dez anos depois, em 1954. *Baltazar*, que seria a continuação da trilogia, não foi publicado em livro ainda em vida, e ganhou somente em 2002 uma edição organizada pelo pesquisador André Seffrin a partir dos manuscritos (LAMEGO, 2012, p. 13).

De acordo com Carelli, Cardoso considerava Inácio sua personagem mais bem-sucedida tanto que “quando João Condé lhe pediu para escolher uma de suas criaturas para participar da coletânea *Dez romancistas falam de seus personagens*, Lúcio escolheu esse ser enigmático que frequentava o submundo do Rio de Janeiro (CARELLI, 1988, p. 127). Segundo Carelli, Cardoso escreveu essa novela em quatro dias e destaca três

elementos característicos de sua criação: “ a visualização do personagem, a obsessão do autor e a violência da relação entre criador e sua criatura”, criação descrita por Lúcio como um “jato contínuo e faiscante” (CARELLI, 1988, p. 130). Inácio é um dos exemplos de uma escrita quase automática, com poucas alterações e feita num curto espaço de tempo. A partir de um plano geral do enredo, ele estabelecia a escrita de forma direta e constante chegando a um resultado rápido. Para essas personagens que nasciam de um plano mental idealizado e que o escritor conseguia transpor, com paixão, para o papel, e em cores vivas, Cardoso considerava ser a criação perfeita.

Em *Baltazar*, última novela da trilogia, publicada postumamente, a ideia já existia, enquanto projeto, antes mesmo da publicação do segundo livro da trilogia, como se pode observar no trecho abaixo, escrito em março de 1951:

Ainda ontem sob a chuva, apareceu-me de repente o caráter de *Baltazar*, a novela que encerra o pequeno ciclo de “O mundo sem Deus”. Ou melhor, surgiu em meu pensamento com nitidez perfeita, o significado desse mundo destituído de Graça. O pecado de Baltazar é a perda do sentido da realidade, a tentativa de projeção de um mundo vedado, neste mundo em que vivemos, assim como a dilatação ou a deformação insuportável das formas habituais que tocamos e sentimos, uma alteração da verdade pelo crescimento do pecado e do erro. [...] *Baltazar* é a história do esforço para subverter a ordem natural das coisas e criar, não um mundo perfeito, mas a máquina terrível cuja sombra é apenas pressentimento para nós. (CARDOSO, L., 2012, p. 352)

Ainda que Cardoso considerasse Inácio uma personagem completa, Lamego (2012, p. 14) afirma que as novelas dessa trilogia não tiveram uma boa recepção devido ao estranhamento provocado pelo mundo fantasioso, diverso da realidade palpável que amparava a maioria das narrativas da época. Essas considerações, muitas vezes, são visíveis pela apreciação da trajetória literária que se deixa revelar em fragmentos de *Diários* (2012).

1.5 – Diários como palco na construção dos romances

Se *Crônica da casa assassinada* é considerada, pela crítica, como sua obra-prima pela constituição de um romance polifônico, montado da reconstituição de cartas e depoimentos das personagens, semelhante à acareação de um crime, a importância literária do romance *O viajante* reside no fato da possibilidade de se acompanhar sua construção através dos escritos diários de Lúcio Cardoso. Conforme se verá mais à frente, os diários dão testemunhos das dificuldades do escritor em encontrar uma forma que fosse

adequada à história e revelam os vários planos de reescrita nos quais o romance foi sendo reestruturado.

Para Lépront, as notas, manuscritos e diários são vestígios dos fatores desencadeadores da escrita, mas sobretudo permitem acompanhar a dupla operação dos elos e rupturas do processo criativo e as escolhas e renúncias a que o escritor está sujeito quando se encontra em momentos decisivos no direcionamento da escrita. Tais elementos de decisão se fariam presentes, por exemplo, quando um escritor relata a escolha pela primeira ou terceira pessoa da narrativa, ou ainda, quando empreende mudanças significativas no perfil psicológico de uma personagem. A ensaísta dá especial importância às marginálias, descritas como notas abundantes, feitas às margens da obra:

[...] dão informações sobre as fontes, sobre os modelos, mas também sobre as resistências que a obra opôs ao artista aqui e ali, no decorrer do processo criativo, sobre as surpresas desagradáveis por ela reservadas, sobre os materiais a que o criador teve de renunciar, sobre as panes, os remorsos, os erros, as mudanças de opinião (LÉPRONT, 2014, p. 9).

Ainda que a arte pareça se revelar aos olhos dos leitores quando estes têm acesso a tais documentos da gênese da obra, de fato, isso não se concretiza. O laboratório do escritor continua tão secreto quanto antes. Fixando-se novamente no exemplo dos prefácios de James e na teoria de Poe, observa-se que não são propriamente documentos à margem da obra, são tratados escritos posteriormente às obras como complemento, chave de leitura, ou ainda, inseridos no campo mercadológico. Ao focar a construção literária não deixam de direcionar o olhar para a obra em si. O exemplo de Cardoso, embora mais próximo do que seria uma construção simultânea do romance aos olhos do diarista, ainda assim se contamina quando se mostra em relatos bastante fragmentados, e ainda, pelo fato que *Diários*, em sua gênese, já previa uma publicação, estando, pois, sua configuração, de alguma forma, direcionada para o que o escritor tencionava ou não deixar visível ao público. Lépront acrescenta que para elucidar todos os fenômenos e documentos que fomentam e edificam uma obra seria necessário um desdobramento entre duas tarefas: “estar ocupado com o próprio trabalho e, ao mesmo tempo, com a compreensão do que se passa nele e na maneira como o que se passou assim se exterioriza, na obra” (LÉPRONT, 2014, p. 12). Movimento que a própria estudiosa considera impossível se se considerar que a coisa ouvida, sentida e experimentada, as lembranças, tudo o que faz parte da existência do escritor não pode ser simplesmente resumido em

uma única forma material e fixa, ficando muitas vezes encerrado no espaço intocável e indelével entre o silêncio e a obra.

Dentre os vários caminhos por que passam as obras antes da visibilidade pública, Fonseca reforça a sensibilidade e a técnica em se reconhecer as várias histórias em mutação que perpassam pelos manuscritos literários. “De marca temporal variada, misto de presente, de passado distante ou recente, de véspera, neles é possível errar diversas vezes, arrepender-se, deslocar e transformar, como atestam as rasuras gravadas no papel” (FONSECA, 2003, p. 98). Esse constante trabalho de fazer e refazer, traz consigo as marcas da alternância entre a concordância e a discordância, revelando questionamentos e inquietações. Segundo Fonseca (2003), nesse processo, o escritor se revezaria entre leitor e crítico num trabalho simultâneo de aprendiz e mestre.

Refletindo sobre a narração como forma de comunicação, para além da pretensão de apenas transmitir conhecimentos de forma pura e simples como a informação o faz, mas considerando-se a experiência e as vivências do narrador que transcendem à obra, como afirma Benjamin, na narração, “ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila” (BENJAMIN, 1989, p. 107). A busca desses vestígios, se faz mais presente nos diários cardosianos por ser possível acompanhar, além dos procedimentos de reflexão sobre si mesmo e sobre sua criação, a composição de dois de seus romances: *O viajante* e a *Crônica da casa assassinada*.

1.6 – A imagem de *O viajante* – aspectos e planos de composição

O romance *O viajante* é constituído por planos simultâneos e entrecortados, semelhantes às tomadas cinematográficas. A história segue e retrocede num espaço de três dias onde todos os acontecimentos se revelam. Observa-se além da fragmentação da linguagem, a fragmentação do próprio tempo narrativo, Cardoso exercita uma linguagem experimental feita de lembranças em quadros que não obedecem à uma sequência lógica de tempo.

Para Brandão (1998, p. 38), “o tema e o terror do crime são elementos fundamentais em seu romance póstumo *O viajante*. Donana de Lara, personagem da *Crônica*, aí reaparece exibindo a fúria e a inexorabilidade da pulsão pela morte e do mal radical”. Brandão ressalta outra característica relevante do constructo literário cardosiano que seria a técnica de interligar personagens entre obras diversas. Personagens de mesmo

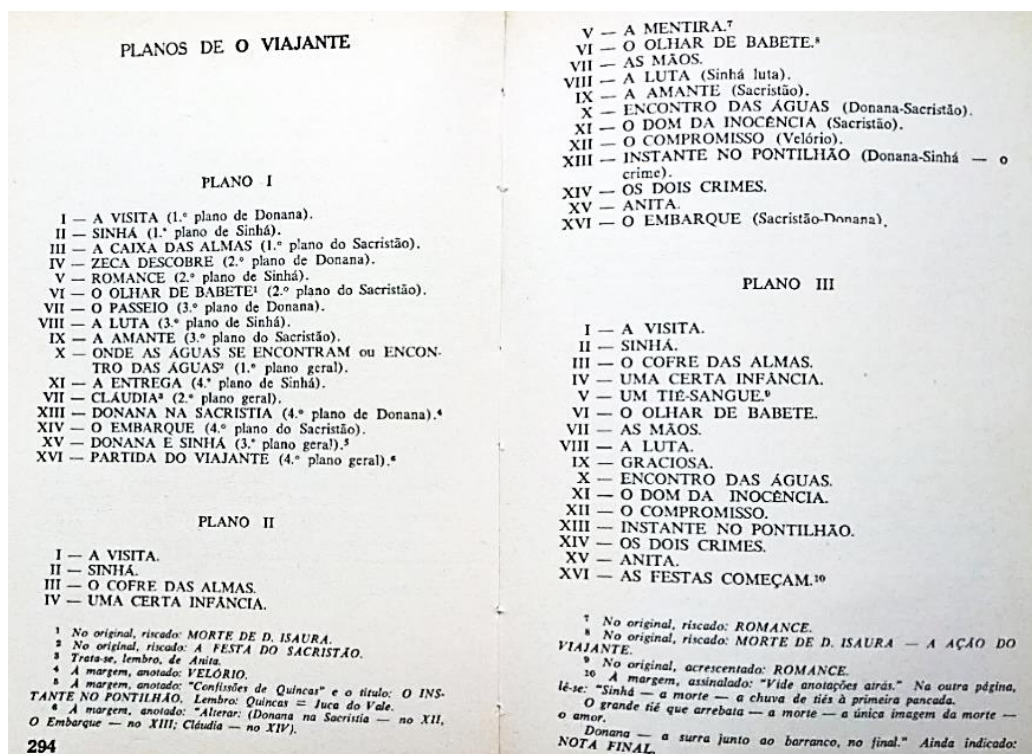
nome são observados em contos, novelas e posteriormente nos romances, como se fossem aprimorados a cada nova narrativa.

Na Introdução do livro *O viajante*, Octávio de Faria (1973, s.p.) justifica porque decidiu publicá-lo mesmo encontrando-se inacabado: “Não obstante essas lacunas, constitui o Plano III um texto perfeitamente suficiente, com mais de duzentas páginas, capaz de nos dar uma ideia total do extraordinário romance que *O viajante* é”.

Em *Diários*, várias passagens retratam a confecção dos escritos desse romance, desde 1951, quando, de fato, o escritor cita pela primeira vez o nome do romance. Uma em especial, de 1962, ano em que sofreu o primeiro derrame que o deixou impossibilitado de escrever, parece ser importante para o entendimento desse projeto literário:

Há mais de dez anos que temas e planos de *O viajante* vivem comigo [...] no fundo, o viajante é a essência do mal, em permanente trânsito pelos povoados mortos do interior. Não é à toa que à profissão de vendedor ambulante deu-se o título de “cometa”; como tudo o que passa sem pousar, deslumbra e cintila, arrastando à sua passagem essa aura de poesia que muitas vezes é mortal para quem fica. Creio ser este, em linhas gerais, o significado desse romance que já tanto me cansa pela sua longa conexão à minha vida. (CARDOSO, L., 2012, p. 500).

Observando o processo de criação de *O viajante* através dos relatos de *Diários*, a primeira inscrição data de janeiro de 1951: “Escrevo *O viajante*, com o mistério e a lentidão de quem abrisse aos poucos uma janela para uma paisagem inteiramente agreste e desconhecida” (CARDOSO, L., 2012, p. 321). Durante esse ano, Cardoso fará várias inscrições sobre o andamento da escrita deste romance. Na organização do romance por Octávio de Faria, essas inscrições, bem como planos (Figura 1) e capítulos extras serão anexados como complementos à leitura do livro. Em inscrição de outubro de 1951, Cardoso confirma as modificações técnicas empregadas na escrita do romance. Essas modificações o faziam recomeçar a escrita sob vários planos diferentes: “Recomeço de novo, num plano completamente diferente, *O viajante*” (CARDOSO, L., 2012, p. 382).

Figura 1 - Planos de *O viajante*

Fonte: CARDOSO, 1973, p. 264-265

Entre o arrebatamento, desencadeado repentinamente por um sobressalto da memória e a obsessão, escrita torturante e duradoura, a descrição das idas e vindas na formulação dos planos de *O viajante*, parece ser o caso descrito por Lépront como obsessão, embora os dois processos possam ser, quase sempre imediatamente contemporâneos, com exceção das obras escritas de uma só vez em um momento febril de arrebatamento. No fenômeno da obsessão, pode-se dizer que o escritor ficará sujeito à imagem de uma ideia que pontualmente lhe surgirá em “epifanias”. O retorno obsessivo dessa imagem é que lhe permitirá a continuidade da elaboração da obra. Segundo Lépront, os dois fenômenos são de natureza idêntica diferindo apenas quanto ao caráter repentino e consciente dos sintomas, ou ainda pela fugacidade de um contra a permanência do outro:

A prova disso é dada, ainda que *a contrário*, pelos momentos de pane, de cegueira, de desinteresse total por aquilo que era, ainda na véspera, um objeto de paixão — muitas vezes acompanhados por gestos de sabotagem —, momentos de errância por outros assuntos que estão, por sua vez, em plena obsessão, momentos de desapego (LÉPRONT, 2014, p. 24).

Contrariando, porquanto a ideia de obsessão, entre os anos de 1952 e 1956 não existem relatos diários do desenvolvimento desse romance. Embora Cardoso tenha

começado a escrita de *O viajante* antes de *Crônica da casa assassinada*, pelas inúmeras alterações que ele empreendeu na escrita desse romance, pelo lapso de tempo entre os relatos no diário, bem como, pelas dificuldades iniciais em encontrar uma forma que propiciasse o deslanchar da narrativa, provavelmente o romance ficou em segundo plano passando então o escritor a se dedicar a outro projeto. Em relato do dia 27 de julho de 1957, Cardoso (2012, p. 425) afirma: “Entreguei ao editor os originais de *Crônica da casa assassinada*”. Inscrição essa que corrobora com a ideia do deslocamento do foco do escritor para projetos alternativos. No final desse ano, Cardoso cita alguns planos de obras a serem terminadas e a retomada da obsessão anteriormente relegada:

Mudança do título de *Aventura*. Chama-se agora *Casa de Fazenda*. Assim teríamos o livro completo do seguinte modo: *O menino e o mal* – três ensaios de composição – *O irmão leigo* – *Casa de fazenda* – *Os ciganos*. E depois disto, tratar de pôr de pé os velhos esteios de *O viajante* (CARDOSO, L., 2012, p. 436).

O ano de 1958, seguinte ao término de *Crônica da casa assassinada*, parece ter sido emblemático na retomada desse projeto. Em janeiro, Cardoso relata uma fase fértil em ideias: “Trabalho: *O viajante*. Nunca em minha vida escrevi com maior regularidade. A narrativa flui como água que corresse de um veio natural” (CARDOSO, L., 2012, p. 446). Inesperadamente, no mês seguinte, a promessa de regularidade na escrita não se concretiza:

Luto, em vão, com o terceiro capítulo de *O viajante*. Parece-me, não sei, que não tinha seu desenvolvimento suficientemente amadurecido [...] o desenho psicológico está me saindo inconsistente e primário. Tenho que refazê-lo todo, e fico imaginando o tempo que me sobra, até julho, data que marquei para concluir este romance. (Segunda fase, pois *O viajante* já teve uma primeira versão...) (CARDOSO, L., 2012, p. 447-448).

Paralela à questão da inconsistência da narrativa, Cardoso enfrenta a questão do tempo, com prazos cada vez mais limitados para entregar a obra na editora. Os estados de arrebatamento e retomada da obra parecem lançá-la novamente ao estado embrionário, fazendo Cardoso recomeçá-la sob um novo plano. Ao citar a segunda versão do livro, Cardoso faz supor um longo caminho de modificações e reescritas que resultariam na terceira versão, organizada e publicada por Octávio de Faria, posteriormente. Em março de 1958, ele relata uma nova fase produtiva de escrita para em agosto concluir que o livro não estava pronto e se encontrava travado: “A extrema dificuldade com que eu avanço n’ *O viajante*: o romance parece permanentemente travado. Talvez o defeito não seja

propriamente da técnica, mas dos largos períodos em que o deixo abandonado” (CARDOSO, L., 2012, p. 469). Essas idas e vindas à escrita do romance se justificam pela multiplicidade de tarefas a que o escritor se dedicava. Além dos romances, Cardoso dedicava-se à escrita de colunas no jornal *A noite*, à elaboração e correção de *Diário I* que ele publicaria em 1960, à composição de *Apocalypse*, romance incompleto cujos manuscritos encontram-se no ALC, além de vários outros projetos de livros e contos, cujas ideias e temas iam surgindo e ele relatava estar escrevendo concomitantemente aos romances.

No final de 1958, Cardoso reforça a dificuldade em encontrar a forma exata de transpor para o papel o romance que lhe aparecia como imagem de forma tão nítida. Adverte: “não se tem o direito de escrever, quando sabemos que ainda não nos achamos prontos, e perfeitos, para a aventura” (CARDOSO, L., 2012, p. 474), mas, a seguir, justifica que o atraso não prejudicaria o efeito final porque a ideia central se ampliava e aglutinava outras ideias em torno dela, o que faz crer que se houvesse tempo para finalizar o romance, este encerraria uma narrativa muito mais próxima da perfeição, vencida a dificuldade do “rendilhado por baixo da linha grossa que borda o pano” (CARDOSO, L., 2012, p. 474). O escritor seria vencido pelo tempo e pela doença, deixando planos e capítulos desse romance como uma herança a ser publicada.

1.7 – *Crônica da casa assassinada* – de projeto alternativo à obra-prima

O conjunto de manuscritos de *Crônica da casa assassinada* constituído de mais de seiscentas páginas “foram escritas ao longo de pelo menos sete anos, tendo sido utilizados variados tipos de papéis, canetas, tintas, máquinas de escrever” (GUIMARÃES, J., 2003, p. 106), incluindo-se também folhas soltas e anotações feitas às margens.

Se seguisse uma narração cronológica, poderia ser resumido assim:

O romance narra a história de decadência de uma casa, no sentido de família, linhagem: a dos Meneses – família proeminente do vilarejo de Vila Velha. Os acontecimentos cronológicos dessa história se dão com a partida de Valdo Meneses para o Rio de Janeiro, cidade grande, onde conhece Nina, uma moça de extraordinária beleza e com a qual se casa. Nina e Valdo vão morar na chácara da família, localizada no interior de Minas Gerais. Aí vive Demétrio, o irmão mais velho dos Meneses e espécie de patriarca da família, casado com Ana, mulher sem graça e embutida. Durante a permanência de Nina na chácara são frequentes as brigas com o marido, as desavenças com o cunhado – que sentia uma atração oculta por ela –, além da necessidade de manipular a inveja

de Ana. Nina não suporta o ambiente, por demais acanhado; rompe com todos os tabus da casa, sendo, por fim, acusada de ter cometido adultério com o jardineiro Alberto. Não suportando a pressão das acusações, Nina retorna ao Rio de Janeiro, grávida. Ana vai atrás dela e traz consigo para a Chácara o único herdeiro dos Meneses, André. Quinze anos depois, Nina volta à chácara e se envolve com André numa relação incestuosa (BARROS, M., 2002, p. 24-25).

No entanto, a história do romance não pode ser resumida tão facilmente, nem segue a ordem natural dos fatos. Inicia-se com a morte de Nina, descrita no diário de André e recua no tempo através das lembranças dos Meneses, das cartas de Nina e de relatos dos habitantes de Vila Velha.

No espaço simbólico desse romance passeiam reflexões sobre a verdade, o pecado, a morte e a religiosidade. Passados quinze anos dos primeiros acontecimentos, Nina retornará à Chácara desencadeando a dúvida que permeará todo o romance: Seria André filho de Nina ou de Ana? As cartas, relatos e diários tentam desvendar esse segredo mas ficará por conta do leitor aceitar ou não esse desafio de escolher, entre as várias possibilidades, a que preencha todas as lacunas dessa dúvida. Segundo Andreas Huyssen, “a memória não pode ser substituta da justiça e a própria justiça será inevitavelmente envolvida pela falta de credibilidade da memória” (HUYSSSEN, 2000, p. 36). Assim, todos os relatos podem ser postos em dúvida pela narrativa estar baseada na memória, em relatos de terceiros e a trama estar:

[...] esfacelada no tempo, fragmentada nas várias narrativas que compõem a obra – cartas, narrações, depoimentos, diários, confissões. Sua reconstituição se faz pelo ato da leitura, por intermédio da figura do leitor, obrigado a investir na reatualização do texto e participar efetivamente dela. Bastante sinuoso, o romance apresenta a atmosfera da dúvida e da sugestão – sobretudo pelo trabalho com o foco em primeira pessoa (BARROS, M., 2002, p. 25).

Sobre a escrita do romance *Crônica da casa assassinada*, se comparado às inscrições sobre *O viajante*, não são encontradas tantas reflexões no diário. Provavelmente devido à técnica intertextual (ou polifônica) de construção de *Crônica da casa assassinada*, feita de cartas, diários e confissões, Cardoso possa ter se adaptado melhor à escrita fragmentada. Os espaços entre a escrita dos capítulos desse romance, de fato, poderiam favorecer na construção de um tom diferente para cada personagem, sem prejudicar o efeito global. Segundo Carelli (1988, p. 185), “a abolição de linearidade dá a qualquer acontecimento narrado a possibilidade de ser enriquecido por uma série de outras informações (e de iluminações de outros protagonistas) e, portanto, investido de

uma maior espessura histórica”. Essa técnica de possibilidade de um somatório de informações posteriores, além de enriquecer o texto, possibilitava uma maior liberdade de criação, já que as partes não tinham amarras temporais fixas e, provavelmente, a falta de encadeamento linear dos fatos proporcionava uma maior liberdade em escolher sobre qual perspectiva escrever primeiro. Assim, devido a sua característica intrínseca de fragmentação temporal, os capítulos eram independentes e podiam ser remanejadas a qualquer tempo, sem prejuízo do entendimento. Segundo Júlio Castañon Guimarães, não obstante a existência de vários manuscritos e datiloscritos do romance no ALC da *FCRB*, não foi encontrada uma versão integral e definitiva “e o estado do conjunto (muitas folhas soltas e misturadas) torna difícil ordenar o material, seguindo as distintas lições, tanto na sequência narrativa quanto numa sequência temporal de elaboração do texto” (GUIMARÃES, J., 1996, p. 652).

Esse romance é a marca da ruptura enquanto:

[...] narrativa do descontínuo, ruptura do conceito de memória enquanto linearidade ininterrupta, ruptura do contínuo do tempo, que aí se desconstrói, e da verdade, que se revela como verdade da linguagem, na sua literalidade, sua materialidade, que remete aos ritmos pulsionais do corpo, seus manuscritos (BRANDÃO, 1996, p. 73).

No âmbito da construção narrativa, Cardoso utiliza-se de um procedimento de elaboração da escrita introduzindo-o na ficção. A concatenação de manuscritos ficcionais (cartas, diários, depoimentos e memórias) na narrativa do romance, fazem dos originais um conjunto palpável que integra as duas dimensões: realidade e ficcionalidade. Nos diários dos personagens do romance publicado ocorre alguns acréscimos “escritos à margem do caderno” que assim se denominam tanto na obra acabada quanto, originalmente, nos manuscritos (prototexto). Dessa forma, “o episódio ficcional coincide com o episódio da escrita” (GUIMARÃES, J., 1996, p. 653-654). Essa transposição de um hábito usual nos diaristas (utilização de notas e acréscimos às margens dos cadernos) para o romance ficcional, parece um elemento que Cardoso incorporou de sua própria prática de escrita como um empréstimo às suas personagens.

Quanto à veracidade, a técnica de utilização de cartas e diários, em si, não significa um maior ou menor compromisso com a verdade, visto que o escritor utilizou uma linguagem padrão na escrita do texto, evitando a transcrição dos regionalismos ou a distinção de classes. São várias perspectivas factuais e vozes unificadas em um padrão de escrita único. Uma das hipóteses poderia ser que todas as reminiscências tivessem

passado por um processo de reescrita por um único narrador, talvez na figura representativa de um narrador-escritor, que metalinguisticamente estivesse escrevendo um livro. Pode-se concluir que:

A fragmentação da narrativa, o esfacelamento do tempo e suas discordâncias, o entrecruzamento dos enigmas, a multiplicação de pontos de vista e a riqueza polifônica dos sujeitos não produzem uma impressão de escrita hermética [...]. A construção poética de um universo imaginário funciona com uma lógica adequada que sustenta uma retórica da desmedida. Por fim, a violência das contradições internas dos personagens e a sustentação de visões e declarações opostas sobre os assuntos mais vitais só se tornam possíveis pelo clima portador da Voz do autor e de suas interrogações metafísicas (CARELLI, 1988, p. 219).

Em se tratando da característica inovadora da ausência formal de um narrador físico e da presença de um fio condutor que alinhava as cartas, confissões e depoimentos a fim de se criar o efeito desejável da dúvida, pode-se afirmar que a grande originalidade estaria não exatamente na concepção da narrativa, mas na percepção de uma nova forma de leitura para esse romance. Segundo Benjamin (1994, p. 198), a fonte da narrativa deriva da experiência passada de pessoa a pessoa e dentre as melhores narrativas, ele distingue as que mais se aproximam das histórias orais contadas pelos narradores anônimos. A figura intransponível do narrador no romance cardosiano, portanto, o aproxima das narrativas universais.

Salienta-se o fato de que o desejo de ligar fragmentos e preencher lacunas pode ser um problema de leitura em relação a um romance tão fragmentado, principalmente quando o leitor não suporta a incompletude. (BRANDÃO, 1993, p. 271). Ricardo Piglia, escrevendo sua tese sobre o leitor, adverte que o maior ensinamento deixado por Borges seria a afirmação de que a ficção não dependeria apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. Assim, “a leitura constrói um espaço entre o imaginário e o real, desmonta a clássica oposição binária entre ilusão e realidade. Não existe nada simultaneamente mais real e mais ilusório do que o ato de ler” (PIGLIA, 2006, p. 29). A questão do leitor em *Crônica da casa assassinada* parece ser uma boa percepção da inovação empreendida por Cardoso ao pretender um narrador anônimo que compactuasse com a solidão da escrita e da posterior leitura do romance. Para tais obras seria sempre válido lembrar as lições do teórico Julio Cortázar sobre a necessidade de um exercício de leitura empírica e da relevância de um leitor ativo, cúmplice e “arguto” capaz de ler entre as linhas. Tais textos “incorporam-se como cicatrizes indeléveis em todo leitor que os mereça: são criaturas vivas, organismos completos, ciclos fechados e respiram” (CORTÁZAR, 2006, p. 235).

Dentre os fenômenos descritos por Lépront (2014), *Crônica da casa assassinada* parece se aproximar mais da descrição de arrebatamento. Em dezembro de 1952 ele relata: “durante a noite, insone, levantei-me e escrevi mais um capítulo da *Crônica*” (CARDOSO, L., 2012, p. 406). Ao contrário de *O viajante*, a escrita de *Crônica da casa assassinada* parecia fluir com maior naturalidade. Os impulsos de escrita em Cardoso aparentemente são moldados, na maturidade, pela escrita artesanalmente elaborada em variantes e planos diversos. Cardoso preferia reescrever o romance em nova versão a fazer retoques pontuais, o que “coaduna com as referências a seu método de escrever em grandes impulsos, assim como pode ser uma das justificativas para o longo período de elaboração” (GUIMARÃES, J., 1996, p. 649). Além das características técnicas de criação, a verdadeira marca de identidade do escritor se encontra na sua forma própria de tecer uma história, no seu estilo, na textura da escrita e na criação de um ambiente para suas narrativas.

1.8 – A narrativa pelo excesso: angústia, paixão e estranhamento

As narrativas cardosianas se caracterizam por causar um certo mal-estar, “uma pungente tragicidade e uma atmosfera sombria e ameaçadora” (ROSSI, 1998, p. 122). Como temáticas, Cardoso elegia a morte, o pecado e a culpa, em consequência de sua crise com a fé cristã. O estranhamento em relação ao mundo, verificado em trechos do seu diário, se estendia, portanto, à sua obra:

Tudo o que vivi, vivi como um estrangeiro. O bem como o mal, sempre me pareceu um excesso, e a dor que a desordem me causa é idêntica à angústia que me vem ante as dilatadas purezas. O apito dos trens, as belas paisagens, os muros frios e altos, as casas de cimento avaro, tudo retine em mim e me faz sofrer, porque exatamente tocam no meu íntimo a corda que está sempre em desacordo com o mundo (CARDOSO, L., 2012, p. 314).

Nos diários cardosianos, as paisagens, às vezes em cores vivas, às vezes monótonas, se fundem aos sentimentos e sensações das próprias personagens. Podem refletir o interior angustiado de quem convive com suas dores mais íntimas, podem também refletir as cores do amor e da juventude. Um elemento que se destaca é a composição sertaneja, árida, própria do interior mineiro. Em seu romance *Crônica da casa assassinada*, a paisagem interiorana da cidade fictícia de Vila Velha será o contraste para a personagem Nina. Citadina e refinada, ela chega da capital como uma estrangeira,

como alguém, que de fato, ocupa um lugar que não lhe pertenceria de direito, personagem que contrasta com a interiorana Ana, esposa de Demétrio, o mais velho dos Meneses. Cardoso empresta a essa personagem o tom desconfiado e arredo das cidades do interior mineiro e trata de uma questão que perpassa o estranhamento e a inadaptação decorrentes dos fluxos e transições sociais e culturais na modernidade. Tomando-se a obra cardosiana como um todo, personagens emblemáticos, como Nina do romance *Crônica da casa assassinada*, a figura principal da novela *O desconhecido*, e, ainda, Rafael do romance publicado postumamente *O viajante* carregam a insígnia do estrangeiro, não o estrangeiro ao país, mas o estrangeiro como o diferente, distante do seu tempo. Estranhos à paisagem e ao lugar e sempre inadaptáveis.

Falando mais especificamente sobre essas personagens, na novela *O desconhecido*, lançada em 1940, a estranheza da personagem estende-se a falta de um nome que o designe. Ao contratá-lo, proprietária da fazenda nega-lhe a denominação de uma alcunha e prefere chamá-lo pelo mesmo nome do antigo empregado que fora assassinado, numa alusão à repetição de uma tragédia: “Na minha casa as pessoas têm o nome que eu quero. A minha memória é má, guardo dificilmente os nomes [...]. O último que esteve na minha casa se chamava José Roberto. De agora em diante, será este o seu nome” (CARDOSO, L., 2000, p. 21). A homossexualidade da personagem é a marca de sua culpa, não sendo, pois, correspondido em seu amor, José Roberto – o desconhecido – termina por assassinar Paulo, o pretendente que se apaixonara por uma moça encantadoramente inocente chamada Nina, coincidentemente, mesmo nome da personagem do romance que Cardoso lançaria em 1959. Ao perceber que a intenção de Paulo era fugir com Nina, José Roberto sente um furor que o deixa cego. Temendo cair, escora-se à parede, momento em que sente na ponta dos dedos o cabo da enxada:

Então as trevas se converteram em vermelho, um vermelho ardente, oleoso, que o sufocava. Tomou a enxada, levantou-a no ar, vibrou no amigo dois golpes furiosos [...]. E, sem mais saber realmente o que fazia, dominado por aquela onda vermelha que lhe afogava a alma, continuou a desferir golpes, até que, exausto, ouviu o corpo tombar pesadamente. (CARDOSO, L., 2000, p. 161).

Aqui prevalece a força da imagem. Como uma referência visual ao cinema onde o vermelho invadiria a tela, o vermelho do ódio fervilhando em seu próprio corpo transborda na morte do outro, no sangue que lavarás suas mãos como única forma de conviver com a dor de ser preterido. O estilo mesclado de composição literária através

das imagens prevalece e contamina a obra. A força das cores e o inusitado, quando a enxada lhe vem às mãos, dirige a ação e a cena. A personagem segue em um corredor de turbilhões, levada pela sensação do vermelho, da ação através do corpo e do sangue.

A paixão pelas cores se intensificaria, posteriormente, na pintura e no desenho. No romance *O viajante*, o amor de Sinhá é representado pelo vermelho vivo do tié-sangue: “o amor para ela seria assim, uma coisa estranha e leve. Uma flor vermelha que voasse” (CARDOSO, L., 1973, p. 109). Octávio de Faria relata no prefácio d’ *O viajante* as inúmeras vezes que Cardoso lhe confidenciara detalhes do romance que estava escrevendo e as nuances dessas representações:

Anos mais tarde, muito tempo depois, portanto, quando já a grande crise o havia vitimado e apenas podia tentar se comunicar com os íntimos de modo pleno através da expressão pictórica, resolveu ele me oferecer um de seus quadros. Numa grande tela, um galho de árvore frondosa e, nesse galho, apenas sozinho, um tié-sangue, bem vermelho, evidentemente à beira de um próximo voo. Embaixo, assinado e localizado: Lúcio Cardoso – Petrópolis (FARIA, 1973, s.p.).

No romance póstumo *O viajante*, a personagem Rafael traz a marca do estrangeiro que desagrega a vida de três outras personagens: Donana de Lara, Sinhá e o sacristão. Rafael é o caixeiro viajante, sem morada e pouso fixo e representa o elemento desestruturador de uma rotina já estabelecida. Donana de Lara é uma personagem emblemática, que aparece também na *Crônica da casa assassinada*. Essa repetição de personagens e do espaço poderiam sugerir projetos alternativos, concomitantes ou futuros de Lúcio Cardoso de escrita de obras que formassem elos de representatividade, ou mesmo o crescimento da personagem para além do enredo pensado inicialmente. Donana de Lara, viúva que dedicara sua vida à criação de um filho entrevado, que lhe tomava todo o tempo, se vê na esperança de viver um novo amor e se libertar de uma vida seca e sem sentimento. Envolvida pelo caixeiro viajante resolve matar o próprio filho e ser livre. A cena da morte de seu filho abre o livro, com forte carga de emoção. Donana leva Zeca para um passeio no alto do morro. Do alto avistava-se um barranco semeado de pedras que findava ao pé de um riacho quase seco, em cujas águas lamacentas pousava um bezerro em estado avançado de putrefação, cercado de urubus. Ao empurrar a cadeira, o corpo de Zeca vai cair justamente ao lado desta rês:

Ela fechou os olhos, escutando o barulho das rodas nas pedras. A cadeira bateu finalmente numa pedra, desviou-se, rodou um pouco mais, bateu noutra, atingiu uma rampa mais íngreme, acelerou a queda, e, finalmente, chocando-

se violentamente contra outra pedra, virou para cima, atirando o corpo de Zeca – um, dois, três trambolhões – rolou em nova rampa, esfrangalhado, chocou-se contra um último obstáculo e afinal foi tombar, inerte, ensanguentado, a poucos metros da rês apodrecida. Então, Donana abriu os olhos. (CARDOSO, L., 1973, p. 14).

A personagem, após o crime, volta para casa sem nenhum arrependimento, pronta para sua nova vida. No pensamento, uma resolução firme de procurar o homem que a levara àquele gesto extremo. Procurar Rafael e dizer: “estou livre, toma-me, vamos para onde você quiser” (CARDOSO, L., 1973, p. 23). Os sentimentos de estranhamento e repulsa, por parte do leitor, são instantâneos. Rafael será, ainda, o responsável indireto da morte de uma moça chamada Sinhá que também se apaixona por ele. Ao ser violada por Rafael, é brutalmente assassinada por seu tio que lhe nutria um amor platônico. Para o tio, era impossível aceitar que outro homem tivesse maculado seu corpo de menina e somente a morte curaria essa mancha. Além dessa trama, outra segue paralelamente: a vida dupla do sacristão que mantinha uma amante. Quando sua filha descobre o acontecido e deixa uma pista para que sua mãe perceba a traição, Dona Fina que sofria do coração acaba tendo um enfarto fulminante. A descoberta da traição do sacristão relacionada à chegada de Rafael representa mais uma vítima da vinda do estrangeiro para a cidade. Todas as situações, nas quais Rafael, como estrangeiro, se encontra envolvido, perpassam pela ideia do pecado como carne e do amor como uma obsessão.

No romance *Crônica da casa assassinada*, Nina é a personagem que não se adapta a vida interiorana de Vila Velha, cidade fictícia, criada pelo escritor. A empregada Betty, em suas reminiscências a descreve como uma mulher de extraordinária beleza, mas, acima de tudo, uma mulher de presença que parecia irradiar a própria luz iluminando a paisagem. Nina viverá todo o romance sob a suspeita do pecado de um incesto. Seu suposto filho André será seu amante e lhe jurará fidelidade até os instantes finais de sua morte. Vitimada por um câncer, Nina representará a decadência dos Meneses - família tradicionalista do interior que se vê em ruínas pela falência de suas riquezas e de seus valores – pela deterioração de seu corpo. Ao ser examinada pelo médico, este detectava no ambiente, uma força que “transcendendo a simples doença, pairava como sombra de uma existência sobrenatural”. O avançado estado do câncer podia ser diagnosticado por um exame superficial:

Dona Nina achava-se realmente em muito mau estado: da borda do seio, que era de onde partia o filamento principal, e que já se mostrava quase que inteiramente de uma cor roxo-escuro, sucedia-se uma série de manchas que ia

finalizar nas costas, o que indicava no interior uma série de tumores bastante difíceis de serem extirpados. A zona afetada era extensa demais [...] a pele, nas costas, já se esgarçava aqui e ali, mostrando lábios entrecortados como os de um fruto muito maduro [...]. Até onde iria aquilo, não o poderia avaliar – mas literalmente, e para que compreendam bem minha impressão, ela parecia estar-se decompondo em vida. (CARDOSO, L., 2009, p. 417).

A trajetória de vida em pecado e a morte de Nina representarão o fim de uma casa e da continuidade de uma tradição. Pela confissão final de Ana, ainda que se pudesse considerar resolvida a questão do incesto, ficaria a dúvida sobre a consciência da personagem diante do fato: seria Nina uma vítima da situação ou seria a grande manipuladora da derrocada final da família Meneses. Na obra cardosiana a decadência do corpo reflete a decadência do meio impondo uma marca de fragilidade: as marcas da ruína determinam a perda das ilusões de um sujeito que se encontra entre a angústia da resignação e um ato desesperado de paixão. Ao final, a visão da chácara ainda se conservará na memória do Padre Justino:

A chácara dos Meneses foi das últimas a tombar [...]. 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 subia pelos degraus já carcomidos – e, no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ressumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tombadas, por tudo enfim que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações. (CARDOSO, L., 2009, p. 523).

A concepção da estrutura de estranhamento e a aparente inadaptação das personagens de *Crônica da casa assassinada* ao espaço, seja a personagem Nina, que não se adapta à vida interiorana, seja Timóteo que não é aceito pelos padrões da austera moralidade mineira, ou ainda, o estranhamento quanto aos valores religiosos do adolescente André, diante da morte de Nina, sua suposta mãe, perpassam pela ideia do ambiente introspectivo da mineiridade e pela noção do espaço, não como uma superfície plana, sem ranhuras, mas enquanto elemento de interação e multiplicidade em movimento contrastando com o lugar “casa” como paragem sob o signo da estagnação.

2 – A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DO ROMANCE

O Brasil das décadas de trinta e quarenta sacudido por movimentos político-sociais se deixava entrever entre duas vertentes principais, segundo Hélio Pellegrino (1996), “opostas à primeira vista, mas, em verdade, complementares”: uma literatura regionalista, expressa pelo surgimento do “romance de decadência agrária e da decomposição do ciclo da cana-de-açúcar” no nordeste e a literatura introspectiva ou intimista que “fixava o homem emurado em sua excepcionalidade individual, em seu pecado de ser só, sem que a este envenenamento pela solidão fosse atribuída uma dimensão social” (PELLEGRINO, 1996, p. 787). Ainda que as obras literárias para fins classificatórios sejam denominadas de regionalistas ou introspectivas, elas não se restringem à fatores sociológicos ou psicológicos, sendo, antes de tudo, uma construção simbólica da realidade. Em relação às obras cardosianas, não há que se falar em uma classificação fixa. Pode-se, no entanto, considerar que sua escrita privilegia o universo interior das personagens, geralmente amparado nos aspectos moralizantes da sociedade.

Se nos primeiros romances, o estilo foi comparado ao regionalismo, a partir de *A luz no subsolo* (1936), e, posteriormente com a publicação das novelas *Mãos Vazias* (1938) e *O desconhecido* (1940), Cardoso foi gradativamente se aproximando de uma escrita marcada pela memória, pelas reflexões sobre o sagrado e uma linguagem simbolicamente feita de cores e imagens com associações sinestésicas entre o ser e as paisagens, linguagem essa que seria, posteriormente, substrato para sua pintura.

Dentre as várias expressões artísticas às quais vivenciou – cinema, teatro, poesia, jornalismo, narrativa confessional, pintura – o romance parece ter sido o eleito por Cardoso como um estado de paixão. Cardoso crê no romance como uma representação da realidade, não de forma estática como na pintura, mas sim de forma expansiva como as tempestades, um ambiente de constante tensão, algo que denotasse o movimento da paixão – designado, vivenciado e único:

Gostaria que meus leitores se transportassem a um estado de tão alta emoção passional, que isso lhes destruísse o equilíbrio e eles se sentissem fisicamente doentes. As grandes emoções interiores sacodem até o âmago a estrutura física do ser – e como não há maior ambição para um escritor do que a de causar a emoção mais violenta e mais perigosa, gostaria que aqueles que me acompanham se sentissem dominados, violentados até a saturação, e me rejeitassem com violência, o que seria uma demonstração da minha força, ou me aceitassem como um mal irremediável, o que seria um sinal da minha profundidade (CARDOSO, L., 2012, p. 521).

Suas anotações em *Diários* (2012), a respeito da escrita dos romances, são acompanhadas de termos como angústia, força, tensão, verdade, violência, sempre aliados às forças incontestáveis da natureza: vento, tempestade, mar. A intensidade dos elementos da natureza, em estreita relação com as sensações e conflitos humanos, representa as confluências e dualidades entre as essências humanas e naturais, no eterno conflito do Bem contra o Mal, ou ainda o confronto entre o sagrado e o profano. O homem reconhece o sagrado porque ele se manifesta como algo diferente da realidade “natural”, ou seja, algo absolutamente diferente do profano. (ELIADE, 2012, p. 17). O sagrado seria tudo o que domina o homem, inclui, portanto,

[...] entre outras coisas, embora secundariamente, as tempestades, os incêndios das florestas e as epidemias que aniquilam uma população. Mas é também, e principalmente, ainda que de forma mais oculta, a violência dos próprios homens, a violência vista como exterior ao homem e confundida, desde então, com todas as forças que pesam de fora sobre ele (GIRARD, 1990, p. 46).

Ao explorar a dualidade entre o sagrado e o profano, as narrativas se enriquecem em simbologia. Mircea Eliade entende essas duas categorias como dois modos de ser no mundo: “duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história” (ELIADE, 2012, p. 20). Essas suas posturas seriam consequência das diferentes posições que o homem alcançou no mundo. Sob essa perspectiva, todos os que almejassem um pleno conhecimento das possíveis dimensões da existência deveriam se apropriar de tais conceitos.

Na obra cardosiana é possível encontrar essa dualidade em romances como *A luz no subsolo* representada pelo casal Pedro e Madalena, também em *O viajante* através da beata Donana de Lara e da mocinha Sinhá, como também, em *Crônica da casa assassinada* pelas figuras de Ana e Nina. Essas duas mulheres revezam o protagonismo da história num embate que envolve sexualidade, violência e religião. A sexualidade provoca “desavenças, ciúmes, rancores e lutas; é uma ocasião permanente de desordem, mesmo nas mais harmoniosas comunidades” (GIRARD, 1990, p. 51). O contraste da figura religiosa de Ana – aparentemente apática e sem cor –, com as cores e excessos de Nina, cuja falta de pudores incomoda e incita discursos de ódio, propiciará, no decorrer do romance, conflitos e atos de violência, muitas vezes justificados pela certeza de Ana que as atitudes da outra feriam os preceitos da fé e da religião e a convicção de Nina de que aquela não vivia sua feminilidade em toda completude.

No campo simbólico, Chevalier e Gheerbrant (2003) destacam as propriedades da constância entre o simbolizador e o simbolizado, a interpenetração dos símbolos e sua pluridimensionalidade. Características que podem ser melhor compreendidas pelo símbolo da taça invertida que exprime não apenas a analogia evidente de um mesmo desenho estando a taça em pé ou invertida, como também um movimento de dupla abertura dos símbolos para a terra ou para o céu, atestando seu poder de estabelecer relações bipolares ou mesmo suscetíveis a infinitas dimensões de significados.

Além da linguagem simbólica, Cardoso contamina suas narrativas pelo discurso religioso. Pertencente ao grupo católico da sua geração, não poderia ser diferente. A convergência das temáticas da religião, sexualidade e violência em *Crônica da casa assassinada* poderia ser explicada pela

[...] estreita relação entre sexualidade e violência, herança comum de todas as religiões, apoia-se em um conjunto bastante impressionante de convergências. A sexualidade alia-se frequentemente à violência, seja em suas manifestações imediatas – raptos, violação, defloração, sadismo – seja em suas mais longínquas consequências. Ela causa diversas doenças, reais ou imaginárias; conduz às sangrentas dores do parto, que sempre podem ocasionar a morte da mãe, da criança, ou de ambas ao mesmo tempo. Até no interior do próprio quadro ritual, quando todas as prescrições matrimoniais e as outras proibições são respeitadas, a sexualidade é acompanhada de violência; quando escapa deste quadro – nos amores ilegítimos, no adultério, no incesto – esta violência e a impureza dela resultante tornam-se extremas (GIRARD, 1990, p. 51).

Essa força da religiosidade e da violência presentes na obra de Cardoso se projetam na descrição árida da paisagem que simbolicamente se assemelha às sensações humanas de angústia e perturbação, como também nas atitudes desmedidas e passionais, das personagens que se encontram num ambiente de desesperança encaminhando a narrativa para um final trágico. Nas palavras de Girard (1990, p. 46): “é a violência que constitui o verdadeiro coração e a alma secreta do sagrado”. Seria a força do sagrado dominando e subjugando o homem.

O romance *Crônica da casa assassinada* reúne, em seus capítulos, os manuscritos acerca dos fatos e do imaginário criado em torno da personagem Nina. Embora tenha em seu título o termo “crônica”, é um romance em todos os seus elementos característicos desde a complexidade da intriga, o entrelaçamento entre enredo e espaço, até a sucessão de acontecimentos limitados a um determinado tempo e espaço. Do termo “crônica”, não herdará a cronologia nem, tampouco, a historicidade já que se dá, nesse romance, a subversão do tempo e – pela multiplicidade de discursos – a impossibilidade de se chegar a uma verdade única e indiscutível dos fatos narrados. A estrutura fragmentada das

narrativas que formam o romance – diários, cartas, memórias, narrativas, confissões e depoimentos concatenados de forma fragmentada, sem uma sequência cronológica – somada à fluidez das reflexões filosóficas do adolescente André estão entre os diversos recursos narrativos aos quais Lúcio Cardoso recorre para a composição desse romance. O diário de André desmembrado em dez partes emoldura toda a saga dos enamorados e testemunha o possível incesto entre eles. Os desdobramentos dessas reminiscências que ora parecem se situar no passado, ora no presente, ora baseadas nas sensações passionais, ora protegidas pela revisitação da memória suscitam a seguinte questão: “Como pode um adolescente, no presente, ao narrar no seu diário esta associação, analisar os desdobramentos que essa sensação terá ao longo de toda a sua vida?” (FORTES, 2010, p. 293). Ecléa Bosi nos alerta de que a revisitação das lembranças, pelo caráter livre, espontâneo e quase onírico da memória, não obedece ao campo da objetividade: “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, E., 1994, p. 55). O diário de André não poderia, portanto, ter sido escrito por ele somente na adolescência, logo após os acontecimentos, visto que traz impressões posteriores referentes aos traumas que ele viveu quando da morte de sua suposta mãe, porém com implicações para sua vida adulta.

A construção dessa crônica de memórias se assemelha a imagem de um baú de papéis antigos amontoados que alguém abrisse e fosse descobrindo cada relato. A descoberta da história se faria aos poucos, à medida em que cada fragmento fosse surgindo às mãos. Sendo um baú velho e esquecido pelo tempo, nem todos os fragmentos estariam completos e à força de ter sido arrastado e revirado, tais fragmentos estariam fora de uma ordem prévia. Assim, ao descobridor desse artefato restaria uma leitura atenta, obedecendo a ordem de cada descoberta, não se esquecendo de ler até o último fragmento disponível antes de dar a história por encerrada. A casa dos Meneses representaria esse baú de memórias, sendo cada personagem um desses papéis. Uns amorfanhados e embolorados, outros perfeitamente íntegros, todos cobertos de poeira e lembranças. No romance, a constituição da casa, em si, detinha dois níveis, a parte principal de função social, em forma de declive começava pela varanda, a parte mais alta, passando pelos quartos de Demétrio e Valdo, até o último que fazia parede-meia com a cozinha – o quarto de Timóteo, numa referência às posições que se desejava destacar e as que se desejava deixar às escondidas. No plano inferior, havia o porão onde o passado mais remoto dos Meneses, bem como, os segredos repousavam intocáveis.

Além da revisitação da memória, outros aspectos ascendem e decaem do decorrer do romance: a propriedade com que uma mulher assume e defende um relacionamento amoroso com o suposto filho, a efemeridade da vida e a desintegração de valores tidos como sólidos, bem como, a dificuldade em se determinar o tempo entremeados aos fatos narrados, a simbologia dos espaços internos e externos, a luta entre o bem e o mal, o embate entre certo e o incerto, ou as intrigas e as afirmações das confissões de Ana. Em consonância com os próprios Meneses em seus momentos de glória e derrocada: “*A Crônica da casa assassinada* narra a decadência e a dissolução completa da família Meneses. Economicamente arruinada, essa família não produz mais nada; aos poucos vai se extinguindo, até se tornar apenas mais uma ‘crônica’ de Vila Velha” (BARROS, M., 2002, p. 103). O romance irá testemunhar a transformação dessa casa representante do orgulho e do poder de uma Minas Gerais tradicionalmente oligárquica em ruínas e memórias.

A interligação da obra cardosiana com a memória não se restringe à publicação dos seus escritos íntimos em *Diário I* (1960) e *Diário Completo* (1970). Pode-se observar uma ligação perene do escritor com o tema, bem como traços autobiográficos em seus romances *Maleita*, *Dias Perdidos*, *A luz no subsolo*. Esses romances fazem referência a Curvelo, terra natal do escritor e Pirapora onde seu pai viveu por muitos anos. Não seria difícil encontrar uma das personagens desses romances vivendo nesses recônditos mineiros. Cardoso sabia representar os típicos personagens do interior mineiro com suas peculiaridades e idiossincrasias.

Crônica da casa assassinada é também um exemplo de culto à memória pela forma de composição baseada em relatos e recordações. O que dá a certeza de que o romance não é um simples amontoado de papéis sem lógica ou intencionalidade seria a presença oculta de um narrador que se deixa revelar sutilmente em alguns dos depoimentos: “Sim, resolvi atender ao pedido dessa pessoa. Não a conheço, nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesse que a move (CARDOSO, L., 2009, p. 523). Esse trecho diz respeito a um depoimento de Padre Justino a esse suposto narrador. Esse narrador não poderia ser denominado como um cronista, simplesmente pelo fato de ele não ter vivenciado os fatos que narra, e, também, por guardar uma certa distância temporal que o classificaria mais como um relator, um editor ou um compilador dos fatos, do que um narrador propriamente dito.

A crônica literária pode ser definida como um relato de memórias entremeados pelo tempo:

A crônica, pela própria etimologia – *chronus*/crônica –, é um gênero colado ao tempo. Se em sua acepção original, aquela da linhagem dos cronistas coloniais, ela pretende-se registro ou narração dos fatos e suas circunstâncias em sua ordenação cronológica, tal como estes pretensamente ocorreram de fato, na virada do século XIX para o século XX, sem perder seu caráter de narrativa e registro, incorpora uma qualidade moderna: a do lugar reconhecido à subjetividade do narrador (NEVES, 1992, p. 82).

Por essa definição, o termo “crônica” no título do romance poderia facilmente ser substituído por memórias ou outro de semelhante significado. A inclusão desse termo, no entanto, parece bastante adequada quando se leva em consideração toda a carga semântica e simbólica que ele carrega. Outros romancistas mantiveram estreita relação entre esses termos. Machado de Assis revela em suas crônicas, essa mesma preocupação com a temática da memória não com a finalidade de reconstrução perfeita do passado, mas sim como um trabalho que envolva o “fragmentário, as sensações, o esquecimento” (CAMPOS, 2012, p. 131).

Os três termos atribuídos, por Campos, às crônicas machadianas podem ser atribuídos ao romance cardosiano que se quer fragmentário em sua forma, se faz das sensações e lembranças de cada personagem, mas justamente por ser baseado na memória e na reconstrução de experiências vividas, está passível de possíveis esquecimentos. Ainda que a reconstrução dos fatos possa ter a intenção de revelar uma verdade sobre o passado, o romance apenas traz sugestões do que poderia ter acontecido. Não se trata de uma mera tradução literal do passado de forma isolada e fechada baseado no “eu”, trata-se sim, de uma construção coletiva a partir dos relatos de vários “outros”.

Outra metáfora apropriada ao texto cardosiano seria à da restauração de um vaso quebrado evocada por Pedro Nava em *Bau de ossos* (1974). As marcas da recomposição da memória são semelhantes às marcas dos remendos dos cacos de um vaso, reforçando, pois, a fragmentação. Embora o vaso possa ser reconstituído, as marcas dessa reconstrução são tão aparentes que se incorporam ao novo vaso formado de remendos e de pequenas fissuras decorrentes dessa fragmentação, analogia que se pode aplicar à reconstrução da memória. A memória revisitada não será exatamente igual ao momento vivido no passado, mas o resultado da restauração de fragmentos sujeitos às fissuras e ao preenchimento involuntário de espaços deixados vagos. Essa restauração obedece, pois, a dois princípios: “realçar o desenho do vaso, os contornos bem delineados, as cores usadas na criação de um efeito estético, sem esconder, contudo, o que foi recalcado em virtude de limitação teórica” (SOUZA, 2007, p. 24).

Assim como Nava, Cardoso tinha consciência da impossibilidade da reconstrução da memória de forma completa e incontestável. Se para Nava o memorialista se assemelhava ao arqueólogo compondo a partir de um fragmento o vaso que um dia fora completo, para Cardoso, os vários cacos parecem, às vezes, serem de vasos diferentes não compondo um mesmo objeto, outras vezes, o caco, desgastado pelo tempo, já não pode ser encaixado de novo no espaço que lhe caberia. Por esses lapsos, a memória é o substrato que dá vida aos fragmentos reescritos em *Crônica da casa assassinada*, já que “a narrativa possui íntima relação com a memória e a experiência” (CASTAGNO, 1992, p. 178). Em *Crônica da casa assassinada* a memória é também o pretexto para reacender todas as ficções em relação à Nina.

É através dos relatos dessa experiência de vida reativada pela memória que o narrador do romance se faz. Cardoso empreendeu essa proximidade entre os relatos de gêneros vizinhos à memória mesclando a oralidade (próxima aos depoimentos e confissões) à escrita dos diários, cartas e memórias a fim de trazer à superfície uma história guardada no baú da crônica dos Meneses. A experiência da memória, unida à linguagem rica em símbolos e significados, traz sofisticação e profundidade ao projeto de escrita cardosiano.

2.1 – A casa como espaço sagrado dos Meneses

A história dos Meneses é centrada na casa como a detentora do patrimônio, das tradições, do nome e dos bons costumes ligados àquela família. Mesmo passando por dificuldades financeiras, a família opta por manter a casa, arrendando ou desfazendo-se de outras propriedades. “A narrativa cardosiana [...] toca também o dedo em uma ferida que não quer cicatrizar, posto todas as tentativas de invenção do Brasil moderno: a sobrevivência alegórica e fantasmática do Brasil senhorial e oligárquico” (BARROS, F., 2008, p. 126). Pensando no paradigma modernizador do Brasil a partir das décadas de 1930, essas narrativas denunciavam quanto o colonialismo ainda estava arraigado à cultura do país, em especial nas cidades do interior de Minas.

Cardoso vai construindo de forma natural e gradativa, a personificação da casa enquanto um corpo que se integra ao nome – o espaço sagrado dos Meneses. Ao observar a casa, Valdo se encanta com o sopro de vida que ela exhibe, ainda que suas janelas abertas refletissem o olhar grave daqueles que se sabem doentes:

Na obscuridade, enquanto caminhava, vi a casa acesa, de janelas abertas, com uma ou outra sombra transitando em seus corredores; a Chácara, sempre mergulhada em sua calma, surgia diferente para quem conhecia seus hábitos. Era curioso de se ver, e havia certo encanto nisto – um sopro novo parecia alimentá-la e ela se erguia atenta, como na previsão de acontecimentos importantes. Não me lembrava de tê-la visto assim tão preparada, e possivelmente me orgulharia de sua nova atitude, se não trouxesse o coração pesado e não pressentisse que, como certos doentes graves, ela só abrisse os olhos para celebrar o próprio fim (CARDOSO, L., 2009, p. 434-435).

Assim, é comum, na narrativa, o uso de adjetivos que humanizem a casa ou, em muitos casos, que a incorporem no universo feminino, conforme as seguintes expressões destacadas: a chácara parecia desnudar-se com as janelas escancaradas como “pupilas acesas” que vislumbrassem outra paisagem, mas que revelassem na iluminação esmaecida da noite um “aspecto mortuário” (CARDOSO, L., 2009, p. 477). A atribuição de adjetivos e expressões que humanizem a casa justifica que esta sofra abalos com os ataques à moralidade e à vida. Por ser humanizada, a casa poderá ser “assassinada” e perecer ao final do romance. Betty, a empregada escreve em seu diário: “a imagem da casa lacerada, como se fosse um corpo vivo, não me saia mais do pensamento” (CARDOSO, L., 2009, p. 256). Ana relata; “Essas pedras argamassam toda a estrutura interior da família, são eles Meneses de cimento e cal, como outros se vangloriam da nobreza que lhes corre nas veias” (CARDOSO, L., 2009, p. 110). Inúmeros são os exemplos de descrições da casa relacionada ao sangue dos Meneses, como um corpo vivo se decompondo e sofrendo as consequências do esfacelamento da tradição da família e das convenções instituídas.

Semelhante analogia entre a alma humana e a casa pode ser observada em Bachelard (2000). Analisando a casa em camadas do porão ao sótão, ele nos convida à difícil missão de encontrar um elo entre as imagens de intimidade que projetamos para a casa enquanto abrigo e o valor subjetivo e singular que empregamos às nossas lembranças: “A casa é o nosso canto do mundo [...] nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 2000, p. 24). Essa visão da casa como um cosmos se aplicaria facilmente à família Meneses que, protegida nas paredes da tradição, representada pela casa da chácara, considerava-se distante da atual realidade de decadência e degradação que a cercava: “A casa dos Meneses é também metonímia e metáfora de uma Minas Gerais opulenta, orgulhosa e desejada, casa feminina, por onde passa o orgulho viril do poder e do dinheiro” (BRANDÃO, 1993, p. 242).

Embora a casa seja o esteio da tradição dos Meneses, ela simboliza muito mais do que um mero fator social ou econômico: “Ela representa um abrigo contra a vastidão do

mundo, um limite protetor em relação à amplitude cósmica e um elemento norteador concreto, para onde convergem as referências do indivíduo” (FORTES, 2010, p. 53). Ampliando um pouco mais esse simbolismo a casa funcionaria como raiz que fixaria o homem à terra. “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2000, p. 36). Em *Crônica da casa assassinada*, todo o núcleo de ação se dá na casa ou no entorno dela. Assim que ocorre a morte de Nina, – e, por extensão, a morte da casa –, as personagens, antes fixas nesse terreno, se evadem. Tanto André quanto Valdo abandonam a casa, após esse acontecimento, e o último manuscrito do romance revela que apenas Ana permaneceria na propriedade até os seus últimos dias.

Retomando o título, a segunda palavra “casa” pode ser o mote para a narrativa, se aliada ao seu complemento “assassinada”. Essa personificação da casa, já prevista desde o título, seguirá simbolicamente pelo corpo da escrita conforme advertência do próprio escritor: “ASSASSINADA quer dizer, atingida na sua pretensa dignidade” (CARDOSO, 1958, p. 1). Segundo Brandão, há uma sintonia entre o corpo de Nina, a casa e a construção da narrativa enquanto representações do discurso da fragmentação e do não-todo: “A casa se erige fantásticamente, como um grande corpo feminino, que também lentamente se decompõe, em seus espaços abertos, que pouco a pouco vão revelando o vazio ou o nada” (BRANDÃO, 1993 p. 160). Esse corpo feminino que a casa representa se confundirá em diversas narrativas ao próprio corpo de Nina. O grande enigma da casa assassinada se dissolve, junto ao prestígio dos Meneses, revelando, ao final, uma casa destruída e vazia, mas “o [enigma] de Nina permanece intacto” (BRANDÃO, 1993, p. 239), mesmo após sua morte.

O título do romance já adianta que a casa será assassinada, ideia que vai se desenvolvendo no entrelaçar das narrativas, na atribuição de sentido e humanidade à casa, na inter-relação desta com Nina e na simbologia do câncer que virá esfacelar o corpo de Nina e os alicerces da casa. Essa ideia de morte relacionada à casa é comum na literatura e pode ser melhor compreendida poeticamente:

Porque, de um dia para o outro, nunca mais a cozinha. A outra sala. A garagem. O jardim. Porque aos poucos, a casa também morrendo antes dela. As lâmpadas queimadas sem ser trocadas. As dobradiças quebradas emperrando os armários. Os vidros embaçados e engordurados manchando a vista. Os tecidos rasgados sem ponto de costura. As janelas enferrujadas, sempre cerradas. Aos poucos, a multiplicação das goteiras. Dos papéis de parede apodrecidas. Dos mofos pelos rodapés. Dos cupins jantando os móveis

empoeirados. A casa e seu câncer agressivo. Suas metástases irremediáveis. A casa falecida (BASZCZYN, 2012, p. 204).

O tema da casa assassinada é desmembrado por Redmond (2007, p. 112), em quatro aspectos: a decadência das personagens, a simbologia da degradação, a chegada de um forasteiro que traz a destruição da família e a possibilidade de visualizar tanto o contexto social quanto a ideologia do escritor. Esses aspectos se veem representados pela chegada de Nina à Chácara dos Meneses como uma presença que arrasta atrás de si a destruição. A casa já prenunciava a decadência dos Meneses, cuja renda dependia do aluguel de pastos e da venda de pequenas propriedades. O clã da família, essencialmente masculino, dependia do elemento feminino para perpetuar e dar continuidade aos Meneses. “Os Meneses não deixam herdeiros, e dessa maneira se extingue sua linhagem” (BARROS, M., 2002, p. 117). Como André, não poderia ser filho de Valdo, restaria nele o fim da geração, e, por conseguinte, o fim dos Meneses. A morte de Nina encerra, então, a última chance de continuidade da família.

Voltando-se à temática da casa, “a representação pode ser considerada a imagem do mundo em que casa, aspecto do real, passa a ser expresso simbolicamente. Representar seria a construção que os indivíduos fazem na apropriação dos objetos” (BASTOS, 1998, p. 55). A casa enquanto representação da família tradicional mineira simboliza, em *Crônica da casa assassinada*, a ilusão da crença em um mundo concreto, mundo esse que se despedaçará, inevitavelmente, sob o efeito do tempo. O próprio título do livro já sugere essa relação embrionária com o tempo como instância de registro de fatos cotidianos, porém, destituída do fator cronológico, amparada em lembranças do passado, mas projetada para um futuro que a eternize enquanto obra de arte:

Trabalhando diretamente com a categoria tempo, o romance compõe-se de dois grandes eixos: o sincrônico, que se liga à estrutura do romance, sendo não-linear, fragmentado; e o diacrônico, revelando um processo, figurando-se mais como um recurso estético. Nesse sentido, o título do livro “Crônica” (que vem de Chronos = tempo) revela-nos as várias faces dessa estrutura caleidoscópica, que procura restaurar uma história na sucessão do tempo, ao mesmo tempo que a coloca na literatura através dos tempos (BARROS, M., 2002, p. 38-39).

Ainda no campo da simbologia, a configuração da casa na obra de Cardoso não é aleatória. A casa é “arraigada sobre condicionantes histórico-sociais que lhe imprimem um contorno definido: a decadência da aristocracia rural mineira, solapada em seu patrimônio e em sua opulência, a partir do século XIX” (TURRER, 1998, p. 112). A ostentação e a busca pelo prestígio social advindas das práticas dos antigos proprietários

das lavras, senhores de escravos, e, posteriormente dos proprietários de terras e cafeicultores se perpetuou como parte da tradição herdada dos tempos dourados da economia mineira. “O acalanto do passado pela memória, a esperança jamais exaurida de recuperar o mundo perdido, foram as formas mais sensíveis encontradas pelos filhos de pais afortunados para mitigar a decadência” (ARRUDA, 1999, p. 187). Esses traços de identificação e apego ao passado são facilmente identificáveis em *Crônica da casa assassinada*. A narrativa do médico confirma a visão da Chácara como uma lenda, motivo de orgulho da cidade. Compara os Meneses à figura do Barão que, embora mais ilustre, mais nobre e mais rico, não ultrapassava, no imaginário popular da pequena Vila Velha, “o prestígio romântico da casa dos Meneses” (CARDOSO, L., 2009, p. 259). Os Meneses gozam desse prestígio e pretendem, a todo custo, estender o fascínio que provocam preservando os segredos intocáveis da família, ou transformando-os em mito, além de criar uma aura intransponível comum aos que se sentem superiores aos demais.

Considerada como um “templo e personagem” (VILELA, 1998, p. 87), a casa é testemunha da saga dos Meneses. Representante da família enquanto uma instituição mineira, sua ruína, ao final do romance só poderia se referir à falência dessa tradição instituída. “A ritualização do passado como forma de preservar a identidade encontra o seu *locus* privilegiado no universo das relações familiares. Os memorialistas mineiros, principalmente, têm sempre grande apreço por suas raízes” (ARRUDA, 1999, p. 192). O núcleo de identificação desse passado que se quer preservar é a família e essa identificação se perpetua pela memória. Sendo a família a representação de um tempo glorioso vivido, torna-se, pois, essencial a preservação desse estatuto como algo intocável gerando as práticas de ocultação dos fatos que desagradam para a permanência dos papéis sociais de cada membro.

A casa é um livro que abriga memórias. Os limites até onde se pode retroceder ao passado e reviver memórias mais ou menos remotas são variáveis e imprecisos. “O tempo só é real na medida que tem um conteúdo, ou seja, na medida que oferece ao pensamento uma matéria de acontecimentos (HALBWACHS, 2006, p. 156). Nesse sentido o espaço se torna um aliado ao tempo na medida em que fortalece a construção de registros mais concretos que sirvam de elos para o registro da memória:

A memória – coisa estranha! não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensa-las, pensa-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço e no espaço que encontramos os belos fósseis de

duração concretizados por longas permanências (BACHELARD, 2000, p. 28-29).

Desse modo tanto a casa como os objetos que dela fazem parte tem um significado tanto para a família como para a comunidade do entorno. Para os Meneses a mobília e as propriedades representavam a posição social na comunidade. “A estabilidade da habitação e sua aparência interior não deixam de impor ao grupo a imagem pacificante de sua continuidade” (HALBWACHS, 2006, p. 159). As imagens espaciais e o que elas representam socialmente ficam marcadas no tempo e na memória. Todo esforço dos Meneses pela sobrevivência da casa se justificaria nesse desejo de permanência dos velhos hábitos e pela continuidade da posição social.

Para uma exata configuração da memória da casa dos Meneses, Cardoso descreve os ambientes, sua mobília, e até mesmo seus recônditos e cantos secretos como o porão “e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados”. (BACHELARD, 2000, p. 27-28). Considerando-se as inúmeras narrativas ambientadas em seus cômodos, parece adequado que cada personagem imprima a marca de sua identidade a partir da relação com a casa:

Presença capaz de dialogar com as personagens pelas vozes emanadas das paredes, do mobiliário e dos objetos, a casa se transforma em entidade viva. O universo do inanimado, na obra cardosiana, como por um mimetismo, capta o insondável da alma de suas personagens e, impiedosamente, devolve-lhes seus dilaceramentos (TURRER, 1998, p. 111).

Os objetos parecem internalizar assim, as características do ambiente que ocupam. “Os objetos são testemunhas mortas condenados a perecer também” (COELHO, 2013, p. 605). Em carta ao Coronel, Nina confessa que a Chácara imprimira vincos profundos em sua alma:

[...] quieta, imobilizada em minha cadeira, comecei a sentir um ódio fino e penetrante, e que ia aumentando até quase à náusea, por aqueles móveis, aqueles quadros, aquelas coisas todas que compunham o triste ambiente em que arrastava a existência. Ah, estava impregnada pela Chácara e pelo seu luxo até à medula dos ossos. Não era o senhor que me irritava, Coronel, mas apenas a atmosfera que me cercava, como se irritam certos doentes atacados pelo enjoo da febre. Dormia, e apesar dos meus sonhos acordava no centro daqueles objetos detestados (CARDOSO, L., 2009, p. 207).

Em seu espaço coletivo, a casa tenta manter as aparências com móveis de lei. Adentrando-se no espaço interno, nos domínios do espaço particular, o porão resguarda

a memória dos antigos Meneses e esconde segredos do passado. Timóteo, que vive à sombra da casa, escondido em seu quarto, cultua a memória de sua antepassada a qual descreve:

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 um chicote com cabo de ouro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava no caminho. Ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú [...]. Quantas e quantas vezes ali me detive, imaginando seu cavalo veloz pelas estradas de Vila Velha, invejando-a com seus desaforos, sua liberdade e seu chicote... Depois que comecei a manifestar isto a que chamam escrupulosamente de minhas “tendências”, Demétrio mandou esconder o retrato no porão (CARDOSO, L., 2009, p. 57-58).

Cardoso utiliza-se da descrição de Maria Sinhá para inserir elementos da tradição da cultura mineira, como o uso de objetos em ouro (chicote com cabo de ouro) referindo-se ao ciclo do ouro e à escravidão. A negra Anastácia é citada em várias passagens, como um resquício vivo de uma época passada que sobrevive ainda no presente. Na narrativa do médico: “Quem me acompanhava era uma preta velha, antiga na Chácara, de nome Anastácia, e eu tinha dificuldade em compreender seu linguajar misturado, meio africano, meio sertanejo” (CARDOSO, L., 2009, p. 71-72), e na narrativa de Betty:

Diante de três grandes gamelas de barro, as empregadas trabalhavam com as mãos enterradas na carne macia – e a cozinha, ordinariamente quieta, fervilhava de risadas e comentários, enquanto Anastácia, já com a vista bastante baixa, limpava tripas, sentada num tamborete e diante de uma tina cheia de água morna (CARDOSO, L., 2009, p. 247).

Além da valorização dos aspectos culturais, pode-se observar a construção de uma ambiguidade entre Nina e a casa através do pronome “ela”. Essa ambiguidade permite “a fusão NINA/CASA” (BARROS, M., 2002, p. 48) como um eixo do romance e posteriormente com a morte de Nina, a destruição/decadência de ambas. O mesmo procedimento de ambiguidade já apontado por Barros, poderia ser aplicado a Ana, na sua confissão final, criando a fusão ANA/CASA. A casa enquanto metáfora, tantas vezes descrita com feições humanas, – “[...] a Chácara desnudava sua nova fisionomia: as janelas abertas como que vigiavam em plena escuridão, se bem que aquelas pupilas acesas não se movessem [...]” (CARDOSO, L., 2009, p. 477) –, poderia estar representada na descrição que Padre Justino fazia de Ana, como um espelho da casa:

Ali estava ela, tombando, como devorada por um mal que vinha de suas próprias entranhas. Em meio à paisagem luxuriante e sem peias, conservava um estranho recato, como se estivesse voltada sobre as ruínas que a constituíam, e assim, cega, ainda meditasse sobre o nada existente no seu bojo, e desfiasse, isolada e dura, a memória dos seus dias idos... (CARDOSO, L., 2009, p. 527).

A sensação de destruição da casa se faz sentir pelas personagens, assim que Nina é velada. Valdo testemunha a chegada dos vizinhos para o velório como uma revoada de urubus sobre a rês que nem acabou de morrer:

E também dentro de mim, como se obedecesse ao mesmo ritmo de destruição, alguma coisa se desfazia [...]. Era tão forte essa sensação de desabamento, em mim o vácuo se fazia com tal intensidade, que eu chegava mesmo a me acreditar ante a iminência de um desastre físico – era possível que realmente a Chácara ruísse, viesse ao chão, e nos arrastasse no seu vórtice de pó (CARDOSO, L., 2009, p. 478).

A morte de Nina desestrutura a casa. A destruição evidente dos Meneses assume formas e motivações diversas de acordo com cada personagem. Para Timóteo, trata-se de nivelar todos à sua condição de isolamento social. Empreende esforços para alimentar as tramas e desentendimentos. Desqualifica a memória dos Meneses expondo suas feridas e mágoas à cunhada, sua única confidente. Estabelece como vingança a derrocada da família e elege Nina como sua salvadora. Timóteo a descreve em suas memórias como um “anjo exterminador”. Vê na morte de Nina a chance de se expor diante da sociedade local, durante o velório. Contando com a presença do ilustríssimo Barão, cuja visita era aguardada por Demétrio como um sinal de deferência e respeito, planeja o golpe final:

Finalmente eu ia começar a minha marcha, e fora o cadáver de Nina que descerrava as portas da minha prisão. Levantei-me de novo, inquieto, caminhei pelo quarto – ah, nunca me parecera tão pequeno, tão irrespirável, de paredes tão estreitas. Conhecia cada um dos seus cantos como pedaços de um território amigo – e eis que de repente, a um simples sinal do destino, tornavam-se estrangeiros para mim. Surdo como quem evoca o nome daquele que acompanha sempre as intenções secretas de vingança e de extermínio, eu repetia – “Meneses, ó Meneses” – e tardava em abrir a porta, mostrar-me, desferir o golpe final que prostraria para sempre o inimigo aos meus pés. (CARDOSO, L., 2009, p. 495)

Assim, a casa é abalada pela doença de Nina, pela violência da vingança de Timóteo, pela falsa moral de Ana, pela traição que André representa, pela indiferença de Valdo e por fim, Demétrio, representante da tradição de um passado patriarcal decaído. A solução pela morte de Nina tem toda sua simbologia explicada nas analogias entre a violência e o sagrado pois existem:

[...] relações inegáveis entre a doença e a violência voluntariamente infligida por um inimigo. Os sofrimentos de um doente são análogos aos provocados por um ferimento. O doente pode morrer. A morte também ameaça todos que, de uma maneira ou de outra, ativa ou passivamente estejam envolvidos na violência. A morte é no fundo a maior violência que pode acontecer a um homem (GIRARD, 1990, p. 47).

A morte de Alberto, detalhada nas confissões de Ana, também revela a simbologia do apagamento do ser e da representação da figura esmaecida do jardineiro vinculada ao Pavilhão, ou mais especificamente ao quarto onde ele vivia no porão. A memória sentimental resguarda, além da forma física daqueles que se foram, momentos, sentimentos e sensações compartilhadas. Ana não possui tais marcas na memória relativas a Alberto já que de fato eles não chegaram a conviver e constituir uma relação duradoura. Com o passar dos anos ela compreende que não consegue mais ter uma imagem virtual do seu amado e lamenta não ter um retrato para fixar tais lembranças que estão a se esvaír. “Alberto, quem era Alberto, que ser humano e autêntico representava ele? Ana se questiona para em seguida responder que esse Alberto que ela tanto amara: “já não possuía olhos, nem mãos, nem face, nem nenhum outro traço físico que o caracterizasse – era apenas uma reminiscência sem forma definida” (CARDOSO, L., 2009, p. 327). Refletindo sobre essa dificuldade em reconstituir os traços do amado pela memória, Ana conclui que não restara apenas o nome para lembrar, sobrava ainda o quarto do porão onde Alberto vivera. Esse quarto guardava as manchas de seu sangue na parede e o catre onde ele agonizara no seu derradeiro transe após o suicídio. Essas marcas faziam com que Alberto se eternizasse em sua memória, não pelas características físicas, mas sim pelo espaço que ele ocupara e que se eternizara na memória. Após a morte do jardineiro, o pavilhão ficará abandonado e também começará a mostrar os desgastes do tempo. Ana assume o papel de reconstituir os pedaços do prédio que se esfacelavam assim como tentava reconstituir a imagem perdida de Alberto, dilacerada pelo tempo:

Algumas vezes, vencido pela umidade ou simplesmente pelo tempo, uma parte desse reboco desprendia-se, ameaçava cair – e eu, cuidadosamente, o recompunha, colocando-o reajustando-o ao seu primitivo lugar, tal como se recompusesse uma imagem pronta a se esfacelar, um corpo, a quem faltariam pedaços, e cuja integridade através do tempo só sobreviveria assim pelo meu esforço e minha paciência (CARDOSO, L., 2009, p. 328).

As relações entre as personagens e os espaços se repetem, a casa representando as personagens femininas e o pavilhão acolhendo as masculinas, primeiro Alberto e, após

quinze anos, André. Interessante observar que esse mesmo esmaecimento da lembrança física de Alberto ajudaria a explicar o fato dos Meneses não reconhecerem a sua semelhança física com André. As crônicas dos Meneses, cujo resgate se faz ancorado nos tênues fios da memória e em um passado já esmaecido, se ampara, pois, em Nina como o elemento desestruturador, abordando, para tal, questões morais e religiosas e “as noções de pecado, graça, fé e danação como também a de culpa” (BARROS, M., 2002, p. 118) que vão nortear as confissões e narrativas das personagens.

2.2 – Ditos e Interditos: pecado e graça, fé e danação

No embate entre o bem e o mal “cada ser humano é um campo de batalha, ou melhor, de tensões, entre os impulsos de vida e de morte” (BARROS, M., 2002, p. 141). Em *Crônica da casa assassinada*, as personagens se dividem entre a angústia de se resignar aos desígnios da vida ou a busca da satisfação de seus desejos pela transgressão de valores, tabus e tradições.

Para a mulher inserida naquele contexto, tanto a transgressão quanto a resignação pareciam caminhos tortuosos e difíceis. Ana que sempre vivera na tradição dos Meneses e Nina que tivera uma educação liberal na capital compartilham em suas cartas suas angústias, medos e inquietações. Questionam a fé e a tradição a todo momento. Ana o faz internamente, pela escrita enquanto Nina o faz como norma de vida. Os questionamentos e inquietações de Nina estão inscritos no seu vestir, no seu falar, no seu comportamento e nas suas atitudes. Já Ana encontra na escrita uma forma de desabafar.

Os diálogos descritos nas cartas de Ana e nas narrativas de Padre Justino dão conta das noções de desejo e pecado que norteavam a sociedade da época. Embora Ana conclame a busca pela verdade, ela apenas se ampara nas certezas acerca de tudo o que haviam lhe ensinado para ser uma Meneses. Padre Justino dissertará sobre o perigo de viver enclausurado dentro das próprias certezas como um ser isolado que não sofre as consequências dessas relações. Ter a consciência do pecado como algo inerente ao ser humano, e, portanto, passível de ser vivido é essencial à vivência da fé, assim como junto ao arrependimento, pela graça de Deus, seria passível de perdão. O caminho percorrido por Ana em relação ao pecado seria o da punição para fins de purificação e o da ressurreição como bonificação aos que merecessem tal graça. Assim ela desejava a morte de Nina e a ressurreição de Alberto como provas da existência de Deus.

Cardoso afirma que o fim extremo da sua obra seria o homem, na sua totalidade, ou seja, “na forma decisiva e total, sem amputações com seus lados de sombras, de conflitos e de pecado” (CARDOSO, L., 2012, p. 452). Era um desejo do escritor, amparar sua obra na representação das formas mais íntimas e, ao mesmo tempo mais intocadas do ser humano. Sua verdade interior sem retoques, ou mascaramentos, o homem como ele é. Buscando essa totalidade, sem dilaceramentos de aspectos morais e psicológicos, ele cria um casal de personagens que se entrega à vida com paixão: Nina e André, vivendo um romance moral e socialmente proibido. “As paixões humanas são incontestavelmente o centro de interesse de Lúcio” (CARELLI, 1988, p. 191). Ao assumir esse relacionamento com seu suposto filho, Nina desafia não somente os princípios de uma família tradicionalmente mineira como também os de toda uma sociedade. O incesto como um interdito assinala “a passagem da natureza à cultura” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 62). A proibição ao incesto parte do princípio de que os desejos individuais não devem se sobrepor aos interesses coletivos e sociais.

Juridicamente, o incesto é definido como “a conjunção carnal entre parentes por consanguinidade ou afinidade, que se acham, em grau, interditados, ou proibidos, para as justas núpcias” (LIMA, A., 2002, s.p.), embora o incesto não esteja citado no Código Civil, essa proibição está subentendida no artigo nº 1.521 que trata dos impedimentos para os contraentes do casamento:

Art. 1.521. Não podem casar:

I - os ascendentes com os descendentes, seja o parentesco natural ou civil;

II - os afins em linha reta;

III - o adotante com quem foi cônjuge do adotado e o adotado com quem o foi do adotante;

IV - os irmãos, unilaterais ou bilaterais, e demais colaterais, até o terceiro grau inclusive;

V - o adotado com o filho do adotante;

VI - as pessoas casadas;

VII - o cônjuge sobrevivente com o condenado por homicídio ou tentativa de homicídio contra o seu consorte. (BRASIL, 2002).

Em *Crônica da casa assassinada*, não é possível estabelecer o grau de parentesco entre Nina e André, mas ainda que eles não tenham uma relação de consanguinidade comprovada, o incesto poderia se configurar pelo parentesco civil ou por relação de afinidade/autoridade entre eles. A legislação brasileira não tipifica o incesto como um crime, essas relações são criminalizadas, não pelo interdito do incesto, mas pelo fato de constituir relação sexual com criança ou adolescente menor de idade ou, ainda, pelo não

consentimento da vítima, como também, pelo uso de violência psicológica ou física para consumir o ato:

Envolto em mitos, símbolos e mistérios, o incesto é um interdito social. Apesar de se constituírem numa proibição moral e, portanto, condenada (ou condenável) em nossa sociedade, as relações incestuosas não são citadas na legislação brasileira. O Código Civil Brasileiro limita o casamento entre parentes até o terceiro grau. Já o Código Penal não inclui o incesto como prática criminosa, apesar de reconhecer, em certos casos, seu caráter transgressor da moral como um agravante nos crimes sexuais previstos em lei (COSTA; ANDRADE; MEDEIROS, 2013, p. 229).

Muitos juristas questionam a falta de mecanismos de controle legal em relação ao incesto, por esse motivo, muitas vezes, a competência para proibir o incesto “é deslocada do direito para outros sistemas normativos como a religião e a ética” (CROMBERG, 2004, p. 251). Sem dúvida, serão pelos aspectos morais e religiosos que a personagem Nina será julgada. O incesto aparece como um interdito à vivência das paixões e desejos do casal apaixonado. Caracterizado como um tabu, o incesto sofre as marcas do silêncio e do mistério que envolve o tema. Somente Ana fala livremente sobre o assunto em suas confissões. As demais personagens falam em pressentimentos e incertezas sobre algum sofrimento pelo qual André estaria passando.

Ao ultrapassar os limites desse interdito, Nina se transforma na portadora do mal que corrompe a moral e instala a vivência do pecado como algo da natureza do possível. “Sua presença engendra uma atmosfera de sedução e pecado – é um ser livre, que não se prende a leis” (BARROS, M., 2002, p. 123), sua postura de liberdade é um perigo para a tradição dos Meneses.

Com a chegada de Nina, o pecado encontrava-se instalado na casa dos Meneses. Ao abordar a temática do incesto interligando-o à morte, Cardoso traça o movimento das narrativas como forças contrárias que ora se atraem, ora se repelem, no embate do bem contra o mal. Na maioria das narrativas, Nina personifica o mal e será a responsável por enredar os homens na sua teia de sedução. Sua beleza é exaltada como um dom sobrenatural que causa desconforto nas mulheres e desconcerto nos homens, em especial no adolescente André.

Em *Diários*, Cardoso faz considerações sobre a adolescência e sua estreita relação com os limites: “Na puberdade, o homem, encontrando no mundo exterior correspondência com o que sente e satisfação para os seus desejos, rompe com a moral

estreita e adota a liberdade do sexo” (CARDOSO, L., 2012, p. 50). Mais adiante, ele faz uma ressalva que a adolescência seria um período de escolha entre duas posturas:

[...] ou rompemos com a antiga moral e passamos a acreditar no sexo livre ou deixamos que o conflito entre o desejo renascente e a moral cega atinja tal intensidade que a vitória sobre ele nos dá a sensação de poder, à qual vem juntar-se ainda o bem-estar pela conformidade com a moral comumente admitida (CARDOSO, L., 2012, p. 52).

A escolha de André, enquanto adolescente, seria pela liberdade. Já Nina se coloca em evidência primeiramente por ser mulher e ousar se posicionar contrária ao conservadorismo e à estabilidade das tradições e leis sociais, e, também, por fazer essa escolha em uma fase da vida adulta assumindo, com propriedade e segurança, o protagonismo e as consequências de seus atos. “A constante associação de Nina com o mal leva todos a considerá-la como pecadora, ou até mesmo o próprio demônio” (BARROS, M., 2002, p. 127). Nas noções de inferno, demônio e pecado serão associadas às vezes à casa, às vezes à Nina, no processo de construção de identidade e representação da personagem com o objeto.

Ana afirmará: “Se inferno existe, [...] é aqui nesta casa” (CARDOSO, L., 2009, p. 306). Os questionamentos de Ana acerca da existência de Deus decorrem do seu entendimento sobre o que seria o pecado. Ela acredita que a divindade serviria para disciplinar os que cometem delitos e premiar os que merecem a redenção. A personagem busca na Providência divina uma forma de castigo para o pecado de Nina. Padre Justino alertará sobre o perigo de se viver a certeza como a única representação do bem, já que a consciência do pecado não pode se revelar em um espírito dominado pela soberba da certeza. As declarações de Padre Justino, em *Crônica da casa assassinada* são semelhantes aos escritos íntimos de Cardoso em Diários:

O sentimento do pecado é que nos faz avaliar o quanto estamos vivos; é pela angustia, pelo sentimento aterrorizante que me habita [...] que avalio o quanto estou longe de possuir esse espírito tranquilo e isento de outras preocupações que não seja o meu tormento de todo dia. Eis um momento em que sofro, e tudo me parece incerto, pesado e sem claridade – o mundo perfeito da consciência culpada, do espírito marcado pelo remorso, pela noção do pecado entranhado na carne, orientando a existência como um câncer ramificado no ser, e que chamasse a si toda manifestação de vida (CARDOSO, L., 2012, p. 299).

Nessa passagem, Cardoso se utiliza da metáfora do pecado “como um câncer ramificado” que condiz com a representação da doença que vitimará Nina. Na fase

terminal do câncer, em um sinal de vitória, Ana protagoniza uma dança com as roupas ensanguentadas de Nina acreditando que a justiça divina havia sido feita. Nina pagava seu pecado pelo sofrimento da doença e aguardava o descanso da morte. Assistindo a essa reviravolta do destino, Ana observa a casa que antes era fechada e inalcançável, e agora mantinha as janelas abertas, recebendo sempre visitas à doente, sugerindo a sensação de coisa invadida ou violada. Todos permaneciam no movimento de espera pela morte inclusive a casa que observava todos com “seus ouvidos de pedra, seus nervos de pedra, sua alma de pedra” (CARDOSO, L., 2009, p. 440) aguardando em silêncio o resultado dessa batalha.

2.3 – Reflexões sobre ressurreição e morte

O romance apresenta como epígrafe um versículo bíblico sobre a ressurreição de Lázaro:

Jesus disse: tirai a pedra. Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque já está aí há quatro dias. Disse-lhe Jesus: Não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus?
São João, XI, 39, 40 (CARDOSO, L., 2009, p. 17)

Ancorada nessa epígrafe, as reflexões de André sobre a morte e a ressurreição inauguram o primeiro capítulo. Ele questiona a eternidade da vida e relembra os momentos que eternizaram Nina em seus pensamentos. A crônica dessa família se resume nesses questionamentos: O que permanece e ressurge na memória? Que fatos atravessam a barreira da morte e do esquecimento e permanecem vivos na memória dessas personagens? A quem interessariam tais memórias?

Nina, embora morta, permanece viva nos relatos de cada personagem, mas a casa não existe mais, a casa foi assassinada. André narra a presença de um corpo na sala de jantar: sobre a mesa “ que já servira em sua longa vida para tantas refeições em comum, para tantas reuniões e concílios de família” (CARDOSO, L., 2009, p. 21), era servido agora, envolto em um lençol, o corpo de Nina.

A epígrafe amplia seu significado quando se torna ponto de reflexão para dois outros personagens. Após o suicídio de Alberto, Ana suplicará a Padre Justino um milagre: “Ressuscite-o. Ressuscite-o, e eu acreditarei em Deus, em tudo [...]. Se o senhor mandar, ele se levanta. É só dizer: levante-se desta cama, limpe esse sangue e caminhe”

(CARDOSO, L., 2009, p. 190). Também Timóteo ao ver André pela primeira vez e reconhecer nele os traços do finado Alberto acreditará na ressurreição:

Ah Deus, que necessidade tinha eu de acreditar na imortalidade – e, no entanto, indagava de mim mesmo se jamais um Meneses poderia acreditar na imortalidade [...] Deus, se é verdade a Tua existência, procede ao milagre [...]. E foi então [que] eu o vi – a ELE, Nina, o moço das violetas. Ali estava entre os outros, um pouco mais a frente, louro como nos dias antigos e moço ainda, a cabeça erguida como se afrontasse o ímpeto da minha surpresa. Como um anjo erguia-se ele acima da destruição do suicídio, e pairava imortal, diante dos meus olhos (CARDOSO, L., 2009, p. 512-513).

A paternidade de André é reafirmada em vários relatos onde sua semelhança ao jardineiro Alberto aparece comprovada, afim de que a dúvida perene seja sempre sobre a sua verdadeira mãe. Para a efetiva queda dos Meneses seria indiferente o filho ser de Ana ou de Nina, portanto, manter a dúvida se mostrou uma escolha eficiente na construção do romance. Evidentemente, o embate entre as duas personagens ganha tons diferentes dependendo do resultado dessa incógnita. Enquanto protagonista de um incesto Nina somaria um traço de independência e revolta às normas convencionais, que resultaria na derrocada total dos valores familiares mineiros. Já a personagem Ana cresce e se torna a protagonista da verdade ao se revelar mãe de André. De fato, em nenhuma das possibilidades Nina é descrita como mãe, é sempre a mulher, embora o segredo dessa suposta maternidade tenha agregado camadas de mistério à sua personalidade. Nina se destaca quando é protagonista e tem ciência de todas as nuances de um possível incesto. Entre uma verdade e outra, o leitor oscila, podendo ainda, numa via totalmente diferente não se decidir por nenhuma das duas deixando essa crônica como uma ferida aberta.

Sob a perspectiva da criação do enredo, Cardoso deixa algumas pistas, em seu diário, sobre a escrita de outro livro que poderia trazer revelações definitivas sobre o segredo da maternidade de André, estabelecido em *Crônica da casa assassinada*: “novembro começa e o meu livro (*Crônica*) sem terminar. No entanto, lanço no papel, descuidadamente, as primeiras linhas de *Glael*” (CARDOSO, L., 2012, p. 421). Nos manuscritos do romance, disponíveis no ALC na *FCRB*, alguns rascunhos pretendiam incluir uma fala mais contundente junto ao “Pós-escrito de Padre Justino”, afirmando que a personagem Glael seria uma possibilidade real. No trecho, retirado da versão final (Figura 2), Padre Justino afirmava ter conhecido, posteriormente, Glael – filho de Nina e Valdo –, não deixando dúvidas quanto à filiação de André. Uma versão anterior do romance, descrevia o nascimento do filho de Nina e Valdo no Pavilhão. Nessa versão

seria difícil para o escritor manter o enredo baseado na incerteza de André ser ou não o filho de Nina. Apoiado nessas bases, prevaleceria a certeza do incesto consumado entre mãe e filho. Por fim prevaleceu a escolha pela dúvida e o trecho foi modificado para a versão final. Eis o trecho extirpado:

Figura 2 - Trecho alternativo (não-publicado) do romance

ra o seu filho verdadeiro, gerado em sua carne. Silenciosamente abandonel-a: era tempo, pois Waldo assomava no fundo do corredor. Posso afirmar-lhe, padre, que nunca mais disse nada e nem voltamos a tocar no assunto. (Um dia, louro, estendendo o pulso ferido pelo raspar das algemas, ele me diria á sombra da sacristia: "Sou Glael" - e então eu me lembraria desta historia, e da circunstancia em que me foi narrada. Mas ainda é cedo para devassar a escuridão deste caminho...)

Vendo-me silencioso, Ana tocou-me rudemente no braço:

- Padre, e durante todo este tempo ela deixou André enganado, pensando que cometia o mais horrivel dos pecados...

-- É possível? - não pude deixar de exclamar, sufocado

Fonte: ALC, AMLB, FCRB, pasta: LC 30 - 278 pi

A morte encerra inúmeras simbologias. “A morte do feminino na literatura, tem diversas qualidades, é feita de várias metáforas: a da imobilidade, a da fixidez, a da petrificação ou a da morte literal” (BRANDÃO, 1993, p. 230). Em *Crônica da casa assassinada*, a morte é símbolo da destruição da casa e, por conseguinte, da derrocada dos Meneses. Representará também a libertação dessas amarras sociais e, na morte de Ana, proporcionará um outro viés da verdade, como uma moeda de duas faces: “a morte é, em síntese, revelação e introdução” (MARTINS, M., 1997, p. 129). Pelo signo da imobilidade, a morte parece habitar aquela casa pela aparente fixidez das tradições, pela falta de comunicação entre as personagens cujos esparsos diálogos parecem sempre envolvidos em uma névoa de dúvida. Ana será a representação do papel das mulheres em uma sociedade patriarcal. “Uma das personagens da obra de Lúcio que melhor representa a mulher enclausurada e limitada pelo casamento em bases patriarcais” (CARDOSO, E., 2013, p. 248), petrificada pelos costumes dos Meneses, numa ausência de voz ou

expressão, Ana será desafiada a ser mulher em sua plenitude após a chegada de Nina cuja feminilidade preenche todos os espaços da casa.

Uma das opções para viver sua feminilidade seria o amor por Alberto. Esse amor, porém, era idealizado e cercado de várias ficções. Ana criou um mito em torno da figura do jardineiro, e à medida em que foi se apercebendo disso, essas ficções foram se desfazendo em sua memória, razão pela qual ela relata:

Ele morreu em mim de infindáveis mortes; ora através de um tronco em que se encostara, e que perdia seu aspecto de magia para transformar-se simplesmente em tronco, ora através de um caminho do jardim que esmorecia o seu encanto [...] para converter-se numa vereda sem importância [...] que nunca mais atravessei (CARDOSO, L., 2009, p. 326).

A relação entre Ana e Alberto resumia-se à ocupação de um mesmo espaço. Fantasiando essa relação, Ana pretendia se fazer mulher e senhora dos seus atos. Reconhecer, porém, esse equívoco é uma forma de amadurecimento da personagem que se utilizando da escrita como desabafo alcança uma melhor compreensão de si mesma. Ana reconhece que o tempo que passou revivendo e desmistificando as ficções criadas a respeito de Alberto foi mais intenso do que o tempo em que, de fato, conviveu com ele. “Ana vislumbra no domínio da escrita um espaço para ser ela mesma” (CARDOSO, E., 2013, p. 250). As confissões de Ana revelam muito do reconhecimento e crescimento da personagem enquanto mulher e os caminhos que ela percorreu nessa narrativa, desvelando-se sem pudores, desfazendo-se em palavras, enquanto a figura de Nina foi se recolhendo a uma incógnita infinita.

As afirmativas de Ana são bastante contundentes em relação à Nina. Pressupõe, desde a sua chegada, um comportamento transgressor atribuindo à cunhada um comportamento dissimulado e uma consciência do mal que seria capaz de causar aos outros. O adultério é negado por Nina nas cartas e não consta nos relatos de Valdo, nem dos depoimentos do médico ou do farmacêutico, mas é afirmada por Ana com transcrições de falas de Nina confessando o ato. De forma semelhante, a culpa no suicídio do jardineiro será atribuída à Nina nos relatos de Ana que reafirma a dissimulação da cunhada ao lançar a arma no jardim para que Alberto a encontrasse. A paixão de Demétrio por Nina também só constará nas confissões de Ana, já que Demétrio não deixa nenhuma narrativa. Os relatos de Valdo acerca desse fato são decorrentes de uma acusação feita por Ana, afirmando essa paixão. O suposto filho de Nina de nome Glael aparece como uma outra face da verdade nas confissões de Ana e no relato final de Padre Justino que

cita o que ouvira desta no leito de morte. Ou seja, várias falas são atribuídas à Nina por intermédio das confissões de Ana. Falas que reforçam toda a versão sustentada por Ana em relação à dissimulação e ao comportamento transgressor de Nina.

Não se trata de colocar todas essas afirmativas em dúvida, trata-se apenas em se ter em mente que assim como Ana assume ter ficcionalizado um Alberto criando o mito do homem perfeito, ela poderia tê-lo feito com outras personagens também, transformando a figura de Nina em uma mulher fatal. O relato do farmacêutico é um dos que podem confirmar essa tendência à ficcionalizar a imagem daqueles, com os quais não se cria identidade, ou cuja imagem destoa da maioria:

Assim, desde o momento em que pisou a cidade, converte-se no centro de interesse geral [...]. Aos poucos, no entanto, esse interesse, por falta de alimento, foi-se desvirtuando – e o que antes era elogio irrestrito converteu-se num jogo de dúvidas e probabilidades. De rainha, passaram a julgá-la uma cantora de cabaré perseguida pelo insucesso – e houve até alguém que se lembrasse de ter visto seu retrato em revistas especializadas. Alguns, mais românticos, teimavam em considerá-la misteriosa herdeira de sangue azul. Mas a maioria, obstinada opunha-se: “Uma cantora, e em pose não muito recomendável...” A verdade é que ninguém sabia nada de positivo a seu respeito, e sou obrigado a confessar que assim foi durante muito tempo (CARDOSO, L., 2009, p. 97).

Nina, enquanto mulher-enigma, perpassa por todas as narrativas e tem seus contornos descritos por todos os narradores. Sua morte, no entanto, não conseguirá esclarecer todas as ficções que se formaram a partir de sua passagem pela casa dos Meneses. Cardoso (2012, p. 358) afirma que “a maior maldade, a única incomensurável, é a maldade imaginada”. As narrativas em torno dessa personagem são, em grande parte, resultantes da imagem criada pela soma das lembranças, das aparências e das lacunas dessas lembranças.

Trazendo sua personagem Nina para o campo da dúvida, o escritor lhe permite uma identidade multifacetada e mais humana. Percebe-se que “o sexo, a morte, a religião e a violência ocupam posições nucleares dentro das reflexões de todas as personagens, além de criarem um clima de erotismo que permeia toda a narrativa” (BARROS, M., 2002, p. 50).

A morte de Nina irá percorrer toda a narrativa pois é uma lembrança permanente entre as transições do passado e do presente, rompendo as barreiras de tempo e espaço, dois elementos que se mesclam e se tornam indissolúveis na obra cardosiana.

2.4 – Confluências do tempo e do espaço

O tempo e o espaço são primordiais no entendimento do ambiente que Cardoso idealizou para seu romance. O tempo como elemento aerado e poroso, se esvai sem controle, já o espaço é o elemento concreto e sólido que pretende ser a representação do real. A família Meneses busca perpetuar seu nome pelo tempo, mas encontra dificuldades nessa tarefa por não conseguir manter economicamente seu espaço, suas propriedades. Ainda que a história de *Crônica da casa assassinada* se passe em um tempo indeterminado do início do século XX, “a desgraça da Casa Meneses resulta, exatamente da incapacidade das personagens de se integrarem ao seu tempo histórico e, por isso, continuarem se comportando de acordo com as regras de um mundo já proscrito” (FORTES, 2010, p. 88). Refletir sobre as confluências dessa narrativa com determinados espaços, situada em um tempo impreciso, suscita a seguinte reflexão:

[...] até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação ou em que medida eles a ultrapassam atingindo uma dimensão simbólica [...]. O que é acidental e extrínseco à ação; o que lhe é essencial, e, portanto, intrínseco? (DIMAS, 1985, p. 33).

Uma das questões levantadas pelas personagens diz respeito à ressurreição como uma forma de vencer o tempo. Anulada essa possibilidade, o tempo será representado como irreversível e sua força se fará presente na deterioração da casa, no corpo em decomposição de Nina e no esfacelamento da família. A glória dos Meneses tenta de fixar nos alicerces dessa casa, mas pela característica fluída e corrosiva do tempo, essa glória também será transitória e terá fim. Para os Meneses, a casa era símbolo de estagnação pois estes sempre permaneciam na casa e “Nina era o único elemento que ia a vinha” (BARROS, M., 2002, p. 113). Esse ir e vir da personagem é uma forma de transgressão do espaço e, talvez, uma tentativa de transpor os limites do tempo. “A despeito de *CCA* ser um romance narrado fora da ordem cronológica dos fatos, é o deslocar de Nina que estabelece o tempo da narrativa” (CARDOSO, E., 2013, p. 236-237). Outra classificação apropriada ao tempo da narrativa seria a divisão do mesmo em antes de Nina e depois de Nina.

Para Fortes, a perpetuação do nome dos Meneses através dos tempos está baseada na manutenção do seu espaço, isto é, “sem o respaldo econômico quebra-se o vínculo ético e moral de sustentação da família no tempo” (FORTES, 2010, p. 208).

Considerando-se a impossibilidade de se afirmar André como um legítimo Meneses, a incapacidade de perpetuar essa descendência, colocaria os Meneses da Chácara como o ponto final de uma história.

Parece ser mais fácil a tarefa de denominar o final da história que o seu princípio. O primeiro capítulo do romance se inicia em uma data indeterminada dos anos de 19[?]. A data, porém, não representa o começo da história, visto que esse primeiro capítulo é a conclusão do diário de André e narra suas reflexões sobre a morte:

Que é, meu Deus, o para sempre – o eco duro e pomposo dessa expressão ecoando através dos despovoados corredores da alma – o para sempre que na verdade nada significa [...]. Que é o para sempre senão o existir contínuo e líquido de tudo aquilo que é liberto da contingência, que se transforma, que evolui e deságua sem cessar em praias de sensações também mutáveis? Inútil esconder: o para sempre ali se achava diante dos meus olhos (CARDOSO, L., 2009, p. 19).

O capítulo inicial se desdobrará em idas e vindas no tempo, entremeado por anotações à margem dos diários sugerindo a revisitação futura aos escritos e confissões. Se André deixou a Chácara após a morte de Nina, seria correto afirmar que em data futura ele retornaria a casa justificando a complementação desses escritos no seu diário. Esse capítulo mescla momentos anteriores à morte de Nina – relatando seu diálogo com André entremeado de lembranças dos primeiros encontros – ao seu velório quando o filho relata a última vez que veria sua suposta mãe e toma consciência que desse fato desencadearia a derrocada final dos Meneses. Os demais capítulos se sucedem sem, no entanto, formarem uma história completa e ordenada. Não se sabe, de fato, o que representaria o momento presente da história, pois haverá uma compilação posterior dos escritos dessas personagens e uma posterior acareação dos fatos através de depoimentos e narrativas orais feitos a uma personagem não identificada que poderia ser até mesmo o próprio André num retorno futuro à cidade visto que em uma passagem escrita à margem do seu diário, ele relata:

Tudo se passou há muito, os casebres não existem mais, o vale é ressecado e triste. Desse alto onde posso contemplar todo o Campo da Cruz Vazia, procuro através da bruma, que esta sim, é a mesma, os traços do adolescente que fui – e nada sinto, nada ouço, nada vejo, porque meu coração já não é leve, e nem a pureza, que outrora foi minha, renova mais a música daquele momento (CARDOSO, L., 2009, p. 227).

Tal passagem comprovaria o retorno de André à Vila Velha, cidade que ele abandonara logo após a morte de Nina. Tais escritos nas margens dos cadernos não se

restringem às lembranças de André, outras personagens lançarão mão desse subterfúgio, embora não seja possível comprovar, de fato, quando tais adendos foram acrescentados aos manuscritos e se foram escritos pelas próprias personagens ou incluídos pelo compilador anônimo para dar maior veracidade aos relatos. O fato é que Cardoso, ao incluir tais marginais ao romance se ampara em um estratagema comum a quem escreve suas memórias e pode revisitá-las para reler e sobre elas fazer uma autorreflexão. Dessa forma, o romance poderia se amparar na busca pela verdade das relações familiares. Seriam Nina e André realmente mãe e filho? Nina teria consciência dessa dúvida? A carta pós-escrita de Padre Justino teria validade? As confissões de Ana à beira da morte seriam verdadeiras? Quem seria o verdadeiro responsável pela reunião e organização dos manuscritos e depoimentos que formam o romance? A busca pela verdade teria levado alguém a reunir diários, memórias, cartas, lembranças e a realizar entrevistas com as personagens ainda vivas para delas extrair depoimentos e narrativas que aclarassem tais dúvidas? Que intenções estariam por trás de tal iniciativa? São questionamentos que perpassam a leitura desse romance e fazem com que o leitor, no mínimo se debruce sobre cada conjunto de narrativas admirando suas incongruências e contradições e escolhendo por vezes uma vilã, sob a perspectiva de um romance de narração e por outro lado, utilizando-se das reflexões sobre a morte segundo o caráter de transformação e de humanidade que permitem que o romance seja uma crônica de ideologias e cultura que representa uma determinada época.

2.5 – Espaço da memória em *Crônica da casa assassinada*

Analisando os aspectos culturais que norteiam a representatividade do romance enquanto reflexo da cultura mineira do início do século XX, observa-se a inserção das personagens na rotina estagnada e cíclica dos costumes comuns à sociedade da época. A descrição dos espaços projeta a submissão das paisagens – contidas pela grandiosidade das montanhas mineiras e sedentas de cores que lhe dessem vida. “A escrita é uma forma de espacialização do sujeito, que tem a necessidade de se exprimir, de se projetar no espaço: o da página e o da paisagem. Ela postula também uma certa continuidade entre a experiência do espaço e a linguagem” (COLLOT, 2012b, p. 28).

Um das primeiras relações que se fazem claras nas reflexões acerca dos aspectos culturais inseridos no romance seria a oposição entre o interior de Minas Gerais, representado pela fictícia cidade de Vila Velha – reduto dos Meneses, e o Rio de Janeiro,

capital ideal de liberdade e modernidade – cidade origem da personagem Nina. Dessa oposição advém o estranhamento que a personagem Nina representa para os habitantes de Vila Velha. Enquanto o médico relata os boatos de que Nina seria uma mulher “perigosa, fascinante, cheia de fantasia e autoridade” (CARDOSO, L., 2009, p. 71), o farmacêutico descreve o rebuliço causado na cidade com a expectativa da sua chegada após o casamento:

Durante dias e dias, nossa pequena estação viu-se cheia de gente à hora em que devia chegar o trem da capital. E essa expectativa transformou-se numa fonte incomum de zunzuns e falatórios quando ele regressou sozinho, após uma estada de vários dias na cidade. Diziam que ela não queria vir para a roça, e que detestava sair do Rio de Janeiro – e assim, antes mesmo que se soubesse qualquer coisa de positivo, já a maioria se mostrava francamente hostil à recém-casada, afirmando que se tratava de uma convencida, que não olhava para ninguém e a ninguém dirigia a palavra (CARDOSO, L., 2009, p. 96).

O Rio de Janeiro faz parte apenas das cartas de Nina e Valdo e de algumas confissões de Ana. Para as demais personagens, trata-se de um espaço desconhecido, construído simbolicamente pelos relatos alheios. De acordo com Collot, as percepções das paisagens estão aptas a falar àqueles que a olham, implicando em três instâncias: sendo uma a visão subconsciente que seria a analisada visualmente, uma existência pré-consciente que seria a paisagem percebida e uma inconsciente representada pelos espaços vividos e desejados (COLLOT, 2012a, p. 17).

Essa soma entre o visível e o invisível constitui, pois, a obra de arte, formada pela sua construção e pelo seu invólucro. Internamente, esses mesmos elementos se apresentam na obra de Cardoso a partir da representação da paisagem. Collot (2012a) define paisagem como uma parte de uma região limitada a dois campos: o horizonte externo e o horizonte interno. Esses horizontes dizem respeito ao ponto de vista em que o observador se encontra e à constituição do relevo, ou seja, a paisagem como uma parte do todo, visível a partir de determinado campo de visão, que de fato, não anularia a totalidade do mapa, apenas o delimitaria a uma parte. Essa dialética do visível e do invisível, cujas lacunas podem ser preenchidas pelo previsível e pelo imaginário, são jogos utilizados na literatura. Essas características são representações da verossimilhança, da fabulação e da ficção.

Para Collot, a paisagem opõe-se ao mapa no sentido que este representa uma perspectiva em escala única, enquanto aquela pressupõe um aspecto parcial do que se vê considerando o ponto de vista e a posição do expectador, mas advinha um horizonte além

do que se pode visualizar sob novos ângulos de posicionamento. Assim o espaço pode ser considerado a partir do sujeito como o ponto zero de espacialidade e permite a inclusão da paisagem como um sujeito do discurso visto que o mundo está ao nosso redor e não apenas diante do olhar. (COLLOT, 2012a, p. 13-14). Faz parte das estratégias do escritor representar esse aspecto do interior mineiro em seus romances. Em *Diários*, Cardoso já expressara o sentimento que o levava a escrever sobre Minas Gerais, e em especial, a representatividade dos grandes casarões antigos para a tradição mineira:

Todo esse passado é como o estrume que alimenta o porvir; a terra estua ao poder desses fermentos e a alma, tanto tempo oculta, irradia uma fosforescência miraculosa e nova. Não há dúvida, nesse casarão brasileiro há um tom de grandeza indescritível; quem quer que tenha vivido aqui, encarna hoje essas raízes sem as quais é impossível criar um sedimento de povo ou de nação. A legenda que o acompanha, e que faz a gente ingênua guardar distância dele ou traçar o sinal da cruz à sua simples lembrança, é o prestígio que o mantém de pé e que o transforma num monumento vivo: o caráter de uma possível raça se estrutura ao longo de suas colunas semiderrocadas, e o que se vê de suas velhas janelas, é a paisagem conquistada da terra que se exprime por meio dessa voz que desafia o tempo (CARDOSO, L., 2012, p. 297).

O culto à memória se faz presente em todos os aspectos de *Crônica da casa assassinada*. Essa temática aproxima o romance do fenômeno da “emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (HUYSEN, 2000, p. 9) da modernidade. A temática da memória se evidencia pela escolha da estrutura do romance que privilegia lembranças em detrimento dos fatos cronológicos e evidencia o caráter tendencioso da memória, “por consequência, temos um texto pouco confiável: além de serem tendenciosos e escritos – passando pelo crivo da censura consciente –, os relatos são produtos de uma rememoração, raramente escritos logo após os acontecimentos” (BARROS, M., 2002, p. 108-109). A característica básica da memória de ser fragmentada, além de simbólica e de implicar na tentativa de reconstrução de fatos passados sujeitos ao esquecimento e à interpretação subjetiva justificaria as diferenças de valores, as invenções, as inconsistências entre as narrativas e dificultaria ao leitor interpretar o que seria intencional ou falho na concepção do romance. Assim, “a memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social” (HUYSEN, 2000, p. 37).

A verdade enquanto cerne do romance, aparece entranhada nas paisagens, no modo de ser e agir das pessoas enquanto personagens presas ao seu tempo e espaço, provoca um ambiente de estagnação e conformismo. Nas palavras de Demétrio, “de natureza tão arraigadamente mineira”, a Chácara representava a tradição e os costumes

tradicionais mineiros que vinham da época do Império e a casa representava as várias gerações de Meneses com sua dignidade e altaneria (CARDOSO, L., 2009 p. 65). Para aquelas personagens que conseguiam romper essa barreira do conformismo contra a ordem pré-estabelecida, restava um desconforto com as tradições e um estado de estranhamento com o mundo, como se tudo ao redor estivesse coberto por uma névoa de poeira. Para a personagem Nina que nunca vivera no interior, “a paisagem baixa, de grandes descampados ressecados pelo estio, não lhe dizia coisa alguma, e nem lhe despertava nada além de uma verídica angústia” (CARDOSO, L., 2009, p. 65). Sobre as paisagens e sua influência no estado de espírito das pessoas, Cardoso afirma:

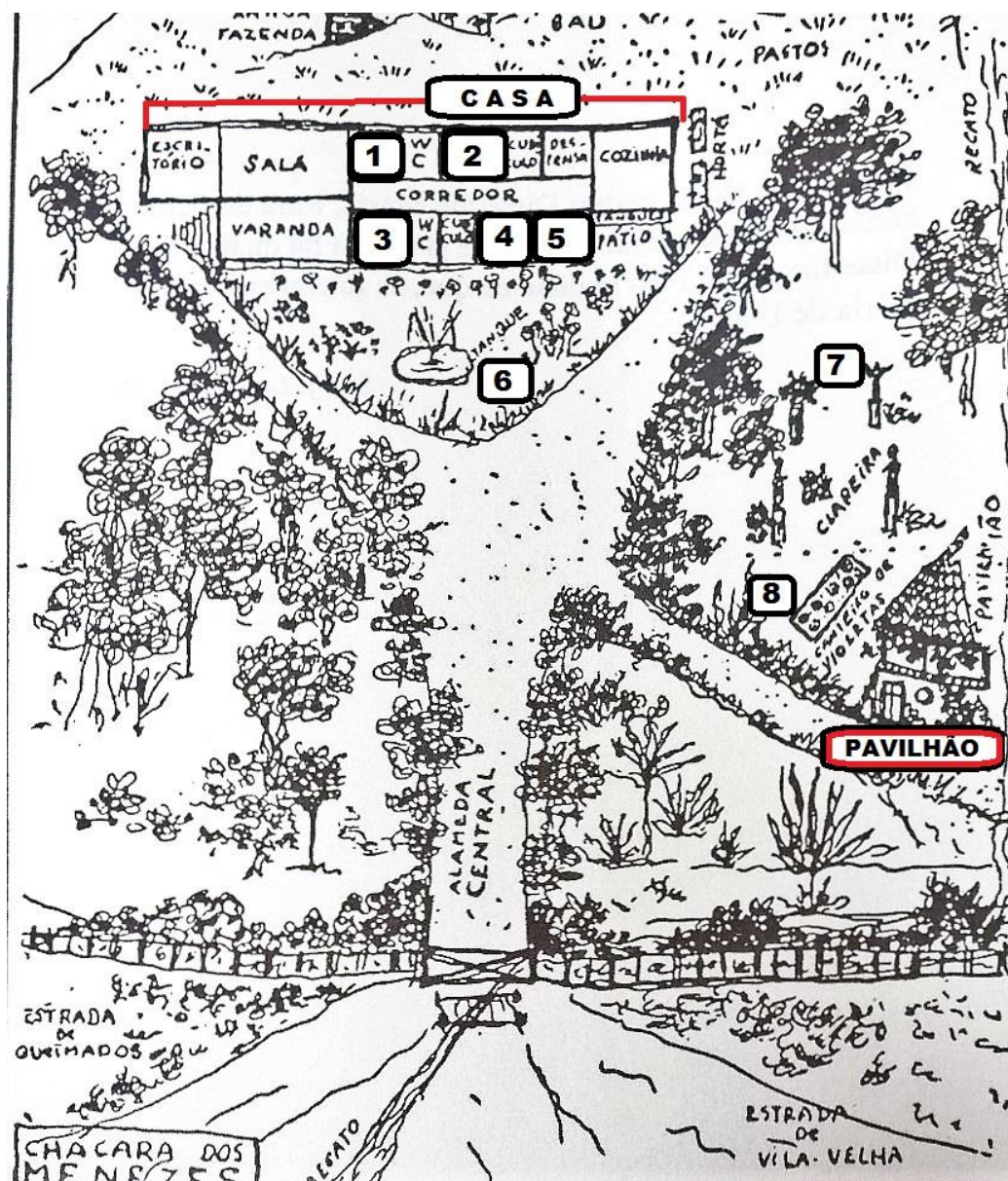
Esperar, que é este o último sentimento ancorado no fundo do ser, a essência que garante essa unidade íntima sem a qual cessa todo o desejo de existir [...]. E nem mesmo sei se serão as paisagens que provocam em meu espírito uma penosa emoção que se mistura ao sentimento de impossibilidade, como se estradas, cidades, ladeiras e barrancos, fossem assim vistos de longe, reservatórios de uma infelicidade ainda não experimentada por mim, mas que me fosse fatalmente destinada. É que talvez não veja nunca as paisagens como quadros inertes, antes participo delas com violência, sentindo que sobe de toda aquela solidão uma voz sufocada e estranha, que corresponde em mim a outra voz também confusa e cheia de gemidos (CARDOSO, L., 2012, p. 246).

A analogia entre os aspectos geográficos e literários como “modos de escrever os lugares e os homens em suas múltiplas relações” (CARVALHO, 2014, p. 80) é apreendida por Cardoso em *Diários*, quando ele descreve as paisagens não como objetos de observação, mas como corresponsáveis pela atmosfera onde se desenvolvem as ações. Dentro dos contos, novelas e romances cardosianos, as paisagens se confundem com as sensações e sentimentos das personagens, proporcionando uma reflexão sobre as “múltiplas relações” entre o homem e o espaço.

Espaço e lugar, segundo Tuan (1983), são termos que se aproximam pela experiência comum, mas se transformam quando adquirem definição e significado. Assim, o espaço indiferenciado se transforma em lugar a medida em que lhe atribuímos significados e valores:

Muitos lugares, altamente significantes para certos indivíduos e grupos, têm pouca notoriedade visual. São conhecidos emocionalmente, e não através do olho crítico ou da mente. Uma função da arte literária é dar visibilidade a experiências íntimas, inclusive as de lugar [...]. A arte literária chama a atenção para áreas de experiência que de outro modo passariam despercebidas (TUAN, 1983, p. 180).

Figura 3 - Planta da Chácara dos Menezes



Fonte: *Crônica da casa assassinada*, 2009, p. 18, destaques e numeração nossa

LEGENDA:

CASA (ESPAÇO INTERNO):

- 1 – Quarto de André
- 2 – Quarto de Betty
- 3 – Quarto de Demétrio
- 4 – Quarto de Valdo
- 5 – Quarto de Timóteo

IRMÃOS
MENESES

ESPAÇO EXTERNO:

- 6 – Tanque/Fonte em frente à casa
- 7 – Clareira onde ficam as estátuas das quatro estações
- 8 – Canteiro das violetas que Alberto plantou para Nina.

Em *Crônica da casa assassinada*, a chácara dos Meneses é um espaço de convivência representado por uma imagem criada pelo próprio Lúcio Cardoso para compor o romance (Figura 3).

A casa seria o retrato institucional da tradição dos Meneses que “representam uma aristocracia arruinada; agarrados a valores passados, não conseguem visualizar o futuro, nem sequer compreender o presente” (BARROS, M., 2002, p. 103). Na imagem criada por Cardoso, a casa representa o espaço central. No entorno estariam representados os espaços da exceção: o jardim e o Pavilhão que abrigarão o adultério, o suposto incesto e o suicídio.

As serras no topo da imagem trazem a imponência do passado representando as antigas propriedades dos Meneses, a antiga fazenda citada nas áureas lembranças do passado dos Meneses e os pastos arrendados como última fonte de sustento da família. “As montanhas mineiras [...] são paisagens marcantes que interferem na escrita dos autores” (ALBERGARIA, 1996, p. 684). A Chácara encontra-se emoldurada pela cadeia de montanhas da Serra do Baú que delimita o horizonte reforçando o ambiente de clausura. O espaço mais visível concentra-se na casa, embora esta esteja livre dos olhares estranhos ao ficar totalmente cercada pela vegetação. A configuração espaço-temporal é, segundo Albergaria (1996), essencial quando se pretende entender essa mineiridade, cuja característica marcante seria o intimismo e uma singularidade herdados de uma constituição histórica e geográfica. Dessa forma, a dimensão mítica da mineiridade é o resultado de: “uma apropriação particular da infinitude do tempo. À sensação de permanência ofertada pelas montanhas mineiras corresponde, no interior do discurso, uma proposta de segurança diante da volatilidade dos eventos históricos” (ARRUDA, 1999, p. 127). Aliada a imagem marcante das montanhas avermelhadas, sucede-se a presença de um céu muito límpido e azul, que compromete a exata percepção das distâncias e cria uma impressão que não corresponde à real dimensão espacial: “tudo fica aparentemente mais próximo e a percepção, alterada pela transparência, compõe uma atmosfera translúcida e reverberante na ilusão de aconchego e intimidade” (ALBERGARIA, 1996, 685).

Essa conjunção de fatores físicos e espaciais se torna responsável por uma sociedade “[...] defensiva e fechada, com valores próprios, conservadores e reacionários, cujos traços principais são a desconfiança, o isolamento e o zelo na manutenção dos costumes” (ALBERGARIA, 1996, 685), sociedade essa que Cardoso tentou retratar em sua obra.

Na medida em que as personagens vão se inteirando do espaço (e estabelecendo relações entre si), este vai se estabelecendo enquanto lugar e adquire relevância. A casa, nesse sentido, tem sua significação complementada pela sensação corpórea de identificação com Nina, pois a morte dela significará a queda da casa enquanto instituição da dignidade daquela família. O símbolo do corpo sendo, paulatinamente, destruído pelo câncer pode estabelecer, pois, identidade com a quebra dos costumes, tradição e altivez da casa enquanto representante dos Meneses.

Em frente da casa, ficava o tanque, ou fonte onde Nina e André empreenderam encontros e os diálogos furtivos:

Havia anoitecido há muito, e um luar franco, desatado sobre o jardim, não conseguia amenizar o calor que reinava. Como me debruçasse à varanda [...] vi um vulto sentado junto ao pequeno lago de pedra existente no centro do jardim. (Era uma fonte comum, circular, com bordas cravadas de conchinhas; o repuxo, dividido numa série de jatos, perpetuamente avariado, tinha ao centro uma cegonha triste a que já faltava uma das pernas.) Não foi preciso muito para que eu me certificasse de que era Nina que se achava à borda da água [...]. Assim, desci devagar, e já pisando a areia do jardim, tomei um rumo incerto, como se estivesse apenas procurando o benefício do luar (CARDOSO, L., 2009, p. 373).

Além de detalhar constantemente as paisagens e lugares de convivência, Cardoso inseria nessas descrições aspectos que reforçassem a deterioração dos espaços contrastando com a opulência do passado clássico e tradicional:

A casa da chácara é um mero arremedo das imponentes fazendas coloniais – simbolizadas, no romance, pelas ruínas da fazenda da Serra do Baú – cuja pujança sobreviverá até o final do século XIX, mas que entraram em um processo irreversível de decadência com a abolição da escravidão (FORTES, 2010, p. 89).

Ao lado direito, evidencia-se o Pavilhão onde Nina viverá três fases: os encontros com o jardineiro Alberto, a estadia durante a gravidez junto ao seu marido Valdo e o retorno passados quinze anos quando revive a primeira traição consumando o incesto com seu suposto filho, André. Em frente ao Pavilhão, o canteiro de violetas plantadas pelo jardineiro como símbolo perene do seu adultério. Na trama, as violetas representam as flores preferidas de Nina. Em sua homenagem, o jardineiro planta um canteiro dessas flores em frente ao Pavilhão. Para satisfazer aos caprichos de Nina, Alberto deposita um ramalhete de violetas a sua janela todos os dias, mas ocorre um desentendimento entre ambos quando ela afirma que ele não estava cumprindo o acordo, acusando-o de

mentiroso. Uma dessas discussões com o jardineiro chega aos ouvidos de seu marido por intermédio de Demétrio, causando a separação do casal e o retorno de Nina para o Rio de Janeiro. Posteriormente, a questão se esclarece para o leitor: Timóteo seria o autor dos furtos das violetas de Nina por manter uma paixão oculta pelo jardineiro. A cor violeta tem como significados básicos: a temperança, enquanto o equilíbrio de proporção entre a mistura do vermelho e do azul; o segredo, como o lado oposto ao verde; a paixão de Cristo quando assume completamente a sua encarnação e em consequência dessa paixão, a cor do luto e da morte enquanto passagem, e, ainda, a tranquilidade na qual o vermelho é suavizado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 960). Ao relacionar as violetas à personagem Nina, é bem provável que Cardoso tenha se influenciado pelo motivo religioso devido a sua doutrinação católica. A cor está associada a vários ritos religiosos, à reencarnação e à transformação.

Entre a cozinha e o Pavilhão, situa-se a clareira onde se encontram as estátuas das quatro estações:

Era ao fundo, ao lado direito do Pavilhão, onde antigamente havia uma clareira limitada por quatro estátuas representando as Estações. Só o verão ainda se fazia de pé, e a parte inferior da Primavera, em cujo interior, como de dentro de um vaso, crescia uma vigorosa samambaia dominando os bordos partidos (CARDOSO, L., 2009, p. 114).

Mais um símbolo da cultura clássica se deteriorando com o tempo, assim como a família tradicional mineira. As estações têm várias representações nas artes. No romance, diversas vezes, Nina é caracterizada por uma presença solar. Algumas marcações do tempo decorrido, no romance, se fazem também pela indicação da estação do ano ou pela observação das características delas na paisagem mineira: “O verão ia alto, nenhuma brisa movia as folhas, só o sol ardia e crestava as folhas inanimadas” (CARDOSO, L., 2009, p. 420)

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 401), o verão era consagrado a Apolo, o deus solar, coincidentemente sendo a única das estátuas que ainda resistia de pé no jardim. O ambiente de estagnação do romance pode ser percebido pela relação entre o tempo e as estações do ano representadas pelas estátuas deterioradas. A clareira e as estátuas abandonadas, sujeitas à ação do tempo e à decadência financeira dos Meneses adivinham uma ruptura no desenvolvimento cíclico do tempo. Como se congeladas à espera de uma ressurreição, as partes das estátuas fundem-se à vegetação, estagnadas na fase do declínio. “A sucessão das estações, assim como a das fases da lua, marca o ritmo

da vida, as etapas de um ciclo de desenvolvimento: nascimento, formação, maturidade, declínio – ciclo que se ajusta tanto aos seres humanos quanto a suas sociedades e civilizações”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 401). Em *Crônica da casa assassinada*, Cardoso contrapõe a visão do passado, como algo imutável e seguro – representando a tradição e uma suposta dignidade dos Meneses –, à visão da memória do passado, como algo transitório e impreciso, difícil de ter contornos firmes e confiáveis. Em torno desse passado narrado pelas memórias e lembranças dessas personagens, a verdade oscilará o tempo todo e as certezas sobre a fé e o pecado serão abaladas. O próprio padre Justino refletirá sobre a certeza e a imutabilidade enquanto negação do amor:

Que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? [...] É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade do seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade [...]. Muitas vezes – e agora era eu quem confessava – em dias passados, imaginei o que poderia tornar esta casa tão fria, tão sem alma. E foi aí que descobri a terrível imutabilidade de suas paredes, a gelada tranquilidade das pessoas que habitam nela. Ah, minha amiga, pode acreditar em mim, nada existe de mais diabólico do que a certeza. Não há nela nenhum lugar para o amor. Tudo o que é firme e positivo é uma negação do amor (CARDOSO, L., 2009, p. 307-308).

Nesses e em outros trechos, Cardoso deixa a narrativa se contaminar do discurso religioso em uma linguagem que absorve a já citada dualidade entre o profano e o sagrado.

2.6 – Uma linguagem metaforizada entre cores e confissões

O estilo e a linguagem das personagens de *Crônica da casa assassinada* foram sempre tema de debate entre os pesquisadores de sua obra. Em 1959, Paulo Hecker Filho ressalta as várias novidades do livro recém lançado, mas aponta na qualidade do poder verbal do escritor, a desvantagem de gerar a irrealidade:

A “Crônica” se edifica por vários depoimentos sucessivos dos vários personagens. Daí começa a irrealidade. Todos, um rapaz de 16 anos, uma governanta, um padre, um filósofo maníaco, inumano aos gritos, Timóteo, todos, enfim, escrevem da mesmíssima maneira singular com que escreve o Sr. Lúcio Cardoso, com um fôlego raro, comparações poéticas e sutilezas psicológicas (HECKER FILHO, 1959, p. 3).

Desde o lançamento do livro, críticos se revezaram em aceitar essa forma de expressão como uma escolha natural do escritor dentro do projeto de escrita a que ele se propôs ou, de forma combativa, atacar essa característica denunciando-a como uma falha

nesse mesmo projeto. De uma forma ou de outra, o resultado é uma linguagem rica em poesia e expressividade:

As ousadias da arquitetura narrativa da *Crônica*, somadas à riqueza da linguagem luxuriante em sua eloquência e tom, alargam os caminhos da ficção contemporânea brasileira que tem aí um dos melhores momentos de convergência do questionamento estético e da fatura expressional (BRAYNER, 1996, p. 717).

O uso da língua, das expressões e figuras de linguagem, em Cardoso, pode ser considerado como uma estratégia de convencimento em relação ao que seria o estado da normalidade para a expressividade e para a comunicação social. Se somente uma das personagens se utilizasse de uma linguagem poética, com comparações e alusões à paisagem, seria apenas um modo próprio de expressão daquela personagem, mas quando todas as personagens estão em conformidade, surge como um padrão e todos passam a fazer referências às cores, à natureza e à paisagem como a forma natural de se comunicar e expressar sentimentos e memórias.

Como vínculo da memória, em várias situações, haverá uma referência olfativa interligada às sensações de nostalgia que essas lembranças trazem. A chácara dos Meneses está sempre envolta em um cheiro enjoativo de pêssegos maduros, suscetível à presença da acidez dos limoeiros ou das laranjeiras em flor, como também, ao odor acre e excitante das ameixeiras carregadas de cachos amarelos, ou ainda, ao delicado perfume das flores de uma romãzeira:

Em torno de nós, docemente, a sombra ia-se acumulando. Lá fora, na tarde que começava, os pássaros tombavam como folhas perdidas. Uma andorinha tonta, o peito branco arfando pousou um minuto na grade de ferro da janela. E um cheiro bom de romãzeira em flor errou na atmosfera (CARDOSO, L., 2009, p. 148).

Também as personagens serão caracterizadas por perfumes específicos. Nina, por seu perfume que lembrava as violetas, já Timóteo abana-se com um leque que liberava gradativamente um cheiro de sândalo, outras vezes, seu quarto exalará um perfume de jasmim. Além deles, o jardim recendia a funcho e magnólia (CARDOSO, L., 2009, 477). São, enfim, várias sensações visuais, táteis e olfativas que se combinam no mesmo intuito de criar uma atmosfera que reacenda a memória e dê vida às lembranças.

Cada personagem deixará nas lembranças reavivadas uma marca que possa ser comparável às cores da natureza ou às suas sombras. Demétrio pela sua postura sóbria será lembrado pela sua falta de brilho, descrito em vários tons de cinza:

Não se liam nele essas promessas de bonanças, esses esverdeados e esses róseos que acobertam a explosão de um riso ou o cintilar de um súbito espírito de mocidade – não. Nele, tudo era denso e maduro. Os tons que compunham sua fisionomia eram tons de cinza de arrebatamentos domados, e ocre de violências contidas (CARDOSO, L., 2009, p. 145).

Valdo compara o irmão a certas plantas: “isoladas e avaras, que vivem do ar” (CARDOSO, L., 2009, p. 432). Fechado em seu conservadorismo, só é possível ter acesso às falas e atitudes de Demétrio nas narrativas e impressões que as outras personagens relatam, visto que o próprio Demétrio não deixaria nenhum documento escrito que descrevesse ou deixasse entrever traços de sua personalidade. No momento em que ocorre um embate entre os irmãos, Valdo descreve uma mudança na atitude sempre apática e contida de Demétrio, quando ele se vê obrigado a defender a moral e os bons costumes da casa, como um local sagrado: “Vi aquele homem velho reanimar-se [...] iluminar-se quase como um cavalo novo que bate os cascos e relincha” (CARDOSO, L., 2009, p. 487). O uso das comparações com elementos da natureza é um dos traços comuns a todas as personagens da obra.

Além das comparações, a linguagem se enriquece em hipérboles e gradações. No velório de Nina, o rumor da entrada de Timóteo é descrito numa gradação de sensações visuais e sonoras: “Um rumor surdo, como o de um rio represado que vai crescendo, veio chegando do corredor – veio chegando e já deflagrava contra as quatro paredes da sala a primeira baba de sua espuma” (CARDOSO, L., 2009, p. 501). A entrada de Timóteo, trajando um vestido esgarçado pelo uso, coberto de joias e maquiado como uma mulher irá abalar a imagem dos Meneses perante a sociedade de Vila Velha e, em especial, perante o ilustre visitante, o Barão. Posteriormente, Valdo irá narrar a impressão visual da entrada do irmão, cuja figura denotava um corpo já devastado pela doença causada pelos anos de abandono em um quarto fechado e pelo abuso do consumo de álcool:

Mal conseguia mover o braço rotundo – sua imensidade, como talhada em chapadões e descidas a pique, era o que mais impressionava – um braço sem vida, mole e desvitalizado como um galho decepado recentemente de uma árvore. Nem mesmo seus olhos eram fáceis de perceber naquela massa humana tratada pelo descaso e pela preguiça [...]. Os cabelos, longos, escorriam-lhe pelos ombros, mas não eram tratados ou que tivessem merecido sequer a pena de um gesto de atenção: eram duas tranças duras como dois cipós selvagens,

contorcendo-se e oscilando ao longo da rede – duas raízes improvisadas que escapulisses de um tronco maltratado pelos anos (CARDOSO, L., 2009, p. 501-502).

As imagens criadas pela comparação do sujeito com elementos da natureza, o uso de termos criados especificamente para dar a dimensão do exagero como “imensidade”, a expressão do ser humano como uma massa disforme, descaracterizada de vida e os cabelos como raízes de um tronco maltratado são formas de linguagem que provocam no leitor, a exata imagem visual do evento narrado.

Ao contrário de Demétrio que abusava das cores sóbrias, Timóteo se enfeitava, de forma carnavalesca, em várias cores em tecidos e joias, sendo comparado a uma torre medieval incrustada de pedras. Após sua entrada triunfal, ele terá uma síncope e desabará no chão, fazendo com que as pedras e joias se esparramem e desabem no seu entorno, em uma chuva de cores:

Era como se uma torre medieval, incrustada de pedras e mosaicos, tremesse de repente em sua base – tremesse lacerada em sua essência e, desvendando seu entulho luxuoso, fulgisse de mil cores como um vitral estilhaçado, e fosse escorrendo colares de ametistas, pulseiras de safiras e diamantes, broches de esmeraldas, brincos de ouro e de rubis, pérolas, berilos e opalas, projetando sobre a sala inteira o esplendor de suas pupilas um único momento vivificado – para escorrerem depois ao longo do tronco, tremerem ainda num último chispar furtivo e morressem afinal, inertes e brutas, sobre o corpo desabado (CARDOSO, L., 2009, p. 506).

Esse trecho – ao criar uma cena visual, superando a simples descrição da forma e das vestimentas da personagem –, propicia ao leitor uma imagem mais concreta do quão grotesco seria essa personagem contraposta à aparente figura sisuda dos demais Meneses, sempre preocupados com a aparência e com o nome da família. Compactua, ainda, com a visão da destruição dos preceitos morais nos quais a família se encontrava amparada, já que expõe, em público – na presença do Barão, tão aguardado por Demétrio –, uma relação familiar que se resolvia pela clausura do irmão que não se adequara aos demais.

Outra personagem descrita pelas sombras e tons neutros seria Ana, segundo o padre, nela “tudo era sombra, um excesso de sombra” (CARDOSO, L., 2009, p. 182). Então Ana seria, da sombra, o excesso, o que cria uma imagem realmente sombria, em especial, no ponto de vista das atitudes que a personagem revelará sobre si. As narrativas de padre Justino, não bastassem serem sobre assuntos delicados da religião sobre o céu e o inferno, ainda se ambientavam em um certo clima de suspense, pelas descrições dos sons, cheiros e sensações do ambiente ao redor: “Em torno de nós tudo silenciou, houve

uma grande pausa na pausa já larga do meio-dia, um cheiro ameno de rosas subiu na atmosfera, ao longe, desferindo o voo, um pássaro deixou tombar seu grito áspero” (CARDOSO, L., 2009, p. 297). Em umas das suas longas conversas com Ana sobre o inferno e as noções do pecado, ele sente estar pisando em terreno perigoso, e tenta escolher palavras que pudessem tocar um coração aparentemente fechado para seus aconselhamentos. Por instantes, vê uma réstia de sol refletida nos olhos de Ana, como um sinal divino de que achara o momento e as palavras exatas para resgatar a ovelha perdida. A seguir esse raio de sol se transforma em “um grande coágulo de luz” (CARDOSO, L., 2009, p. 309), mas o padre percebe que suas palavras não estavam surtindo o efeito desejado. O clima se aproxima da irrealidade, o sol se põe enquanto as colunas da varanda parecem frágeis e sem firmeza e até o galho do jasmineiro, antes descrito como um galho audacioso que avançava quase até o centro da varanda, agora se esconde nas sombras como que aterrorizado com as confissões de Ana:

E insensivelmente ela me arrastava; não sei durante quanto tempo falou – lembro-me unicamente de que o sol ia tombando e que uma atmosfera rarefeita, avermelhada, insinuava-se sob as árvores. Assim banhadas nessa luz, as colunas da varanda perdiam um pouco de sua firmeza, enquanto o galho do jasmineiro se agasalhava na sombra (CARDOSO, L., 2009, p. 321).

É possível, pois, intuir as sensações e sentimentos íntimos das personagens através das descrições dos espaços que eles proporcionam em suas narrativas. Os temores do padre em relação às confissões que ele ouvia estão descritos na forma com que ele sente o espaço perder a sua realidade e a sua força. No romance, o padre ouve essas confissões sem a necessidade de guardar o sigilo, mas a revelação desses fatos só se dará para atender ao desejo de uma personagem misteriosa que solicita seu depoimento. É nítido o sentimento de desconforto e estranhamento que ele experimenta nessas conversas com Ana, cuja revolta contra a cunhada se faz presente em cada revelação e em cada atitude que ela confessa que fez ou gostaria de ter feito.

Nina também se expressará de forma poética. Seus diálogos com André em questionamentos sobre a vida, a morte e a possibilidade de ressurreição são ricos em imagens e expressões poéticas. Em suas cartas para Valdo, ela afirma: “O longe é a imagem do nosso cansaço” (CARDOSO, L., 2009, p. 42). Nessas cartas ela fala da possibilidade de sua morte devido a uma doença que lhe causara uma paralisia nervosa, motivo pelo qual ela resolve voltar para a casa dos Meneses. Refletindo sobre a efemeridade da vida ela questiona: “Quem somos nós que assim passamos como espuma,

e nada deixamos do que construímos, senão um punhado de cinza e de sombra? ” (CARDOSO, L., 2009, p. 42). Nessas reflexões ela fará também uma alusão a fusão da imagem de Alberto como filho e amante. Narrando a Valdo sua inocência em relação à acusação de adultério, Nina revela que tinha por Alberto um carinho semelhante ao que uma mãe teria a um filho e que nunca o imaginara como homem: “Comecei a imaginá-lo não como um amante, mas como um filho [...]. Filho, amante, que importa – a solidão tem desses enganar” (CARDOSO, L., 2009, p. 90). Essa mesma fusão poderia ser observada no relacionamento entre Nina e André, quando o sentimento pelo suposto filho se transformará em uma relação amorosa e carnal.

Dentre as personagens, a linguagem do médico poderia ser eleita como a que mais se destaca devido a comparação imediata entre a literatura médica e a literária. A morte tem uma descrição especial sob os cuidados de sua narrativa. Quando ele atende Alberto que tentara o suicídio, ele relata o momento em que uma sombra passa a envolver o corpo a partir dos pés, avançando e tomando todo o corpo, tornando-o endurecido, ou “anoitecido”, em sua imagem poética de morte:

Dos pés, como das raízes ocultas de uma árvore, o escuro avançava sinuoso e avassalador – não tardaria muito e aquele corpo ensanguentado entraria no repouso final [...]. Ele respirava ainda – mas já os membros se imobilizavam, libertos, como um feixe de ervas mortas estendido sobre a cama [...]. Debrucei-me sobre o rapaz, sondando-lhe os lábios – vi um sopro muito leve fazê-los estremecer, depois tudo se aquietou – e ele ali ficou, duro, anoitecido, como se o sono o tivesse apanhado de repente em meio àquela sangueira [...]. Demorei-me um instante, admirando a paz que descera sobre seus traços – o poder, o silêncio, a magia das paisagens que os mortos subitamente levantam junto a nós... (CARDOSO, L., 2009, p. 156).

O médico seria posteriormente requisitado para o diagnóstico de Nina que já se consultara na capital, mas não recebera ainda os cuidados do médico da família dos Meneses. O câncer se encontrava em estágio adiantado, com vários gânglios. Avançando um pouco mais no tempo, a pele e o corpo de Nina entrariam em decomposição, pelo estabelecimento de uma gangrena que causaria o mal cheiro citado pelas personagens em algumas de suas narrativas.

A gangrena pode se caracterizar, de forma direta, pela morte dos tecidos, envolvidos no trauma e, indiretamente, pela interrupção da corrente sanguínea. Geralmente, a lesão apresenta cor violácea e odor repugnante. Em termos médicos, define-se:

Degeneração por necrose da extremidade de um membro. Condição em que morre uma parte do corpo. Ocorre geralmente por causa de uma interferência na circulação, e pode resultar de um coágulo de sangue na veia que abastece tal parte (V. Embolia); ou pode ocorrer por um estreitamento progressivo dos vasos sanguíneos que mantêm essa parte viva (POLISUK; GOLDFELD, 2000, p. 228).

Seguindo a trilha das demais personagens, o médico se abstém do uso de uma linguagem técnica específica da medicina e adere à linguagem literária, na forma da seguinte expressão:

Gangrena, carne desfeita, arroxeadada e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloquente miséria da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escarlates de sua vitória mortal e purulenta (CARDOSO, L., 2009, p. 160).

O câncer também terá esse tratamento poético, relacionado a elementos da paisagem com descrições geográficas em específicas cores fatiadas em tons. Será descrito como um mal que se alastrava sobre a carne abrindo-se em ilhas róseas, canais escuros, roxas áreas de caprichosos desenhos, denominado, enfim, como “uma geografia da destruição” (CARDOSO, L., 2009, p. 414).

Para além das impressões médicas, o Dr. Villaça se revela um exímio observador das atitudes humanas. Ao receber a visita de Valdo, percebe a gravidade do caso de Nina pela pressa com que aquele Meneses se aprontara para estar ali, pessoalmente, a sua procura: “Detalhe único que por si apenas bastaria para denunciar tudo o que se passava no seu íntimo – nem sequer trazia gravata. Poderia compreender tudo, confesso, menos um Meneses sem gravata” (CARDOSO, L., 2009, p. 257). A falta da gravata revela a gravidade do assunto pelo qual estaria sendo requisitado, considerando-se a tradição com que os Meneses sempre se apresentavam, independente da ocasião. O fato de dispensar tais cerimônias é fato de relevância na atitude de observação do médico, como um morador típico da cidade de Vila Velha e, portanto, conhecedor das tradições que amparavam aquela família. Esse trecho revela também um ponto característico da escrita memorialística que se ampara em pequenos detalhes que podem parecer, à princípio, irrelevantes, mas que são gatilhos para se adentrar em uma série de suposições e lembranças adormecidas.

As imagens projetadas pelas descrições de Ana também serão as do senso comum criadas pelo escritor, o uso das paisagens e elementos da natureza para formar imagens

de comparações que ressaltassem as lembranças ora revividas nas cartas, narrativas, diários e confissões. Ana, se utiliza, em especial, das premonições, como se a natureza ao redor se preparasse para as tempestades interiores que as personagens experimentariam.

Ana que sempre vigiara os passos da cunhada é surpreendida com a notícia de que Nina viajaria para o Rio de Janeiro. O impacto da partida de Nina se faz notar pela forma como Ana descreve a paisagem ao redor que parece estar em suspense, pairando acima do tempo à espera dos acontecimentos:

Olhei o céu, e nenhuma nesga de azul se via, só um tom cinza cobria a abóbada, adensando-se na fímbria do horizonte até quase ao negro. Pairando acima do vento, alguns urubus voavam em círculo. Pensei comigo mesma que aquilo era apenas sinal de chuva próxima, mas apesar disto meu coração não cessava de se sentir pesado (CARDOSO, L., 2009, p. 394).

Quando Nina retorna, quinze dias depois, o cinza que cobrira o céu numa previsão de chuva, começava a se dissipar, sem que caísse uma gota de chuva. A volta de Nina coincide com a possibilidade da volta do sol e do calor: “Não havia caído uma única gota de chuva, mas vagarosas, grossas nuvens negras deslocavam-se para os lados do sul. A cor escura, no fundo do horizonte, fora substituída por uma barra cor de bronze, insistente, e que fazia pensar na chegada do calor” (CARDOSO, L., 2009, p. 395).

André vivencia a mesma sensação de confusão pela partida de Nina. A natureza ao redor se coaduna com os sentimentos que, internamente, ele vive:

Enquanto em mim procurava fazer calar o tumulto desencadeado, enquanto em vão eu buscava o silêncio, ouvia as árvores batidas pelo vento, o pio dos pássaros sem abrigo, um rumor de água escorrendo – e admirava-me que o mundo pudesse conter tal sonoridade (CARDOSO, L., 2009, p. 369).

Dentre os vários embates que Ana teve com sua cunhada, um deles é rico em imagens de sombras que pareciam crescer e se multiplicar como fungos, evidenciando a forma como os sentimentos e imagens se formavam e se proliferavam a medida em que as duas personagens discutiam. Esse diálogo irá revelar a existência de um possível envolvimento entre Nina e Alberto no passado, revivido no presente, pelo casal Nina e André, premissa que se confirmaria pela semelhança física entre os dois – André e Alberto –, e pela já citada fusão entre filho e amante, explicitada por Nina, em uma de suas cartas. Envoltas nessas reflexões, Ana se perde em imagens avivadas pelas palavras de “intenções venenosas” de Nina que se infiltravam vagarosamente como se penetrassem em seu sangue: “O próprio calor da colcha fazia crescer em mim as imagens terríveis, obscenas:

de todos os lados, como fungos que brotassem da sombra, eu sentia crescerem mãos, dedos que se enlaçavam, contatos, suspiros, noivados fulgurantes” (CARDOSO, L., 2009, p. 316). As imagens de fungos que se proliferam em figuras e lembranças obscenas e envolvem o corpo se infiltrando pelo sangue servem para darem a exata dimensão de como as palavras poderiam atingir determinados efeitos e criar imagens que ultrapassassem as noções da realidade enveredando pelos caminhos do pensamento e da imaginação. Ideias que se expandiam e criavam outras possibilidades como a atribuição de um caráter maléfico à Nina e a consequente intenção de Ana de matar a cunhada com o mesmo revólver com que Alberto se suicidara, atitude que fica somente como uma tentativa, pois que não chega a ser consumada.

Ana que fora descrita como um excesso de sombra, por padre Justino, também se utiliza do efeito da sombra para descrever um comportamento da casa dos Meneses. Segundo ela, a casa lançava suas sombras sobre Valdo como desaprovação por ele ter recebido Nina novamente em sua propriedade: “A casa, que só por milagre ainda se mantinha de pé, projetava sobre ele a sua sombra e parecia condená-lo acompanhando-o até o limite onde a charrete estacara” (CARDOSO, L., 2009, p. 396). Coadunando com as diversas passagens em que a casa adquire feições e ações humanas, nesse trecho, Ana transfere seu sentimento de desaprovação pela atitude de Valdo para a casa e prediz que essa atitude será responsável pela futura desestruturação da casa e dos Meneses.

Resta salientar as diversas manifestações do céu observadas em várias passagens, alternando tons de azul e vermelho: “Ia anoitecendo e, no céu ainda azul, lá para os lados do mar, dilatava-se um clarão de incêndio” (CARDOSO, L., 2009, p. 98). Esse trecho descreve o céu do Rio de Janeiro e traz o contraste do céu escurecendo com as cores alternando-se entre o azul e o vermelho.

No campo, o céu azul fará contraste com as espigas amarelas pendoadas de vermelho dos milharais. Os anus de cor escura traçarão riscos em linha reta no infinito azul: “Por toda parte o milharal mostra as espigas pendoadas de vermelho; anus, atraídos pelo milho que já reponta através da palha, desferem voos silenciosos contra o céu azul” (CARDOSO, L., 2009, p. 354). Cardoso elege o vermelho como a cor que anuncia a proximidade do verão, estampando no céu tons diluídos, estrias, resto de tons como se fossem verdadeiras pinturas da natureza: “Uma estria única, leitosa, varava o espaço de lado a lado. Um resto de vermelho denunciava ao fundo a proximidade do verão” (CARDOSO, L., 2009, p. 351). Pode-se observar uma preferência pelo contraste através das cores primárias.

Posteriormente, no quarto capítulo, o estudo das pinturas cardosianas apresentará representações do céu análogas à escrita, em paisagens emolduradas pelas montanhas e por céus de cores avermelhadas ou arroxeadas (vide figuras 11, p. 164 e 12, p. 165).

Por toda essa combinação de espaço, tempo e memória numa linguagem simbólica que se contamina pelos dois modos de se posicionar no mundo – as vias do sagrado e do profano –, Cardoso desenvolveu seu projeto de escrita de um romance entre cores e confissões. Massaud Moisés, destaca o dom da artesanaria romanesca, em Cardoso, em especial em relação à arquitetura do enredo, à visualização de situações e, conseqüente ambientação dos acontecimentos. Ressalta sua capacidade de criar personagens, destacando-lhe a linguagem plástica, versátil e fluente correspondentes a um autêntico escritor. “Estilo substancialmente metafórico, serve com eficácia ao propósito: a tensão é também das palavras, como se o recurso à metáfora não só a exprimisse como também a determinasse” (MOISÉS, 1996, p. 304). A tensão psicológica impressa nos romances, junto à linguagem e ao conteúdo emprestam ao escritor o dom de transformar o improvável em verossímil naturalizando e tornando espontâneo o que era absurdo ou inusitado.

Importante frisar a relevância de, além de se utilizar de uma linguagem simbólica que valoriza as emoções, as cores, os tons da paisagem, Cardoso valorizava a “cor local”, num romance que tem a essência brasileira: “um romance com personagens brasileiros, inconfundíveis na sua psicologia, integrados na paisagem local presos à história da região, inscritos no paralelogramo da nossa sensibilidade coletiva” (MARTINS, W., 1996, p. 797). O que vivifica uma citação anterior de Pellegrino, que, de fato, as correntes regionalista e introspectiva possuem pontos de convergência e se complementam quando analisadas sob um ponto de vista global.

2.7 – Personagens psicologicamente torturadas, socialmente invisíveis

As personagens de Lúcio Cardoso revelam a complexidade da condição humana. Ambientadas no espaço da introspecção e motivadas pela paixão, seja nos aspectos humano, religioso ou social, caracterizam-se pelo excesso e pela intensidade em viver suas emoções, contrastando com a estagnação do espaço social. “Personagens torturadas, ilhadas pela incomunicabilidade e pela ausência de Deus” (COELHO, 2013, p. 600), ambientadas na cisão entre a fé e o pecado. Percebe-se, pois, em Cardoso, essa necessidade de revelar os dramas humanos e seus desdobramentos, descritos nas reflexões

existenciais, no autoquestionamento e nas inquietações religiosas de suas personagens. A partir da década de 1930, o Brasil está envolto nesse desejo latente de retratar o país, em especial o modo de vida do brasileiro do interior:

Nessa conjuntura, o brasileiro comum, o proletariado urbano e rural, com ênfase no segundo, entra em cena como protagonista trazendo com ele suas estratégias de vida, amores e história [...]. Outros excluídos e *invisíveis* também começaram a ocupar posição privilegiada no romance e no conto nacional, entre eles, a criança, o jovem, o louco, o homossexual e a mulher. (CARDOSO, E., 2013, p. 49-50).

Essa afirmativa é utilizada no estudo de Elizabeth Cardoso para introduzir e desenvolver a questão da relevância da figura feminina na obra de Lúcio Cardoso. Para além dessa temática, tal afirmativa poderia ser estendida aos “excluídos e invisíveis” representados em várias obras publicadas, bem como, nos inéditos e inacabados romances guardados no acervo do escritor. Cardoso possui uma especial predileção pelos tipos incomuns: “Há os que são assassinados, e talvez sejam exatamente os que padecem de excesso de coração. São os que trazem o ‘espinho na carne’, os loucos e os repudiados” (CARDOSO, L., 2012, p. 357).

Em *Crônica da casa assassinada*, as mulheres têm destaque especial, mas a casa abriga uma riqueza de diversidade humana: os imigrantes – Betty, a empregada inglesa, e Alberto, o jardineiro português –, os descendentes de escravos representados pela negra Anastácia e Timóteo cuja saga envolve homossexualidade, bebida e loucura.

A loucura é tematizada em alguns romances cardosianos. Em *Diários*, ele reflete: “é terrível imaginar que homens tenham sofrido tanto, padecido miséria e afrontado a loucura” (CARDOSO, L., 2012, p. 420). Um passeio por outras obras revela uma presença sobrenatural personificada em “um homem vestido pobremente, com o rosto flácido sulcado de rugas” (CARDOSO, L., 2003, p. 146) que aparentava ser um mendigo. *A luz no subsolo* (2003) usa a metáfora do viajante, do mar agitado, de navios perdidos na tempestade e de um chamado do velho mendigo para se entregar ao mar e fazer essa travessia rumo à loucura:

A consciência ia-lhe desaparecendo – restava a ideia do filho, misturada à da própria carne. Parecia ouvir efetivamente as grandes ondas se rompendo junto à casa [...]. O mendigo se desfigurava – não era mais o mendigo, mas uma grande sombra que se quebrava na parede [...]. A voz perversa continuava a se insinuar:

- Emanuela, venha ver da janela os campos de sua meninice... venha ver como tudo oscila, como tudo se resolve nas entranhas do tempo... Há muito a sua casa desapareceu e só resta o mar... tão perto daqui (CARDOSO, L. 2003, p. 281).

A loucura de Emanuela nessa obra é representada como uma espécie de permissão que se dá de transgredir os limites que a separam da normalidade inundando-se pela imagem do mar. O mar, esse espaço aberto e sem fronteiras nítidas, domina e aprisiona as mentes que não conseguem ser contidas dentro do espaço da realidade. “Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo” (FOUCAULT, 1978, p. 16-17). Outra imagem utilizada nas obras cardosianas para dimensionar o espaço da loucura seria o vale entre as montanhas, como um espaço recortado de penhascos que, se não encerram água, encerram talvez um lamaçal. A imagem é a da imensidão entre o céu e o chão, um espaço de liberdade onde tudo seria permitido.

Se em *Crônica da casa assassinada*, a personagem Donana de Lara tem pouca representatividade, em *O viajante*, ela será protagonista. Num ato de loucura, ela atirará o próprio filho, cadeirante, de um penhasco, logo no início da narrativa. À beira do precipício ela encara o infinito e grita: Lá! Um convite para que o filho se entregasse a essa viagem pelo infinito. Embora Zeca, seu filho, não tenha muita participação na história, sua presença é fundamental para o desenvolvimento da trama, e mesmo sem movimento e sem fala, ele se comunica por gestos e pelo olhar demonstrando conhecimento e entendimento além do que a própria mãe podia perceber.

Outras figuras “invisíveis” podem ser encontradas nos romances deixados inacabados. Trechos de *O menino e o mal* revelam um protagonista mudo cuja história se choca com ciganos e com uma mulher que criava uma arara. Exemplos citados a fim de clarear a presença de muitas figuras marginalizadas, que, geralmente, não protagonizavam as narrativas literárias.

A família Meneses vive em uma Vila Velha perdida no tempo. Distante dos acontecimentos da capital, a necessidade de manutenção da ordem pré-estabelecida faz com que a família viva em reclusão, afastadas de todos e de tudo o que possa afetar a sua pretensa tradição. Negando, inclusive o próprio irmão:

Timóteo é o irmão “maldito” dos Meneses. Homossexual, vergonha da família, vive confinado num dos últimos quartos da casa, sem nunca sair de lá. E, apesar de sua porta permanecer constantemente fechada, todos se sentem incomodados não por sua pessoa, mas pelo que ela representa (BARROS, M., 2002, p. 119).

A figura do homossexual, no romance, é cercada de preconceitos comuns à época. Representado simbolicamente como inconveniente ou como louco, Timóteo é uma figura adoecida pelos anos de reclusão e falta de hábitos saudáveis. Embora cercado pelo signo da loucura, suas memórias retratam verdades em forma de frases de efeito: “É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos” (CARDOSO, L., 2009, p. 59). A cena do velório quando adentra o recinto carregado numa rede por três empregados da chácara, travestido em trajes femininos é considerado como um insulto. “Era como a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas terrível e sereno [...]. Lento, ele percorreu com o olhar a multidão fascinada que o fitava: ninguém ousava fazer um só gesto, nem pronunciara a mínima palavra” (CARDOSO, L., 2009, p. 502-503). A seguir, ele espalha sobre o caixão uma braçada de violetas, as flores preferidas de Nina. Ao avistar, porém, a figura de André, acaba por desferir uma bofetada no cadáver por se sentir traído, cenas de grande expressão quando transpostas, por exemplo, para o cinema.

Sobre Timóteo pesa o fardo de ser considerado uma chaga para a honra dos Meneses. Encerra-se no quarto em um protesto silencioso mas decide chocar os irmãos pelo excesso pois era “desses que não sabem viver sem a exaltação” (CARDOSO, L., 2009, p. 509): excesso na vestimenta, excesso na maquiagem e nas joias, excesso na comida e na bebida, tornando-o uma figura pitoresca descrita por Nina como “uma construção de uma massa amorfa e inchada” (CARDOSO, L., 2009, p. 87).

É interessante observar a construção da família Meneses como essencialmente masculina, formada pelos três irmãos Demétrio, Valdo e Timóteo. Em seus tempos gloriosos, a fazenda fora comandada pela matriarca. “A presença de D. Malvina vitalizara toda uma geração de Meneses condenada à morte” (CARDOSO, L., 2009, p. 504). Além dela, outra personagem feminina citada na obra é Maria Sinhá, figura lendária que assumira uma personalidade masculinizada e que tivera seu quadro relegado ao porão como forma de ostracismo social. “Maria Sinhá que havia fornecido tantos comentários aos Meneses antigos, cujo retrato, por fidelidade ao espírito de família, Demétrio mandara arriar da parede e ocultar no fundo do porão” (CARDOSO, L., 2009, p. 312). Por identificação, ela seria uma inspiração para Timóteo que vive trancado em seu quarto por imposição da família, descontente com sua homossexualidade. Dar voz a personagens cuja sexualidade não cabia nos limites do próprio corpo, é sem dúvida uma inovação para a literatura daquele período e provavelmente um motivo a mais, além da temática do

incesto para que a obra gerasse polêmica e descontentamento por parte de alguns críticos da época¹².

Além de Timóteo, Ana é uma das figuras que não tem sua importância reconhecida dentro da casa só assumindo protagonismo nos embates com Nina. Ana é o símbolo da submissão e da resignação e seria assim se não houvesse a presença da outra. “Ana é um protótipo – mulheres sempre vestidas de preto, silenciosas, impotentes, submissas, mas internamente revoltadas, pois a resignação demonstrada não é nada mais senão o velamento da revolta” (BARROS, M., 2002, p. 73). A cor do luto é a mais adequada para o seu apagamento social. Vive a viuvez ao lado do marido vivo e não nutre, por ele e nem por ninguém daquela casa, qualquer sentimento ou desejo de proximidade.

Ana se descreve como um “ser opaco, pesadamente colocado entre as coisas, sem nenhum dom de calor ou de comunicação” (CARDOSO, L., 2009, p. 112). Ainda que não tenha o dom da comunicação com o outro, Ana tem o dom da escrita, o conjunto de suas confissões é bastante consistente e organizado para a compreensão dos fatos que circundam a história dos Meneses. O título dado às suas confissões parece ter sido uma escolha do possível narrador oculto da história a fim de organizar tais textos em uma única nomenclatura, mas eles se assemelham mais a uma narrativa confessional que uma confissão. A primeira confissão de Ana revela uma mulher atormentada pela dúvida: “O que é a verdade? ” (CARDOSO, L., 2009, p. 108), dúvida que enseja o mote para a reunião de todos esses manuscritos em torno da casa dos Meneses. Não há maneira de se falar de Ana sem tocar na sua face oposta: Nina, cuja beleza domina o ambiente e a maior parte das narrativas. Do primeiro encontro entre as duas surge uma nova consciência corporal, Ana se fita no espelho e se descobre uma estranha para si mesma.

O ambiente da casa dos Meneses encerra uma máscara de invisibilidade: “quando as pessoas não nos interessam, esmaecem em torno a nós com a indiferença dos objetos” (CARDOSO, L., 2009, p. 115). Acostumada a ser ignorada pelos outros membros da casa, Ana se sentia incorporada ao patrimônio dos Meneses como um objeto. Ana fora educada desde criança para ser a perfeita esposa para um Meneses. Embora ela tenha sido educada para se portar como uma Meneses, de fato, ela não o é. Isso fica aparente quando ela faz um relato de si mesma diante do espelho: “Olhei-me depois ao espelho e assustou-me a minha palidez meus vestidos escuros, minha falta de graça [...] eu fitava minha própria

¹² Olívio Montenegro é citado por Carelli como um dos primeiros a publicar uma crítica negativa ao livro no Diário Carioca em 17 de maio de 1959. O crítico pernambucano classifica o romance como imoral e sentencia: “a prosa de ventrada ênfase” é tão artificial quanto as personagens. (CARELLI, 1996, p. 642).

imagem como se estivesse diante de uma estrangeira” (CARDOSO, L., 2009, p. 112). Após o encontro com a cunhada, Ana busca em si a feminilidade, mas somente encontra uma forma estranha na qual os Meneses a haviam transformado. Estrangeira é também a forma como os olhares leem a figura de Nina. Essa sensação de não pertencimento ao espaço é comum na obra cardosiana e desencadeia muitos conflitos e preconceitos. Ana retrata a mulher que precisa se conformar com o papel e o espaço que ocupa na família e na sociedade e assim seria se não houvesse Nina. O primeiro olhar trocado entre elas provocará esse enlace, como se uma passasse a existir para a outra naquele olhar. Em seu quarto, Ana contempla o espelho e se surpreende com o silêncio em torno da sua imagem, uma espécie de aniquilamento, “uma completa ausência de ritmos ou de ressonâncias, era qualquer coisa álgida, fluida, escorregadia como o sono da morte” (CARDOSO, L., 2009, p. 111) denunciando a sua apatia e invisibilidade perante os demais. A força da feminilidade de Nina será determinante para estremecer as bases sólidas de Ana que se acostumara à estação de frieza dos Meneses.

Se Nina se fez mulher-enigma em todas as narrativas, Ana se desnudou em suas confissões. Pretendia ser a resposta para todas as interrogações sobre a verdade. Não escreveu, no entanto, a história de André, nem os detalhes sobre o seu nascimento, mas fez com que Padre Justino ouvisse sua versão no seu leito de morte, fazendo-o prometer que divulgaria tais informações. Em uma de suas confissões ela escreve: “Se os Meneses conseguissem apurar a verdade! [...] E, no entanto, a chave do segredo estava comigo. Só eu poderia dizer, e dizer com certeza, se era ao jardineiro que André se assemelhava” (CARDOSO, L., 2009, p. 329).

Cardoso deve ser reconhecido pela reprodução de quadros sociais tão vivos e conflitantes como são as relações entre essas representações sociais antagônicas. Seguindo a linha da modernidade, a mulher, em seus romances, foi se firmando como figura transgressora, negando ou se rebelando com a condição de submissão ao homem, movida pelas paixões que ultrapassam até mesmo as reflexões filosóficas e sociais desde que o sangue borbulhe vívido, condição que ele elege como indispensável ao ato da escrita.

3 – VELHOS PAPÉIS, NOVAS PERSPECTIVAS

A escrita é um modo de representação da vida, das formas de relacionamento, das particularidades da fala e da cultura de um povo. Saber narrar histórias com verossimilhança e fidelidade ao real passa pelas habilidades de transcrição dos discursos da oralidade para a forma escrita e pela construção de um projeto que seja propriamente literário envolvendo uma ambientação no espaço-tempo e personagens que se assemelhem a pessoas reais, com seus sentimentos e formas de agir. Lejeune (2014, p. 199) metaforiza a expressão “fabricar tecidos” para a habilidade de criar um modo de narração que conserve o sabor da linguagem oral com a mesma cadência e encadeamento, análises e descrições das cenas ao serem transcritas para a linguagem escrita. Nas mesmas dosagens de maciez, calor e resistência com que se fabricam tecidos, podem-se fabricar histórias que, além de garantirem o processo de comunicação, encantem e criem identificação com o público leitor, sejam narrações sobre o outro ou sobre si mesmo.

Considerando-se que a vida pode ser arquivada em papéis, entre os rascunhos e esboços da obra de uma existência, certamente poderiam ser encontradas fotos, correspondências, narrativas das memórias e os diários da adolescência. Alguns escritores mantiveram esse hábito de arquivamento pois “quase tudo, em algum momento, passa por um pedaço de papel” (ARTIÈRES, 1998, p. 9). A função desses papéis íntimos seria fixar o tempo, manter o passado próximo ao presente para eventuais necessidades de revisitação da memória. Pela construção dessa memória de papel, o sujeito pretende: “criar arquivos do vivido, acumular vestígios, conjurar o esquecimento, dar à vida a consistência e a continuidade que lhe faltam” (LEJEUNE, 2014, p. 320).

Na história do Brasil as cartas foram importantes como documentos de descrição, informação e crítica, desde o descobrimento, passando pelos movimentos de libertação e resistência até a atualidade.

Na Literatura brasileira podem ser encontrados “[...] grandes epistológrafos, como Alceu Amoroso Lima, Luís da Câmara Cascudo, Carlos Drummond de Andrade, Otto Lara Resende, mas, em termos de produção epistolar, Mário de Andrade é o que mais se destaca” (BETTIOL, 2016, 228). Mário de Andrade (1893-1945) foi “um correspondente contumaz” (PERES, 1982, p. 11), chegando a enviar cerca de vinte mil cartas, entre correspondências de cunho pessoal e outras reveladoras dos bastidores do movimento modernista, algumas reunidas em *Mário de Andrade – Cartas do Modernismo*, uma exposição que apresentava o desenvolvimento do modernismo por meio das cartas que

escreveu e recebeu de artistas como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Cândido Portinari (BOEHM, 2015). “Carta, para o autor de *Macunaíma*, é o lugar de experiência e partilha, além do terreno do desvelamento do eu, da (auto)biografia, inerentes a esse gênero testemunhal” (MORAES, 2003, p. 60). Mário de Andrade afirmava que a literatura brasileira só principiou escrevendo realmente cartas, com o movimento modernista” (ANDRADE, M., 2002, p. 187). Ressalte-se que esse hábito não se restringiu ao período modernista, mas, segundo Moraes (2003, p. 60), pela primeira vez, essa troca de correspondências entre os escritores adquiriu caráter pedagógico com debates literários e trocas fecundas de opiniões e experiências resultando, por vezes, em uma criação literária a quatro mãos. O acervo de Mário de Andrade composto de obras de artistas plásticos, cartas e cartões postais, prospectos de eventos artísticos, cardápios, programas de concertos e manuscritos originais de outros escritores atesta uma preocupação com a conservação e guarda da memória da vida literária da época. O romance *A Luz no subsolo* (1936) de Lúcio Cardoso está nessa coleção de manuscritos: “duas centenas de páginas manuscritas numa letra bem torneada, parece esconder, nessa espécie de desenho caligráfico mantido quase uniforme do início até o fim da narrativa, as tensões vividas num nível obscuro pelas personagens” (ALMEIDA, 1982, p. 4). Seja pelo desejo de uma troca frutífera de experiências e práticas literárias, seja pelo simples desejo de estreitar laços, nesse período, houve uma intensificação do uso da carta como um instrumento de crítica literária e circulação de textos experimentais:

As cartas dirigidas a um destinatário real estão envolvidas em dois aspectos: o documental e o literário. Elas são hodiernamente consideradas como parte da obra de um autor, pois é comum encontrarmos a correspondência publicada junto à obra completa [...]. Apesar de não haver na correspondência intenção artística, ela pode ser considerada um gênero literário, isto é, ganha uma pátina estético-literária (VASCONCELOS, 2008, p. 381-382).

Em se tratando de escritos autobiográficos, na França do final do século XVIII, já se observava uma valorização da escrita pessoal, mas é a partir do século XIX que esses escritos ganharam valor comercial: “Esse gosto pelos velhos papéis acarreta progressivamente o desenvolvimento de um verdadeiro mercado no qual se trocam ou se vendem esses fragmentos de escrita” (ARTIÈRES, 1998, p. 21). Em seu estudo sobre os escritos autobiográficos, Lejeune (2014, p. 132) atesta que a prática de escrita e publicação de narrativas autobiográficas era um privilégio destinado aos membros das classes dominantes, detentoras das técnicas da escrita formal. A partir de novas técnicas

que se utilizavam de gravadores para a coleta de relatos orais, as vozes de camponeses, artesãos e operários começaram a ser publicadas em formato de livros, disponibilizados ao público. Concomitante a essa valorização dos escritos autobiográficos, os escritores promoveram uma mudança no estatuto dos manuscritos que passaram a ser considerados como parte integrante dos acervos literários e disponibilizados aos pesquisadores. Essa crescente valorização da escrita cotidiana pode se traduzir pelo mandamento:

Arquivarás tua vida – e o farás por meio de práticas múltiplas: manterás cuidadosamente e cotidianamente o teu diário, onde toda noite examinarás o teu dia; conservarás preciosamente alguns papéis colocando-os de lado numa pasta, numa gaveta, num cofre: esses papéis são a tua identidade; enfim, redigirás a tua autobiografia, passarás a tua vida a limpo, dirás a verdade (ARTIÈRES, 1998, p 11).

Mandamento esse, seguido por Lúcio Cardoso que manteve o hábito de arquivar-se por meio de suas cartas, anotações, manuscritos e diários. As características de arquivamento, classificação, seleção e triagem já citadas anteriormente por Marques (2012) são comuns entre a memória e o ato de arquivar. Ainda que nem todos esses vestígios do passado permaneçam guardados para a posteridade, pela ação do tempo ou pelas divergências na ordem de classificação e triagem do que deve ou não ser guardado,

[...] passamos assim o tempo a arquivar nossas vidas: arrumamos, desarrumamos, reclassificamos. Por meio dessas práticas minúsculas, construímos uma imagem para nós mesmos e às vezes para os outros [...]. Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência (ARTIÈRES, 1998, p. 10-11).

No plano da ficção, uma coletânea de fragmentos de textos representa uma história a ser contada e descoberta em *Crônica da casa assassinada*. Cada personagem narra sua versão e passa a palavra para a personagem seguinte, cada capítulo assemelha-se a um abrir e fechar de portas como se as personagens estivessem se movimentando pelos cômodos da casa. Um personagem oculto se encarrega de selecionar, organizar e mediar os textos, a exemplo de um editor, figura que pode ter dupla função: “investimento de verossimilhança, sobretudo na narrativa epistolar [...] ou [...] conotação de mistério e excepcionalidade” (REIS; LOPES, 2000, p. 118-119). Essa seleção de cartas, diários, memórias, narrativas, depoimentos e confissões pretende dar conta da verdade sobre o passado e a história de Nina e dos Meneses como uma “memória material das coisas lidas,

ouvidas ou pensadas” (FOUCAULT, 1997, p. 135), resultando em histórias de memórias fluídas, volúveis e pouco definitivas. Histórias que, falando de si, pretendem revelar o outro. Os diários e cartas revelam um ambiente de introspecção e solidão, mas “ser significa conviver” (BAKHTIN, 2011, p. 341), existe em cada narrativa uma perspectiva do outro, uma necessidade de se fazer ver para e pelo outro:

Por meio da missiva, abrimo-nos ao olhar dos outros e instalamos o nosso correspondente no lugar do deus interior. Ela é uma maneira de nos darmos ao olhar do qual devemos dizer a nós próprios que penetra até ao fundo do nosso coração (*in pectus intimum introspicere*) no momento em que pensamos (FOUCAULT, 1997, p. 151).

Os textos confessionais implicam essa decifração de si mesmo. Quando direcionados a um destinatário específico (como é o caso das cartas), representam uma abertura de si mesmo para o outro. Em *Crônica da casa assassinada*, Nina seria o outro de cada um dos narradores. As cartas de Valdo e as confissões de Ana – que podem ser consideradas como cartas abertas sem um destinatário fixo –, são exemplos da escrita introspectiva por meio da qual cada personagem fala de si, mas que, sobretudo, permite traçar dados da personalidade de Nina, motivação central para a seleção e reunião dos textos que compõem o romance.

Desse modo, *Crônica da casa assassinada* é um romance composto de gêneros do discurso: pessoal e de confiança. “A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana” (BAKHTIN, 2011, p. 262). Levando em conta a diversidade genérica e uma aparente dificuldade em se fazer uma classificação decorrente de abordagens que privilegiam algum dado, sem considerar, na totalidade a diversidade das produções verbais, Dominique Maingueneau (2004) propôs uma classificação inicial dos gêneros do discurso em três grandes categorias: gêneros “autorais”, “rotineiros” e “conversacionais”. Os gêneros autorais seriam determinados pelo próprio autor por uma indicação paratextual e os rotineiros (revista, pregão de camelôs, entrevista radiofônica, dissertação literária, debates televisivos, consulta médica, jornal impresso, etc.) seriam os que “melhor correspondem à definição de gênero de discurso, visto como dispositivo de comunicação e definido em uma perspectiva sócio histórica” (MAINGUENEAU, 2004, p. 47). Se os gêneros rotineiros estavam sujeitos às restrições impostas pela situação comunicacional, os gêneros conversacionais estariam sujeitos às restrições “*locais e horizontais* (isto é, [às] estratégias de ajustamento e de negociação entre os interlocutores”

(MAINGUENEAU, 2004, p. 47). Alguns anos mais tarde, observando uma intersecção entre os dois primeiros regimes de genericidade, Maingueneau convencionou agrupá-los em uma única classificação denominada de gêneros “instituídos”. Essa nova configuração do discurso em duas categorias: gêneros “conversacionais” e gêneros “instituídos” se aproxima bastante da classificação anteriormente pensada por Bakhtin.

Dentre as várias possibilidades de formas de discurso e das consequentes classificações possíveis, Bakhtin ressalta a diferença essencial entre esses enunciados como “gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos)” (BAKHTIN, 2011, p. 263). O gênero discursivo secundário, predominantemente escrito, surge do desenvolvimento da organização das relações advindas de um convívio sociocultural mais complexo, na sua formação ele incorpora e reelabora diversos discursos primários que são os formados nas condições da comunicação discursiva imediata. Cardoso se utiliza dos gêneros primários para elaborar e dar complexidade ao seu romance. As cartas, sejam elas endereçadas a um destinatário fixo ou escritas em forma de confissão, são compostas dos diálogos, muitas vezes na ordem direta, e reproduzem o discurso cotidiano com expressões coloquiais, incorporação de bilhetes, descrições das reações do outro e dos próprios sentimentos. Os diários pretendem ser a expressão pessoal do eu, mas trazem mais informações sobre as relações de convivência entre as personagens. Em seu processo de construção, esse romance incorpora e reelabora diversos gêneros primários que

[...] se formaram nas condições de comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo com a realidade concreta e os enunciados reais alheios; por exemplo a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance (BAKHTIN, 2011, p. 263-264).

Inseridos nos romances, os gêneros primários como as cartas, os diários, os depoimentos e confissões adquirem valor literário. Permitem uma alternância entre os sujeitos do discurso proporcionando uma riqueza de pontos de vista. A leitura do romance compreende um processo no qual o leitor adquire papel fundamental: ele “sutura os brancos da escrita, re-cria sua própria referência a partir de uma realidade imaginária colocando as estruturas existentes a serviço da criação de uma nova organização” (MELLO, 2003, p. 44). O conceito de polifonia diz respeito a complexos pontos de vista dotados de relativa autonomia. Bakhtin (2011) o relaciona com outros dois conceitos: a pluridiscursividade e o dialogismo. No romance polifônico,

[...] num universo diegético, as várias personagens representadas entabulam entre si relações de tipo interactivo que interdita tanto a hegemonia do narrador em relação a elas, como a concentração, numa personagem, de uma função de porta-voz ideológico, corporizando artificialmente a ideologia do autor e instituindo uma linha monológica de afirmações axiológicas (REIS; LOPES, 2000, p. 333).

A estrutura do romance cardosiano apresenta os fatos a partir de vários pontos de narração diferentes, sujeitos também ao alargamento temporal dada a distância de algumas narrativas do tempo real dos acontecimentos. A pluridiscursividade e o dialogismo decorrente desse alargamento do tempo, como também, da articulação de discursos filosóficos, políticos, éticos e religiosos presente no entrecruzar dialógico dos diversos meios de interação discursiva propicia o exercício da polifonia, ainda que a crítica tenha posto em dúvida essa tese devido a uma unidade formal da linguagem em *Crônica da casa assassinada*. A linguagem é um dos fatores a ser observado no estatuto da polifonia, mas não o determinante. “A linguagem e o sujeito passam da unidade para a multiplicidade, num quadro comunicacional que privilegia a diversidade, a diferença, a alteridade, o dialogismo a polifonia” (MELLO, 2003, p. 35). Para além da linguagem, o narrador também é fator de destaque, pois que deve oferecer uma certa autonomia às personagens, não que se trate de uma passividade ou de uma renúncia de posicionamento, mas sim, de uma “relação de reciprocidade inteiramente nova e especial” (BAKHTIN, 2011, p. 339) entre uma verdade própria e a verdade do outro, que poderia se resumir em uma mediação de planos de discurso. A questão da linguagem, enfim, não anula a presença dos diversos discursos ilustrando a diversidade dos ambientes sociais e culturais dessas personagens como “uma teia complexa de relações dialógicas entre as várias consciências, pontos de vista e posições ideológicas que nele se confrontam” (REIS; LOPES, 2000, p. 333-334). Aliada à questão da linguagem, permanece o sujeito que aflora dessa linguagem, como personagem no limite de uma fronteira entre o real e o imaginado, entre a verdade a ser lembrada e a verdade acontecida, impossibilitando ao discurso uma versão fechada que represente uma voz única do “nós”, são, de fato, várias representações do “eu” de cada personagem atestando essa pluridiscursividade. Bakhtin reafirma essa configuração do homem como um ser de fronteiras cujo território interior não poderia ser soberano e definitivo. “Olhando para dentro de si ele olha o outro nos olhos ou com os olhos do outro” (BAKHTIN, 2011, p. 341). É essa perspectiva da fragmentação do olhar, a partir do relato do outro, que traz à tona a polifonia em *Crônica da casa assassinada*.

3.1 – O romance em gêneros, memórias e confissões

Crônica da casa assassinada é um romance composto de 56 fragmentos ou capítulos. Mescla a história da decadência dos Meneses, aos relatos sobre Nina, desdobrando-se em relações extraconjugais, embates violentos, intolerância, amores proibidos, possíveis relações incestuosas, suicídio, atitudes criminosas e revelações duvidosas. Nada parece ser sólido e incontestável nessa história.

Ao analisar os títulos dados aos capítulos, basicamente o romance pode ser dividido em dois grupos de escritos conforme se pode observar na Figura 4.

Figura 4 - Classificação dos capítulos do romance

GRUPO 1			GRUPO 2		
CONFIDENCIAIS	Capítulos		NARRATIVOS	Capítulos	
1) DIÁRIOS	André	1, 17, 20, 21, 25, 26, 36, 38, 41, 43, 48	1) NARRATIVAS	Farmacêutico	3, 7, 11, 50
	Betty	4, 9, 12, 23, 34		Médico	5, 13, 24, 42
2) CARTAS	Nina	2, 6, 18, 19, 35	2) DEPOIMENTOS	Valdo	37, 44, 46, 49, 51, 53, 55
	Valdo	10, 22		Coronel	39
3) MEMÓRIAS	Timóteo	52, 54	3) NARRAÇÕES	Pe. Justino	16, 28, 30, 32
4) CONFISSÕES	Ana	8, 14, 15, 27, 29, 31, 33, 40, 45, 47	4) PÓS-ESCRITO	Pe. Justino	56

Fonte: Elaboração nossa

O primeiro grupo, composto pelos diários e memórias, gêneros afins, pode ser conceituado como de gêneros confidenciais. O segundo deles trata das narrativas e depoimentos das personagens sobre os acontecimentos passados, mas na perspectiva do tempo presente.

Ao primeiro grupo (Figura 4), além dos diários e memórias, podem ser pensadas as cartas de Nina e Valdo (escritas no passado, no calor dos fatos) e as confissões de Ana, que a bem da verdade, não passavam de cartas. Há muita proximidade entre as narrativas de cunho autobiográfico:

As confissões, de origem religiosa, têm como característica apontar o muitas vezes tortuoso e doloroso caminho do autor até chegar a sua verdade. O diário íntimo, que dá menos ideia de coisa acabada, funcionando 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 (CARDOSO, P., 1994, p. 20-21).

As cartas de Nina e Valdo, desconsiderando-se os elementos de datação, cumprimento e desfecho, podem ser consideradas como cartas comuns que visam estabelecer comunicação entre os citados, relatar acontecimentos e impressões sobre os fatos, transparecer sentimentos e experiências vividas. A dificuldade na nomeação e classificação dos gêneros se dá nas cartas escritas por Ana. “De todos os gêneros em prosa, a carta é o mais difícil de ser enquadrado, pois sua feição verbal é múltipla e participa da natureza de outros gêneros periféricos como o diário, a autobiografia e o memorialismo” (SANTOS, M., 1998, p. 15). Por essa dificuldade em se definir categoricamente o gênero, as cartas de Ana receberam o nome de confissões. Na primeira delas, Ana escreve: “Padre Justino, talvez o senhor nunca receba essa **carta** [...]” (CARDOSO, L., 2009, p. 107, grifo nosso). As cartas têm um caráter íntimo de confidencialidade, portanto, “teoricamente, sem intuito de alcançar posteridade” (VASCONCELOS, 2008, p. 373). Na segunda confissão, Ana diz: “Ao deixar escritas estas **memórias** minha intenção não é, como muitos poderão julgar, a de justificar-me – e nem de parecer melhor após a minha morte [...]” (CARDOSO, L., 2009, p. 161, grifo nosso). Enquanto escreve, Ana reflete sobre o ato da escrita e a sensação de tranquilidade que experimenta pelo fato de não ter um destinatário fixo. Em uma escrita livre, sem embaraços e fantasias, ela experimenta e rememora: “[...] convenhamos, e nisto serei rápida para não enfasiar **meu provável leitor**: o que me interessa é exprimir o terrível desinteresse de viver. (CARDOSO, L., 2009, p. 391, grifo nosso). Há uma indefinição no caráter e na intenção do enunciado dessas cartas. Inicialmente as cartas eram dirigidas a Padre Justino, no entanto não havia uma intenção clara em enviá-las, ela apenas as escrevia para desabafar, se sentir mais tranquila e deixar esse testemunho para a posteridade. Essa prática caracterizava a escrita pela ausência ou impossibilidade do ato da fala: escrever por não ter a possibilidade do diálogo. As narrativas de Ana, assemelham-se à escrita confessional presente nos diários íntimos, quando através da escrita de si, o sujeito “atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha (FOUCAULT, 1997, p. 130). Nas últimas cartas,

Ana irá dizer que não sabe a quem se dirige e abre margem para a possibilidade de um público leitor. Assim, as cartas não detinham caráter confessional-religioso, visto que ela desejava a publicidade dos escritos. Talvez pela falta de um termo que desse conta de toda essa complexidade, as cartas foram denominadas, no romance, como confissões.

O romance conta com dois diaristas (André e Betty) e um memorialista (Timóteo). Juntos eles serão responsáveis por dezoito capítulos do romance. André é o que mais relata entre eles, através dos seus diários, é possível acompanhar o desenvolvimento do relacionamento amoroso entre ele e Nina e suas reflexões sobre a morte e a ressurreição. Betty empreende uma escrita mais impessoal como se relatasse o dia-a-dia da casa, portanto, mais formal que André. Já Timóteo relata, em detalhes, em seu livro de memórias, toda a sua saga para destruir a moral dos Meneses durante o velório de Nina.

O segundo grupo (Figura 4) englobaria os escritos feitos muito além do tempo dos acontecimentos, têm caráter narrativo e estão centrados em contar a história de Nina. Importante ressaltar que as denominações nas classificações desse grupo mantêm os termos utilizados pelo próprio escritor para nomear seus capítulos. Bakhtin afirma que a memória do passado é um pouco mais estetizada que a memória à luz do futuro que será sempre de ordem moral: “A maneira de recordação tranquila do nosso passado que ficou distante é estetizada e formalmente próxima da narração” (BAKHTIN, 2011 p. 140). São os depoimentos, narrativas e narrações que tanto poderiam ter sido coletados na oralidade como na forma escrita, mas que mantêm a característica da narrativa:

O depoimento caracteriza-se pela apresentação oral ou escrita em que uma pessoa conta, segundo a sua perspectiva, os fatos ocorridos. Normalmente, o depoente participou ou foi uma testemunha ocular dos eventos. Além disso, pode relatá-los para uma pessoa definida ou simplesmente registrar sem interlocutor pré-definido. A narrativa tem por propósito relatar uma história. Assim como a carta, pode versar sobre inúmeros conteúdos, porém, não possui um modelo de instrução, cabendo às normas de boa apresentação apenas sugerir uma descrição com início, meio e fim. Modernamente, caracteriza-se majoritariamente pela escrita em prosa que conta uma história, adquirindo maior liberdade de expressão, aceitando diversas maneiras de organização e temas (DIAS, 2006, p. 45).

Os capítulos do romance apresentam, pois, denominações diferenciadas, no entanto, tais escritos conservam características semelhantes. Além da questão do tempo que baliza a escrita e a memória, o que diferencia as cartas dos depoimentos é que aquelas foram escritas de forma autônoma e mencionam explicitamente o destinatário. Já os depoimentos e narrativas foram solicitados por uma personagem não identificada que buscando a verdade resolve construir esse dossiê em torno da história de Nina e dos

Meneses. Com exceção de Valdo, esse segundo grupo engloba as narrativas das personagens que não moravam na casa dos Meneses, o que deveria dar ao discurso delas maior imparcialidade na narrativa dos fatos.

3.2 – Algumas considerações sobre os romances epistolares

Os romances epistolares estiveram em destaque entre os séculos XVIII e XIX, caracterizam-se pelo uso de cartas como artifício literário. Obras consagradas mundialmente como *Cartas persas* de Montesquieu, *As relações perigosas* de Choderlos de Laclos e *Drácula*¹³ de Bram Stoker, dentre outras, se utilizaram desse aparato textual. Do ponto de vista narratológico, o romance epistolar baseia-se: “[...] nos princípios fundamentais da **epistolaridade** [...] enquanto estratégia discursiva em princípio interactiva: discurso eminentemente pessoal em que um locutor se dirige por escrito a um alocutário ausente” (REIS; LOPES, 2000, p. 366).

O primeiro documento histórico do Brasil é uma carta: “A história do Brasil começou com a carta de Pero Vaz de Caminha para falar ao Rei de Portugal sobre as belezas da nova terra e a descrição de seus habitantes” (VASCONCELOS, 2008, p. 378). Posteriormente, a Companhia de Jesus instaurou o método das cartas para relatar o avanço das missões de catequização. Essa atividade epistolográfica do Brasil dos séculos XVI e XVII, de função didática e informativa era ditada “por necessidades administrativas, religiosas e políticas” (SANTOS, M., 1998, p. 77) e atendiam aos interesses e circunstâncias do momento. “Para se ter uma ideia desta rede de informações, entre 1524 e 1556, Santo Inácio redigiu 6.815 cartas” (VASCONCELOS, 2008, p. 379). Citando estudo de Sheila Moura Hue¹⁴, Vasconcelos (2008) ressalta que essas cartas escritas pelos jesuítas seguiam a tradição das epístolas de Paulo, sendo copiadas e lidas entre os missionários. A autora esclarece que tais cartas não foram publicadas em sua versão original pois passavam por um processo de censura e reescrita de trechos que eram considerados “pouco edificantes”. Outro grande epistológrafo de que se tem notícia foi Padre Antônio Vieira cujas cartas relatavam tudo de importante que acontecia no Brasil. Exímio na oratória, Vieira “tratava em suas cartas da eleição de chefes locais, propondo

¹³ Traduzido por Lúcio Cardoso para *O Cruzeiro* em 1943.

¹⁴ *Primeiras cartas do Brasil 1551-1555*, introdução e notas de Sheila Moura Hue. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

uma justiça localizada, uma moeda regional e uma certa autonomia para o Brasil, sem romper os laços com a comunidade portuguesa” (DOMINGOS, 2016, p. 26).

No século XVII, o desenvolvimento das comunicações postais e o hábito de escrever cartas fez desse recurso “o jornal de hoje” (SANTOS, M. 1998, p. 33). Os relatos aproximavam as pessoas e os fatos. Circulavam nas cartas o registro das virtudes e defeitos, os hábitos e costumes da sociedade como forma de regulação da vida nos princípios da ordem e da boa convivência. A popularização da escrita epistolar no século XVIII propicia uma estrutura literária tão rica e moderna no sentido em que “expõe uma mesma história segundo diversos prismas” (RIBEIRO, R., 1991, p. 9). Quando os romances aglutinaram, através das cartas, ficção e realidade, a introspecção e a expressividade passaram a ser “critérios literários, influenciando uma linha bem-sucedida de romances de carta” (SANTOS, M. 1998, p. 43). De documentos informativos e didáticos, característicos da era colonial, passaram a integrar a ficção nos romances epistolares para, posteriormente, na forma de correspondências entre escritores, desvincularem-se da ficção e voltarem a ser documentos de interesse literário a serviço da compreensão da obra dos escritores: “Pode-se supor que essa utilização literária da carta decorra tanto de sua fecundidade como gênero quanto da importância de sua função como espaço de discussão tal como se revela de modo bastante especial no desenvolvimento do modernismo” (GUIMARÃES, J., 2004, p. 11).

Pensando-se na relação da literatura com as cartas até a modernidade, esses romances que tradicionalmente utilizavam-se somente de missivas, ganham novas roupagens, “através de entradas de diários pessoais, recortes jornalísticos e, mais recentemente, mensagens trocadas por meios eletrônicos como *e-mails* e também com o uso de notas pessoais, bilhetes, entre outros tipos textuais” (FERRARA, 2013, p. 131). Dessa forma o romance epistolar se atualiza absorvendo as nuances da modernidade.

Independente das cartas serem fictícias ou da possibilidade de censura e reescrita das cartas reais, a estratégia de utilização da escrita confessional inserida nos romances permite, tanto a reprodução de histórias baseadas em fatos verdadeiros, quanto a ficcionalização dessas cartas na intenção de aferir ao romance maior veracidade, já que “o discurso epistolar favorece a instituição de perspectivas de narrativas individuais” (REIS; LOPES, 2000, p. 367) e, por conseguinte, das atmosferas de confiança e confessionalidade:

A narrativa que opta pela estrutura epistolar com vozes múltiplas permite ao leitor compreender e analisar um único fato por vários ângulos – tantos quantos participam da história e relatam-na. Este ponto de vista múltiplo leva à polifonia que se torna a essência e o fio condutor do próprio texto. Esta estratégia também permite ao escritor dar um testemunho do tempo narrado, pois o coloca sob a ótica de várias personagens de diferentes orientações sociais, políticas e econômicas (VALENTIM, 2006, p. 49).

Um desejo comum à escrita de si “é ver, e mostrar o que escapa à vista, captar o incaptável” (LEJEUNE, 2014, p. 164), constituindo, nessa espécie de alteridade de si mesmo, o autoconhecimento, ao se constituir esse outro absoluto. Nos diálogos epistolares, essa instituição de diversos narradores (nos casos em que os romances compreendam vários correspondentes), detentores de diversos pontos de vista favorece a polifonia: “é então ao nível de leitura que é possível harmonizar diferentes testemunhos epistolares, eventualmente acerca de um mesmo evento apresentado em termos por assim dizer, parcelares, em função dessa diversidade de testemunhos” (REIS; LOPES, 2000, p. 367). A configuração do romance epistolar não favorece o domínio de um narrador onisciente que conduza a história como um maestro dos acontecimentos. Favorece, pois, uma figura oculta em sombras cuja função seja interferir o mínimo possível no decorrer da narrativa. Geralmente, o comum nesses romances é a presença de um narrador que se assemelhe a um editor. Sua presença pode ser notada em campos periféricos do texto como prefácios ou notas explicativas “tentando incutir verossimilhança ao conjunto epistolar publicado, dar conta de um certo trabalho organizativo”. No caso de *Crônica da casa assassinada*, não há uma informação sobre esse organizador dos textos, mas sua presença se faz notar nos depoimentos de algumas personagens que testemunham estarem atendendo ao pedido de uma pessoa cujo intuito seria a revelação da verdade: “Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento uma sede de justiça” (CARDOSO, L., 2009, p. 523). A configuração da escrita epistolar confere ao leitor “[...] a ilusão dele formar uma opinião livre e independente, pois o narrador fica formalmente oculto, como que dando ao leitor o papel do autor onisciente” (JANKOWSKY, 1976, p. 31). Essa ideia, porém, é ilusória porque o leitor está ainda sujeito à formatação, seleção e organização das informações que esse narrador oculto tem por função disponibilizar ainda que sua intervenção não seja tão aparente.

A verdade (ou a sua busca) seria o mote para a realização desse romance. A busca pela verdade vive e perdura na literatura por séculos como também a “atração do leitor pelo que possa ser real na obra de ficção” (CARDOSO, P., 1994, p. 4). À princípio, poderia ser uma estratégia literária inserir nos romances gêneros confessionais e vizinhos

da autobiografia que pudessem estimular o jogo entre o real e a ficção. No romance cardosiano estão claros os limites entre realidade e ficção, mas muitas vezes, essa atração do leitor pelo real ultrapassa a barreira do ficcional relacionando-se diretamente a uma possibilidade da realidade concreta, mirando “o ponto vélico” (CORTÁZAR, 2006, p. 179) entre a obra ficcional e a vida real dos escritores. A noção da verdade permeia toda a narrativa e é em busca dessa verdade que os manuscritos são organizados na forma de um romance epistolar. Enfim, essa vontade de verdade do leitor que pode corresponder a uma vontade de realidade se vê contemplada nos romances epistolares, e, em especial em *Crônica da casa assassinada*, que se utiliza dos diários, cartas e memórias como artefatos literários.

Explorando mais a fundo essa miscelânea entre ficção e realidade, não se pode ignorar que Cardoso utilizava-se da escrita confessional diária e correspondia-se com vários escritores trocando experiências, no exercício constante da crítica e da autocrítica. Os diários que ele escrevia como forma de desabafo ou como exercício da escrita seriam publicados, não sem antes passar pelo crivo desses amigos para sua leitura e apreciação crítica. É comum a revisão dos textos que serão publicados, como também é comum a censura de trechos que podem ferir a questão da intimidade, “num diário íntimo, registramos apenas alguns acontecimentos, omitimos outros, às vezes, quando relemos nosso diário, acrescentamos coisas ou corrigimos aquela primeira versão” (ARTIÈRES, 1998, p. 11). As mesmas interferências que Cardoso operava em seus diários íntimos antes da publicação, podem ser também observadas na fragmentação das narrativas de *Crônica da casa assassinada*, como também na presença de trechos escritos, posteriormente, à margem dos diários, como se o escritor transpusesse uma característica sua, como diarista, aos seus personagens ficcionais. André é o que mais se utiliza desse recurso em seu diário: “*Escrito à margem do caderno com letra diferente*: Não conhecia, visionava as mulheres. Nina, no entanto, e com assombrosa rapidez, deu-me a súmula de todas elas” (CARDOSO, L., 2009, p. 277). No diário de Beth são poucas essas reescritas: “*Nota à margem do manuscrito*: curiosa impressão a daquela tarde. Havia na varanda um resto de crepúsculo amarelo e quente, sua palidez, seus cabelos quase ruivos exaltavam o brilho líquido dos olhos, enquanto as linhas sobressaíam com nítida impressão de força” (CARDOSO, L., 2009, p. 69). As notas à margem do texto fazem mais sentido quando se referem aos diários, mas o recurso é também empregado nas cartas de Valdo, atestando a revisitação do texto: “*Pós-escrito à margem do papel*: Não se engane, Nina, é um ambiente bem diferente que virá encontrar agora, já não tenho por você aquele antigo

amor, nem poderá exigir de mim outra coisa além de uma frieza honesta e compreensiva” (CARDOSO L., 2009, p. 127). Não é possível imaginar qual seria a intenção desse pós-escrito em uma carta. Provavelmente atestar ser uma característica comum às personagens reler e reescrever os textos de cartas e diários, comprovando que reflexão e autocrítica são inerentes ao ato da escrita. Além dessas marcas, outras podem ser notadas como o uso de reticências e parênteses para trechos que podem ter sido omitidos, nesse caso mais comuns nas cartas que nos diários, ou deslocados do seu espaço original. Para Guimarães, os acréscimos às margens das cartas e diários e a parcialidade ou fragmentação dos capítulos “ênfatizam a precariedade dos elementos testemunhais” (GUIMARÃES, J., 2004, p. 19). Guimarães (2004) conclui que essa precariedade dos documentos e essa fragmentação (textual e temporal) são paralelas ao enredo do romance, cujas deteriorações se dão nos níveis psicológico, econômico e social. Poder-se ia acrescentar, ainda outros fatores, já que a morte de Nina e a debandada da casa, com sua posterior destruição, são indícios da destruição dos corpos em seus aspectos físico e moral. As revisitações e reescritas nos diários de André são as que mais incitam à reflexão sobre quando foram feitas já que André abandonou a casa dos Meneses logo após a morte de Nina. Algumas inscrições à margem do seu diário indicam que ele teria voltado à Vila Velha. Essas inscrições indicam também que ele teria recuperado seu diário:

Tantos anos passados, e eu ainda não esqueci. Amar, amei outras vezes, mas como se fosse um eco desse primeiro amor [...]. E agora que este pobre caderno veio novamente ter às minhas mãos, entre outros restos dessa casa que não existe mais, digo a mim mesmo que realmente não há grande diferença entre aquele que fui e o que sou hoje [...] CARDOSO, L., 2009, p. 377.

Ficaria, pois, a incógnita: seria ele o compilador misterioso de todos esses textos que formam o romance? Uma pergunta que não pretende ser respondida, apenas abre mais uma possibilidade de interpretação entre tantas outras.

3.3 – Os diários e o labor da escrita

O diário de Cardoso é um testemunho vivo do exercício de criação e do trabalho de conscientização em relação à escrita. Cardoso descreve essa consciência como um espasmo: “A tristeza de não poder [ser] senão essa doença, essa atmosfera carregada, e sem consolo, esse mar que me habita – ah, tantas horas de ausência, mas que posso eu contra as forças que me impedem de ser eu mesmo? Violência, brutalidade da vida”

(CARDOSO, L., 2012, p. 411). Refletindo sobre a escrita e sobre o trabalho de escritor ele se ressentido de não poder se sustentar pela pena, para ele, ser autêntico, ser ele mesmo é ser escritor.

No seu acervo, além do conjunto de manuscritos, dos diários e cartas, podem ser encontrados inúmeros textos inéditos e obras inacabadas. Dentre esses, destaca-se um trecho acerca do labor da escrita, sob o título de “Testemunhos – um período de vida”¹⁵, escrito entre os anos de 1959 e 1962, parece ser um projeto de escrita alternativa ao diário que ele publicara:

Outrora rabiscava papéis, inventava segredos e delícias, sem cogitar valores. Mais tarde empenhei-me no estudo, na gradativa conquista duma linguagem que fosse comunicante, incisiva e despojada. Creio que após trabalhosos anos, atingi algum resultado. Mas a luta prossegue sem tréguas pelo advento de algo que beire os fundamentos da minha vocação. De talento frouxo, vago, só o trabalho penoso e intranquilo tem me proporcionado algum alívio. E quanto tenho feito pouco! (CARDOSO, L., s/d).

São vários os relatos que ele faz sobre si mesmo, trechos de estilo poético que vivenciam, metaforicamente, o desejo da escrita. O leitor se enovela em um turbilhão de dúvidas, sombras, contradições a respeito da necessidade de criar e da luta interior do escritor com sua incapacidade momentânea de transpor a barreira do papel em branco. Nessas interlocuções pela escrita confessional mesclada à poesia e ao desejo de criar algo novo, numa mescla de sentidos e gêneros, Cardoso compartilha com seus leitores suas visões que poderiam ser cenas teatrais, sonhos, ou inspirações para um novo romance:

Comparei-me com alguém que arrastasse após si um imenso manto de seda escarlate; comparo-me agora a um monstro rugoso e estranho, com cem antenas e um casco imemorial de cor verde; qualquer coisa monumental e exótica que reinaugurasse o medo como um elemento de enxofre e de depuração. Com olhos secos e lúcidos contemplo a imensidão da eternidade; o solo fumeja em torno de mim e sinto tristeza. A noite mais bela é a inventada. As grandes revoltas são transes de momento. Restam as minhas paisagens, e as ruínas do mundo que não consigo construir. No entanto, as visões são tão fortes, tão onipotentes, que se confundem em mim ao próprio instinto da vida – vejo, com uma intensidade e uma dor que se aproxima, que já é sangue, suor e esperma (CARDOSO, L., 2012, p. 412).

A escrita dos diários suscita também a reflexão sobre os conceitos de público e privado. À princípio tais escritos eram pessoais, reservados à intimidade do escritor, sem pretensão de uma futura publicação. Em alguns casos essa possibilidade somente surgiria

¹⁵ Arquivo Lúcio Cardoso, AMLB, FCRB, pasta: LC Pit 34.

após a morte do diarista. Cuidar de si, pelo exercício da escrita, processa o esvaziamento da interioridade, ao tornar pública uma experiência socialmente legível” (SOUZA, 2007, p. 20). Os diários de Lúcio Cardoso têm uma intencionalidade diferenciada, já que tornar público o que antes era privado passa pelo processo de releitura, crítica e censura dos escritos a partir da supervisão do próprio escritor considerando-se que pelo menos o primeiro volume dos diários foi publicado por Cardoso em vida.

Os diários podem variar em sua intenção, forma, conteúdo, linguagem, destinação, mas conservam algumas características mínimas, quais sejam o registro cotidiano, a fragmentação e o desejo de “construir ou exercer a memória de seu autor” (LEJEUNE, 2014, p. 301). Situado entre os gêneros e subgêneros do espaço autobiográfico, uma característica essencial seria a tendência ao confessionalismo, “o caráter não raro estritamente privado da escrita diarística torna-o por vezes semelhante à narrativa epistolar” (REIS; LOPES, 2000, p. 107). Essa semelhança entre os escritos de foro íntimo como o diário, a carta e as memórias tece a trama de *Crônica da casa assassinada* permitindo ao leitor a construção da imagem das personagens através da escrita confessional e dos vários relatos sobre o outro.

“Os escritores que mantêm um diário são os mais literários de todos os escritores” (BLANCHOT, 2011, p. 21). Manter uma escrita diária, principalmente no caso em que o escritor empreende uma reflexão constante sobre si mesmo e sobre a sua obra construindo e desconstruindo o fazer literário, parece ser a melhor forma de autoconhecimento e aprimoramento das técnicas literárias. A análise dos diários cardosianos, enquanto laboratórios de escrita, junto aos romances publicados e aos textos inacabados permite o desvelar do processo de criação desse escritor. Quando se tem a possibilidade de se mergulhar nas reflexões sobre a criação e os limites da escrita sob a ótica do próprio criador, pode-se “descobrir chaves de leitura para o conjunto da obra” (CARELLI, 1988, p. 112). A escrita está associada ao pensamento sob duas formas de perspectiva, na concepção de Foucault (1997): uma linear e a outra circular. Na forma linear, a escrita prescinde de uma meditação, de uma reflexão e organização prévias. Já na forma circular: “a meditação precede as notas as quais permitem a releitura que, por sua vez, relança a meditação” (FOUCAULT, 1997, p. 134). A primeira escrita dos diários cardosianos se faz na forma linear, mas pela sua configuração de autocrítica e pelas releituras e reescritas do texto para publicação, e também por fazer parte do laboratório para a confecção de outros textos e obras, ele passa a habitar o campo circular.

Algumas temáticas da obra cardosiana estão sempre presentes na escrita dos diários como as reflexões sobre a vida e a morte, a beleza e o mar, o inferno e o pecado, as cores e as paisagens, a loucura e a sexualidade. Ele faz ponderações sobre a escrita como uma forma de expressão que elege a verdade como um ponto fundamental, ainda que falar a verdade passe por uma reflexão tão íntima e introspectiva que o aproxime da loucura. Sob essa perspectiva ele constrói Timóteo, como uma personagem que, sob o signo da loucura é o ser que é capaz de dizer todas as verdades que as pessoas mereçam ouvir. Em *Diários*, Cardoso afirma:

O que aprendemos, é como nos ocultar de um modo banal, como toda gente mais ou menos oculta. O que ocultamos é o que importa, é o que somos. Os loucos são os que não ocultam mais nada – e em vez de gestos aprendidos, traduzem no mundo exterior os signos do mundo secreto que os conduz (CARDOSO, L., 2012, p. 203).

A construção de Nina, enquanto um ser cuja beleza ofusca e desestrutura a todos também se vê contemplada em *Diários*: “Tudo o que é belo, só deve ser útil para fazer crescer nossa impressão de inquietude. A beleza é o supremo espasmo, a angústia máxima, o sentimento maior de furor ante a fragilidade e a possibilidade de destruição de tudo” (CARDOSO, L., 2009, p. 210). Nina não tem uma descrição física que permita ao leitor imaginá-la como uma personagem transposta ao mundo real, sua descrição é sempre vinculada às impressões que ela provoca no ambiente e nas pessoas. Betty faz uma inscrição em seu diário acerca da presença de Nina como

[...] um fermento atuando e decompondo. Possivelmente nem ela própria teria consciência disto, limitava-se a existir, com a exuberância e o capricho de certas plantas venenosas, mas pelo simples fato de que existia, um elemento a mais, dissociador, infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade [...]. E era inútil esconder: tudo o que existia ali naquela casa achava-se impregnado pela sua presença – os móveis, os acontecimentos, a sucessão das horas e dos minutos, o próprio ar (CARDOSO, L., 2009, p. 253-254).

As várias descrições que se fazem sobre Nina e sobre o poder que ela teria de desvirtuar o ambiente com a força de sua presença são sempre atenuados pelo fato de que ela parecia agir de forma inconsciente. Ela não representaria uma força agindo cônica e independente contra os Meneses, seria da sua própria natureza, como uma planta que nasce e cresce para se ramificar livremente, ser uma presença para a qual todos se curvariam. A ideia de Nina como uma presença que envolvia e ocupava todos os espaços

se confirma no acontecimento da sua morte. André narra esse momento como se a força do espírito de Nina presente em cada objeto e espaço da casa fosse se anulando enquanto ela morria:

[...] depois de algum tempo em que contemplei o corpo sem propriamente compreender o que representava, é que senti que ela realmente começava a morrer, porque sua presença, como um fluido que se esgotasse, também principiava a se afastar das coisas, a desertar dos objetos, como sugada por uma boca enorme e invisível. Tudo o que significava seu calor refluía dos objetos que ela tocara em vida e que guardavam até aquele momento a marca inesquecível de sua passagem. Como sob efeito de uma droga, eu olhava para todos os lados e via escorrer essa presença dos móveis, da cama, das janelas, dos cortinados, como fios baixos, ligeiros córregos de luto, depois em fontes que iam subindo, solenes, fartas, enovelando-se ao longo das cortinas, unindo-se a todas as águas presentes e compondo, afinal, o rio único de lembranças e de vivências que agora ia desaguar no imenso estuário do nada (CARDOSO, L., 2009, p. 459).

Os elementos da natureza, as paisagens e as cores são presença constante tanto nos diários como nos romances cardosianos. As mesmas cores que o impressionam nas pinturas e quadros são descritas e relacionadas às personagens e seus sentimentos. Por vezes ele procura formas poéticas, outros nomes, outras representações de cores para dar conta de tantas sensações visuais e táteis do mundo que nos rodeia:

As cores que são vistas em estado de embriaguez, cores álgidas ou mornas para as quais seria preciso criar novos nomes. Cores semelhantes a rochedos se dissolvendo, a golfos se abrindo, olhos, como rosas acesas na massa fria dos muros. Cores magnéticas e febris, que nos percorrem como espasmos, grandes auras circulares semelhantes a rajadas de vento, cascatas de luzes que ainda não foram inventadas, sóis de firmamento em fuga e satânicas alvoradas – música do nada, apenas (CARDOSO, L., 2012, p. 249).

As cores e seus tons de nada, de malva, de rosa, da carne e do sangue, vivenciados em poemas e simbolicamente nos romances, são representações do ser nos espaços de viver e de morrer. “O acontecer é cor” (CARDOSO, L., 1982, p. 51). As cores se relacionam tanto à vida quanto à morte. Para Cardoso, a vida seria:

[...] uma trama que se desfaz, uma cor que se desmancha. Mas não é, não pode ser apenas isto: que obscuro poder recompõe a existência dessa cor perdida? Há vermelhos, azuis, amarelos que nossos olhos não percebem – só que, lá, desse outro lado, as cores são outras, e respondem a nomes diferentes (CARDOSO, L., 2012, p. 462).

Em relação à morte ele escreveu: “A morte nos recolhe nus, verdade que é tão velha quanto o princípio do mundo” (CARDOSO, L., 2009, p. 209). E, ao final de *Crônica da casa assassinada*, a morte irá recolher o corpo de Nina, nu, sobre a mesa do jantar como se reafirmasse essa ideia sobre a morte.

Voltando os olhos para a questão da polifonia e considerando-a para além do estado literário, mas como forma de vida e composição de uma obra, pode-se reconhecer no processo de composição cardosiano a presença de várias representações do eu. É interessante notar a forma como ele descreve a presença de várias vozes representativas das personagens dos romances que ele tencionava escrever. Retomando a forma linear do pensamento foucaultiano, a criação dos romances parece vir na forma de uma grande apreensão do todo. Cada personagem parece surgir de forma autônoma e tomar lugar na cidade imaginária do campo das ficções. Esse processo se vê descrito em várias passagens de *Diários*. Em uma delas, Cardoso descreve essas personagens que o acompanham como sombras:

[...] essas vozes que são mais fortes do que eu, que cochicham segredos que não me pertencem, e que me iluminam por dentro, com essa estranha luz que os outros descobrem no meu rosto e que me faz sozinho, um homem acompanhado por uma multidão de fantasmas inquietos e inexoráveis (CARDOSO, L., 2009, p. 293).

Essas vozes se desenvolvem, adquirem formas e se corporificam nos romances, novelas e contos. Para Cardoso, o romance separa o escritor violentamente da realidade, e “se há autenticidade na sua gestação, cria uma segunda vida secreta e parasitária” (CARDOSO, L., 2012, p. 331). É vivenciando essa relação entre as personagens como formas vivas e autônomas que ele confessa ver o surgimento do romance como uma entidade: “Jamais pude viver toda a minha vida sensatamente; sempre senti forças poderosas se digladiarem no meu íntimo” (CARDOSO, L., 2012, p. 357). Na composição de suas obras, Cardoso pôde aplicar a fórmula do velho revestindo-se do novo. Ao mesclar gêneros e inserir novas temáticas criou personagens que permitiram dar vida a histórias revestidas da fragmentação e da inquietação aflorando questionamentos sobre a vida, a moral e a morte.

É através da escrita dos diários que se pode conhecer essa forma tão particular de vivência do romance, como carne e a escrita como um corpo, já que:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um “corpo” [...]. E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim [...] como o próprio corpo daquele que, a transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em força e em sangue” (FOUCAULT, 1997, p. 143).

Essa é uma lição que Cardoso apreendeu e aplicou na escrita confessional e na composição dos seus romances. Em “Diário proibido” ele revela: “durante muito tempo procurei obter uma visão pessoal do mundo e não consegui senão quando obtive uma visão pessoal de mim mesmo” (CARDOSO, L., 2012, p. 533). Escrevendo a partir da perspectiva de si mesmo, em seus diários, ele pode transpor os limites do confessional em *Crônica da casa assassinada*, com o mesmo sabor com que se desconstruía em sua escrita diária. A experiência de manter e publicar um diário íntimo potencializou a forma de compor seu romance na forma que ele mais desejou fazer, com sangue, com as vísceras, com os ossos e com o corpo inteiro.

3.4 – As cartas e suas singularidades

A história dos Meneses só sobreviveu ao tempo porque várias personagens decidiram se arquivar em diários e cartas. A fala sobrevive por um instante e morre assim que acaba de ser pronunciada, não tem permanência: “toda fala é do instante, toda escrita, da duração” (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 39). Diante da impossibilidade do diálogo, da distância, às vezes física, às vezes emocional entre as personagens e da incapacidade de verbalizar os próprios sentimentos, os Meneses abrigaram-se na escrita. A escrita dos diários reforça essa necessidade de conhecer a si mesmo através da introspecção, afinal, o diário é “o avesso do homem social” (SILVEIRA, 1974, p. 6), substituindo a realidade do mundo pela realidade do eu.

Uma escrita voltada para si mesmo deveria, em tese, estar mais próxima da verdade que é um dos motivos aventados para a reunião de todos os manuscritos do romance pois “a escrita é mais próxima do silêncio, mais próxima da solidão, mais próxima da verdade. Ao menos pode sê-lo, e é isso que a justifica. Que adianta escrever, se é para fingir? ” (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 38). Ultrapassando a barreira do silêncio essas personagens escreveram e deixaram sua versão da história como um legado para o futuro, não sendo possível, porém aferir-lhes o grau de sinceridade.

Vários são os motivos que incentivam a escrita, mas por que se escreve uma carta?

Porque não se pode nem falar nem calar. A correspondência nasce dessa dupla impossibilidade, que ela supera e da qual se nutre. Entre fala e silêncio. Entre comunicação e solidão. É como que uma literatura íntima, privada, secreta – e talvez o segredo da literatura (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 35)

As cartas cumprem a dupla função de arquivar e comunicar, detêm algumas características que as delimitam. A “carta é um daqueles vocábulos dos quais somos tão íntimos e cujo significado se faz tão óbvio que raramente atentamos para suas singularidades” (VALENTIM, 2006, p. 70). De fato, a ideia da carta já está tão diluída no imaginário coletivo que não prescinde de uma descrição pormenorizada. Fazem parte da cultura da escrita, podendo ser manuscritas, datiloscritas ou digitadas, geralmente são endereçadas a uma pessoa específica e tratam de diversos assuntos do cotidiano e de interesses comuns. “Por um lado, a carta caracteriza pessoas e, por outro, produz um adiantamento do tempo. É também usada para se obter uma ficção de autenticidade, para sugerir um valor documental” (JANKOWSKY, 1976, p. 29). É comum a utilização das cartas inseridas nos romances para incutir essa ideia de veracidade, numa aproximação entre os registros reais e ficcionais. A escrita epistolográfica e a escrita diarística guardam muita proximidade na medida em que “mantém um registro dos fatos acontecidos e dos sentimentos experimentados” (VALENTIM, 2006, p. 78). As cartas podem ser abertas a vários destinatários ou a um específico, o que as diferencia basicamente dos diários, mas ainda assim, “a missiva, texto por definição destinado a outrem, dá também lugar ao exercício pessoal. (FOUCAULT, 1997, p. 145).

A estrutura narrativa e o exercício da escrita confessional das cartas propiciam a fixação da memória em sua forma escrita. A revisitação da memória para a construção dos textos das cartas, como também dos diários, revela uma tomada de consciência, um processo de análise e de aprendizagem que pode ser seguido de uma idealização ou ficcionalização. “Sejam como elemento estruturante da narrativa, seja como simulacro da realidade, as cartas foram incorporadas pela ficção” (VALENTIM, 2006, p. 82). Esse processo de revisitação e reconstrução da memória se vê ficcionalizado no romance cardosiano. As cartas de Nina e Valdo preenchem o espaço vazio do diálogo que não se vê entre eles. As cartas de Ana revelam a necessidade de expressar uma voz que está oprimida e que não poderia ser ouvida de outra forma. A necessidade de se dirigir ao outro faz com que suas primeiras cartas, chamadas de confissões sejam dirigidas ao padre. Na escrita íntima, “o constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da

conduta, exercê-lo-á a escrita na ordem dos movimentos internos da alma; neste sentido ela tem o papel muito próximo do da confissão (FOUCAULT, 1997, p. 131).

Dissertando sobre as vantagens e desvantagens de utilização das cartas na ficção, Watt (1996, p. 166) aponta a repetição e a prolixidade que o método pode impor como uma desvantagem óbvia, no entanto enaltece as cartas como provas materiais vivas e diretas da intimidade de seus autores. As cartas podem distorcer o efeito da ficcionalidade quando vinculadas literariamente às tendências subjetivas e à intimidade entre o autor e o destinatário das missivas. São reconhecidas como o espelho dos sentimentos e dos pensamentos revelando um processo natural de confiança protegido pelo sigilo do selo. “No passado, o selo era a marca do sigilo” (VASCONCELOS, 2008, 373).

Em *Crônica da casa assassinada*, o sigilo não se encontra nos selos das cartas, e nem mesmo no que está escrito nelas, mas sim nas sugestões dos crimes que ficam subtendidos: A compra do revólver, por Demétrio vai suscitar a tentativa de suicídio de Valdo; o gesto de Nina atirar esse mesmo revólver pela janela vai culminar no suicídio de Alberto, considerado por Ana como um crime premeditado. E, por fim, a confissão final de Ana sobre a troca das crianças vai gerar a impossibilidade de se afirmar a ascendência de André.

Na ficção, as cartas revelam a experiência cotidiana do indivíduo compondo-se de um “fluxo incessante de pensamentos, sentimentos e sensações” (WATT, 1996, p. 166). Essa consciência instantânea capturada no momento da escrita pode ser usada como técnica literária a fim de dar mais intensidade à narrativa dos fatos, como também para explicar certas inconsistências que possam ser encontradas no enredo dos romances, visto que a escrita do momento, embora possa contar com uma memória aflorada do presente, conta também com fatores emocionais e tendenciosos e reflexões momentâneas que podem comprometer as narrativas das personagens:

[...] o método epistolar leva o escritor a produzir algo aceitável como a transcrição espontânea das reações subjetivas dos protagonistas aos fatos na medida em que estes ocorrem e, assim romper com a tendência clássica da seletividade e da concisão [...], pois, se os fatos são lembrados muito depois que ocorreram, a memória desempenha uma função mais ou menos semelhante, retendo apenas o que levou a uma ação importante e esquecendo o que foi transitório e malgrado (WATT, 1996, p. 167).

Por ser um romance de ficção, *Cronica da casa assassinada* não se embaraça com questões de ordem moral, jurídica ou ética no que diz respeito à publicação de cartas de terceiros, mesmo porque o romance foi publicado em 1959 e as leis de direito autoral são

mais recentes no Brasil, na *Constituição* de 1988, o artigo 5º inciso X trata especificamente da proteção ao direito à intimidade. Resumindo a questão:

[...]o signatário detém o direito autoral da carta; o destinatário possui o direito material, ou seja, ele é dono do suporte, normalmente o papel em que a carta foi escrito, e os dois são protegidos pelo direito à intimidade, assim também como aqueles que são mencionados no texto (VASCONCELOS, 2008, 385).

Originalmente, a carta “é um texto que não deve ser publicado, mas nem sempre se respeita esse estatuto, pois muitas vezes é um documento rico de informações históricas, biográficas, literárias e artísticas, mesmo que apresentadas de forma fragmentada”. (VASCONCELOS, 2008, p. 381). Em relação às cartas não ficcionais, são muitos lotes arquivados no acervo Lúcio Cardoso da *FCRB*, mas são poucos os estudos publicados acerca do material que permanece quase que praticamente inédito com exceção de algumas cartas e trechos de cartas publicados acerca da correspondência ativa ou passiva com Mario de Andrade, Murilo Mendes, Clarice Lispector, Érico Veríssimo e Octávio de Faria. Inserida na esfera do privado, as cartas foram inseridas no contexto literário, seja pela ficção, seja pela publicação da correspondência entre alguns escritores. Várias dessas obras são resultantes dos processos de troca de experiências e convicções literárias empreendidas por esses artistas. Cumpre salientar a característica do desvendamento na publicação dessas epístolas, comprovando que:

A correspondência brasileira do século XX se caracteriza como testemunho ofegante, doloroso e incandescente. Seus missivistas entregam-se à ação de escrever cartas como se estivessem redigindo um documento autobiográfico ou, na melhor das hipóteses, escrevendo memórias (SANTOS, M., 1998, p. 136).

A correspondência entre escritores, artistas e personalidades da época são reveladoras do ideário, das convicções religiosas, políticas, literárias e artísticas, dos projetos, tradições, crenças e mitos, como verdadeiros documentos de registro histórico. Em uma sociedade que ainda não havia experimentado a virtualidade,

[...] a carta é um instrumento que certamente faz certa pausa na velocidade virtual de hoje. Seu movimento é bem mais lento. É uma conversa imaginária, na qual o destinatário distante é convidado a entrar num determinado assunto, que nem sabe se lhe interessa. Uma carta é sempre uma surpresa. O destinatário se faz leitor e responde. Ou não (PORTUGAL et al, 2006, p. 12-13).

Fragmentada ou não, baseada em ficção ou fatos reais, a carta foi incorporada aos romances, umas vezes como um elemento que participa da estrutura da narrativa outras como a própria narrativa. “Se as funções desempenhadas por elas são diferentes, o mesmo já não podemos dizer de seu conteúdo, uma ficcionalização autobiográfica” (VALENTIM, 2006, p. 82). Ainda que os romances possam ser construídos com parte dessas correspondências, de forma fragmentada, monológica ou polifonicamente, a carta não perde seu significado singular, ela é “simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face” (FOUCAULT, 1997, p. 150). Observar as trocas de cartas não-ficcionais entre os escritores é um exercício de compreensão das formas como esse instrumento se adequou e se incorporou, posteriormente, ao campo ficcional.

3.4.1 – Interações literárias entre os escritores

É possível acompanhar nos diários cardosianos essa prática das trocas de experiências literárias e textos inéditos através das cartas. Em uma passagem de *Diários*, após reclamar a falta de notícias, Cardoso escreve: “Afinal notícias do Rio. Além de um telegrama de L., uma carta de meu irmão. Há também, graças a Deus, uma carta de Octávio [...]. E eu conservo a carta entre minhas mãos durante muito tempo, a fim de não me sentir tão sozinho e nem tão desgraçado” (CARDOSO, L., 2012, p. 301). Não se pode negar, no entanto, que o contato com as cartas originais propicia uma melhor compreensão da forma como essas interações se faziam. Em carta do jornalista e escritor Ildeu Brandão (1913 – 1994) datada de Belo Horizonte, 8 de março de 1937, pode se observar uma tentativa de explicar os termos de uma carta anterior que poderiam ter causado aborrecimentos por uma má interpretação, segundo o próprio Ildeu, causada pela sua inabilidade como epistológrafo:

“Este, (o livro) para ser ótimo nem defeitos lhe faltam” – Quis eu dizer com isso que *A luz no subsolo* tem os defeitos necessários para ser magnífico. Eu sempre considerei defeitos apontados pela crítica como sinais afirmadores da grandeza de um livro, pois, como V. já deve ter reparado, nós quando lemos um livro só atentamos nos defeitos quando esse livro é bom.
[...]

Na segunda frase: - “E estes (os defeitos), têm feito a delícia de muita gente” – faço alusão a uma horda de literatos, alguns já conhecidos seus que, quando comentam suas obras, só o fazem referindo-se com delícia e gozo

inenarráveis, aos tais defeitos, que constituem para eles a suprema felicidade. As uvas verdes, Lúcio... (BRANDÃO, 1937).

Alguns relatos em *Diários*, tratam dos hábitos de Cardoso, suas amizades, lugares preferidos, sempre, de alguma forma, ligados à literatura e à arte:

Almoço, ontem com Vito Pentagna, em casa de Rosário Fusco, que oferece uísque e fala sobre Faulkner. Passo o dia todo num doce vapor de embriaguez e afinal, ao escurecer, vou tomar no Café Vermelhinho, onde se reúne a fauna 'artística', isto é, todo o rebotalho plástico, teatral e literário da cidade (CARDOSO, L., 2012, p. 375-376).

No dia seguinte, 15 de setembro de 1951, Cardoso relata: “Aqui estou no Café Cinelândia que outrora tanto frequentamos Octávio, Cornélio, Rachel de Queiroz, Adonias e eu”. (CARDOSO, L., 2012, p. 376). Os diálogos entre Lúcio Cardoso e outros escritores aconteciam nas rodas de conversas nos cafés, nas casas de amigos, como também através das cartas. Carelli (1988, p. 36) confirma a informação de que Cardoso frequentava regularmente o Bar Recreio na companhia dos amigos já citados, como também, de Vinícius de Moraes e Clarice Lispector. Em uma de suas visitas a Rosário Fusco, Cardoso escreve: “Como sempre dá-me dois livros que acaba de publicar, mostra-me provas de outro, os originais de um romance inédito, suas últimas pinturas, decorações e até mesmo Rita, sua filha recém-nascida” (CARDOSO, L., 2012, p. 269). As trocas de experiências envolviam todas as formas de arte. Em contrapartida, em carta não datada, Fusco faz considerações sobre os poemas de Cardoso: “Lucio, preste atenção aos palpites que dou à margem dos seus versos [...]. A poesia é substantiva, é ser, não é atributo. Não é coisa que se acrescente, é coisa que se dá. Que se entrega, que se espoja nas palavras a um chamado mágico” (FUSCO, s/d.). Comentando a publicação de *Diário I* (1960), Fusco irá relatar em outra carta, datada de 17 de janeiro de 1961: “Conheço bem essa espécie de dor, Lucio, a dor inumerável, que começa com o suspiro da mãe da gente – quando nos bota para fora – e acaba com o nosso idem, no dia do primeiro juízo” (FUSCO, 1961).

O estudo de Carelli (1988) tornou público, vários trechos de cartas trocadas entre Lúcio, Cardoso, Cornélio Penna, Octávio de Faria e Murilo Mendes, desde os primeiros romances de Cardoso, como também de suas poesias. De Octávio de Faria vieram as influências para uma literatura mais intimista e introspectiva, Murilo Mendes aconselhava sobre a religiosidade e Cornélio Penna o amigo que melhor compreendia suas confidências e aconselhava “viver o sofrimento dos outros, mas à margem deles”

(CARDOSO, L., 2012, p. 450). Em carta datada de Campo Belo, 22 de junho de 1934, Octávio de Faria (1908 – 1980) aconselha e faz críticas sobre os poemas que Cardoso organizava para compor um livro:

Gostando como eu gostei, eu me aborreceria seriamente se não lhe falasse com toda franqueza das coisas de que não gostei! [...] Nas 50 poesias de que se compõe o seu livro, de apenas quatro não gosto – e acho que gritam contra o resto do livro, contra a natureza das outras poesias. (FARIA, 1934).

Posteriormente, Faria trocava cartas com Cardoso a respeito do seu livro *A luz no subsolo*, marco de uma nova narrativa introspectiva, da técnica de fragmentação, do mergulho nas reflexões íntimas das personagens, temas que seriam aprofundados nas demais produções do escritor. A primeira carta é de Petrópolis, 24 de fevereiro de 1936:

Vinicius me deu a 4ª parte da “Luz no Sub-solo” e eu, hoje, 2ª feira de carnaval, depois de ter dormido o domingo inteiro, por ela reiniciei as minhas leituras (há 2 meses não conseguia ler nada). Gostei tanto e fiquei tão entusiasmado com o tamanho geral do romance que não quis esperar mais nem um dia. Será que você percebeu o que fez? Será que você está com plena consciência da grandeza do romance, da sua importância?

[...]

Acho-o difícilimo. Acho-o um livro para 15 pessoas aqui no Brasil, das quais 10 não entenderão todo. (FARIA, 1936).

Dois meses depois, Octávio escreveria uma segunda carta elogiando o romance. Em carta datada de Campo Belo, 18 de abril de 1936, Faria inicia a narrativa à luz de velas, pois estaria só e sem energia elétrica, momento propício para a visita do “mendigo resignado”, referindo-se ao personagem simbólico presente em *A luz no subsolo*. Tendo pensado muito no romance que ele já elogiara na carta anterior, reforça sua importância na literatura brasileira. Elucidando que, em virtude da proximidade e grande amizade entre eles, tais elogios à qualidade do romance não poderiam ser feitos na forma e medida da excepcional importância da obra, ele conclui:

Esse livro abre época, corta ligações, separa águas. Esse livro é um extremo, sem dúvida – dele provavelmente o seu autor ainda voltará para um “clima” mais manso, para um “localismo” mais positivo, etc., etc., - mas é um marco novo e será provavelmente pelo vinco formado na nossa terra mole que correrão as melhores águas dos anos que vão vir. (FARIA, 1936).

Retomando a temática da poesia, em carta datada do Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1944, Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) faz algumas considerações sobre o livro *Novas poesias*, lançado naquele ano: “[...] em v. romancista e poeta se ligam na

mesma personalidade profunda e capaz de penetrar na medula das coisas” (ANDRADE, C., 1944). Diz ainda perceber em Cardoso um inconformismo com o desenho convencional da aparência. Poucos foram as críticas acerca desse novo livro de poesias de Cardoso, segundo Écio Ribeiro (2001, p. 77), as palavras de Drummond assemelham-se mais ao discurso da amizade e não apresentam, de fato, uma consistência de crítica literária.

Por meio de um discurso pessoal em que um locutor se dirige por escrito a um destinatário, “a carta estabelece uma comunicação diferida no tempo e distanciada no espaço” (REIS; LOPES, 2000, p. 366). De Genebra, Gilberto Amado (1887 – 1969) escreve a Cardoso em 22 de junho de 1959 para testemunhar suas impressões sobre *Crônica da casa assassinada*. Sua carta demonstra que ele acompanhava as polêmicas envolvendo o romance, em especial as críticas acerca da linguagem utilizada por Cardoso não contemplarem as diferenças sociais entre as personagens. Ele encerra a carta exaltando a criação de Nina como uma autêntica personagem feminina:

Nesse livro pode-se ver ainda uma vez como tudo o que se chama ou se quer chamar defeito de composição, primeira pessoa, cartas, diários, linguagem de personagem acima de sua inteligência, caráter social e profissão... é secundário. Que importa que o farmacêutico ou que a mulher de Demétrio falem “bonito” como falam se o que dizem reflete na dialecta do drama as suas posições respectivas de seres vivos vivendo.

[...]

Ainda mais uma palavra para o criador de Dona Nina, que passou a existir no Brasil, para mim, mais do que quase todas as mulheres que conheço. Pobre, brava, estranha, dolorosa, Nina bonita. Deus te perdoe, pecadora fremente (AMADO, 1959).

Como exercício pessoal praticado para si mesmo ou em direção a outrem, a escrita de cartas envolve as práticas da introspecção e da reflexão, descrita por Foucault como “uma arte da verdade contrastiva” já que combina “a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso” (FOUCAULT, 1997, p. 141). Sebastião Bento Rabelo Brochado escreve a Cardoso, em carta datada de São Paulo, 3 de junho de 1961, relatando o impacto que o romance havia lhe causado. Ele referencia “cenas” do romance, numa alusão ao estilo cardosiano de imprimir uma escrita que aproxima literatura e cinema:

Não é uma carta, nem nada. No momento não me sinto em absoluto capaz de qualquer escrivinhação. Contudo, tenho que lhe dizer que seu livro é um assombro. Se o tivesse lido aí no Rio quando estive com ele nas mãos,

talvez as coisas em minha vida tivessem corrido diferentemente. Nada de mais grave e íntimo poderia dizer sobre essa excelente e universal obra de arte que é a *Crônica*. A não ser talvez que se trata de uma das mais belas defesas do homem em suas últimas consequências jamais escritas.

[...]

PS.: a cena de André e Nina, na primeira vez em que se deitam, só encontra paralelo em certos trechos de Emily Brontë, tamanha a altura. Igualmente cenas de Ana e Timóteo são de uma beleza sem fim. (BROCHADO, 1961).

Um importante trabalho de catalogação feito por Ésio Ribeiro (2001) revelou quase 800 cartas no acervo do escritor entre correspondências passiva, ativa e de terceiros, incluindo-se ainda cerca de 100 cartas sem identificação. No acervo do escritor uma carta, em especial, chama atenção por estar intitulada “Carta tomada”. É uma carta manuscrita, não datada, de Lúcio Cardoso à Eneida¹⁶. Por citar *Crônica da casa assassinada*, deve ter sido escrita entre os anos de 1959 a 1962, visto que depois dessa data, o escritor perdeu a capacidade para a escrita. A carta seria uma resposta a alguma crítica publicada a respeito das personagens cardosianas:

[...] estou aqui para explicar uma coisa, já que você se referiu de ambas as vezes (numa crônica e numa “enquete” a sair...) a isto: que não achava muito “normais” meus personagens.

O que eu persigo, Eneida, não é o “retrato fiel” de dona Chiquinha, nem de “seu” Zeca da esquina, nem de Gabriela – nem de quanto personagem “normal” houver por este mundo de Deus. O que eu quero – ah, como quero!... – e minha ambição é válida, é atingir uma verdade humana que, por ser exatamente muito verdade, e muito humana, não dá aos seres que invento (perdão...) esse ar familiar e enconrado dos romances de costumes.

Posso não atingir o alvo, quem sou eu, sei muito bem das forças que disponho – mas não posso deixar de lembrar que não são “normais” nem os personagens de Dickens, nem os de Shakespeare, nem os dos gregos, nem os de Faulkner – nem os de nenhum escritor que tenha atingido em sua obra uma densa transfiguração poética e, portanto, “real” desse pobre material humano que somos. (CARDOSO, L., s/d.)

Na ocasião do lançamento de *Diário I*, em 1960, Cardoso concedeu uma polêmica entrevista à Fausto Cunha sob o título: “Lúcio Cardoso (patético): Ergo meu livro como um punhal contra Minas”. Referindo-se a essa expressão em carta sem data, Oswaldo H. Castello Branco¹⁷ solicita um exemplar do livro:

Aqui está um mineiro de Santos Dumont ansioso por conhecer o seu “punhal” erguido contra a nossa gostosa Minas Gerais: a sua tradição de família, sua literatura, sua concepção de vida, sua fábula, e até... seu espírito bancário.

¹⁶ Provavelmente Eneida de Moraes (1904-1971) – escritora e cronista do Jornal *Diário de Notícias* (RJ).

¹⁷ Historiador santumonense, fundador do Museu Cabangu em homenagem a Santos Dumont.

Venha ele, esse punhal certamente generoso, acompanhado de umas palavrinhas suas para o leitor curioso, que ficará incorporado a uma arraigada tradição mineiríssima de família, e nela será, pelos tempos que hão de vir, uma preciosidade disputada pelos filhos, quando adultos. (CASTELLO BRANCO, s/d.)

Por ocasião da morte do escritor, Marcos Konder Reis publicou no *Suplemento Literário de Minas Gerais* uma carta datada de 19 de março de 1968. De forma simbólica ele relata momentos que compartilhou com o escritor citando os encontros com amigos e personagens literários como o capitão Achab e a baleia branca de *Moby Dick*. Descreve os momentos anteriores à doença, quando os primeiros sinais começam a aparecer: “O enfarte passava no seu braço esquerdo às suas patas de veludo e você compunha a introdução à música do sangue” (REIS, 1968, p. 11). Segundo o relato de Reis, apesar dos sinais, Cardoso continuava sua vida desregrada pelos bares da cidade, ignorando a gravidade da doença: “Na sua quaresma, com o nó de uma gravata roxa lhe pendurando no pelourinho. Você fugiu de casa. Para o campo da cruz vazia”. A irmã de Cardoso, em seu livro de memórias, relata, em maio de 1962, o surgimento do primeiro espasmo que já provocara uma certa dificuldade na articulação das palavras e uma fala mais arrastada. Em seu relato ela transcreve os diálogos de seu irmão Fausto no intuito de exigir de Cardoso um maior comprometimento com a saúde: “Já estou conversando com Lelena e ela já me contou que você continua bebendo [...]. Quer ficar paralisado em cima de uma cama, dando trabalho à Lelena? ” (CARDOSO, M. H., 1973, p. 72). Posteriormente a própria Maria Helena faz a advertência: “Nonô, onde está *O viajante*? O tempo passa e você não o acaba nunca. Pensa que é eterno? Um dia, quando menos esperar, pronto, não pode mais acabá-lo” (CARDOSO, M. H., 1973, p. 73). Semanas após, Cardoso seria internado: “O capitão arrastado para o fundo do mar pela Baleia Branca” (REIS, 1968, p. 11). E os irmãos Fausto e Maria Helena vão se lembrar do diálogo de dias anteriores, com arrependimento pelas palavras que anteciparam o estado do escritor, inutilizado para a fala e para a escrita.

Reis faz o relato, em sua carta, do momento em que Cardoso principia a pintar:

Pouco depois, uma granada de cores explodia na sua mão esquerda. Ione e Lulu sorriram de alegria. Um nome a mais, o de pintor, acrescentado à lista. Ele viera e lhe amarrara no tornozelo uma bola de ferro, e lhe cravara na mão direita os dentes de um sono profundo, e costurara seus lábios com uma linha farpada [...]. Tinha valido a pena? lhe perguntou Lelena, perplexa e desolada. E você retrucou: Sim, pois que eu morri (REIS, 1968, p. 11).

Reis fala, também, da religião e da fé, compara o período de sofrimento do escritor ao período da quaresma esperando que ao final o escritor ressuscite. Utiliza-se do pronome “Ele”, algumas vezes na maiúscula para determinar a entidade causadora da doença e da morte: “E de repente ele veio. Você me diz: não se esqueça da maiúscula. Eu escrevo: Ele”. (REIS, 1968, p. 11). A carta de Reis revela o desejo de trazer o outro que está distante pela doença e pela incapacidade de comunicação para perto de si.

O “eu epistolar” tece uma ilusão de presença desejando tornar-se visível ao outro pela escritura. “Essa escritura epistolar prefigura um árduo trabalho de humanização da palavra escrita” (MORAES 2003, p. 60). Por meio da cumplicidade, as cartas se enveredam na atividade artístico-literária. Pelas características do testemunho próximo à verdade imprimiram certa dose de realidade aos romances ficcionais. No período modernista, partindo antes da humanização da escrita pelos caminhos da intimidade, nessa dupla função de expressar informação e amizade se tornaram importante instrumento ao processo de formação intelectual e artística desses escritores. Na ficção, Cardoso parece trilhar esse projeto que mescla intimidade e informação ao idealizar a busca pela verdade amparando-se no baú de papéis antigos dos Meneses.

3.4.2 – Visitando o baú das ficções dos Meneses

No campo ficcional, o romance apresenta duas cartas de Nina ao seu marido, Valdo Meneses e uma carta ao Coronel Amadeu Gonçalves, dividida em dois capítulos.

As cartas para Valdo foram escritas em momentos distintos. A primeira delas deve ter sido escrita logo após a saída de Nina de Vila Velha pois ela relata não ter intenção de retornar à chácara e escreve solicitando ajuda financeira para se manter no Rio de Janeiro. A segunda carta foi escrita para informar o seu retorno à casa dos Meneses. Um intervalo, portanto, de cerca de quinze anos entre os dois episódios. Passado esse tempo, após o retorno para Vila Velha, ela escreve a outra carta destinada ao Coronel. Essa carta se divide em dois capítulos, inclusive para marcar a forma em que foi escrita denotando a pausa de um dia entre as duas partes.

São várias as estratégias de ampliação do campo dialógico: “A segmentação em planos, a justaposição de sequências e frases, a montagem, os deslocamentos temporais, são algumas estratégias dessa composição moderna, direcionada para a transgressão do monologismo” (BRAYNER, 1996, p. 718). Concentrando a atenção nas cartas a Valdo, percebe-se todo o poder de sedução e de convencimento que Nina emprega para tentar

persuadir o marido de sua inocência, nesse momento, ainda sem a intenção e retornar ao lar, mas, apenas visando garantir os seus direitos de esposa. Pesava sobre ela a acusação de adultério e ela empreende forças para anular as acusações de Demétrio, já que fora ele o único a presenciar os fatos e era notório que ele nunca apreciara sua presença na família. Embora essa carta esteja escrita na primeira pessoa e não conte com os diálogos na forma direta como em muitos outros trechos de diários e narrativas do romance, Nina utiliza de algumas estratégias visando a proximidade com seu interlocutor: “Pense bem, Valdo, pense sobretudo porque não é muito o que vou lhe pedir [...]. Por exemplo, as mesadas que me prometeu – lembra-se? – jamais se concretizaram” (CARDOSO, L., 2009, p. 39). Além dos vocativos inseridos em vários trechos, e frases que se referem diretamente ao interlocutor como se estivesse em um diálogo aberto, Nina acrescenta prováveis respostas em forma de falas ou de atitudes de Valdo: “Adivinho a ruga cavada em sua testa, o ar desconfiado que sempre toma nessas ocasiões [...]. Não, Valdo, não pense que estou recorrendo a você para satisfazer caprichos e luxos” (CARDOSO, L., 2009, p. 38). Como se ouvisse a pergunta que Valdo imaginaria ao ler a carta, ela responde: “Sim, existem esses amigos, eu não escondo” (CARDOSO, L., 2009, p. 38).

Nina pressupõe as falas de seu marido e do seu cunhado, no momento em que estão a ler sua carta:

Já a esta altura, você, que sempre procurou adivinhar meus intentos, terá dito consigo mesmo: “É evidente, é mais do que evidente o que ela pretende de mim!” Não sei como ocultá-lo – ah, Valdo, como sofrem as pessoas sinceras, como se cobrem de uma inútil vergonha, ao lidar com certos valores materiais deste mundo [...]. Vejo Demétrio inclinando-se como uma sombra por cima do seu ombro, e desabafando: “Até onde não ousará ela chegar...” (CARDOSO, L., 2009, p. 39).

Ainda que seja uma escrita solitária, todos os conectivos, vocativos, expressões e estratégias de convencimento servem ao fim de aproximar, fazer o outro presente e se solidarizar com o sofrimento alheio. Em alguns momentos, ela abusa de sua autoridade e para exaltar suas próprias qualidades, insere falas alheias que o comprovam: “Nina nunca foi mais bonita do que agora” (CARDOSO, L., 2009, p. 38). “Uma mulher de sua qualidade, que merecia tudo, todas as homenagens!” (CARDOSO, L., 2009, p. 40). Para a seguir, voltar ao seu papel de vítima: “Suspendi essa carta um pouco, a fim de enxugar o pranto que me subia aos olhos” (CARDOSO, L., 2009, p. 41). Para reafirmar esse papel, Nina relata uma suposta tentativa de suicídio interrompida pela chegada do Coronel.

Conta que havia comprado um determinado medicamento e que escrevera uma carta de despedida como um possível testamento de sua dor:

Bem, imagina por um momento que tenha sido esta a carta. Depois coloquei o copo defronte de mim, derramei nele o conteúdo do tubo e fiquei esperando que a coragem viesse. Minto, Valdo, a carta não era esta, a carta era outra, que eu escrevi naquele momento, com o copo diante de mim. Queria que ela fosse a minha suma, meu testamento. Que os meus gritos, nela, ecoassem pela vastidão da sua casa, e fizessem tremer os culpados em seu esconderijo (CARDOSO, L., 2009, p. 43).

A carta não poderia ser a mesma já que ela não tomara o veneno e segundo seu relato, o Coronel teria rasgado a tal carta e derramado o conteúdo do copo dentro da pia, evitando que ela cometesse uma insanidade. A carta finaliza com a lembrança do amor que os uniu que ela derrama em lágrimas que supostamente teriam sido deixadas naquele papel, mas também com uma ameaça velada: “Preste atenção, Valdo, para que eu não seja obrigada a tomar atitudes extremas” (CARDOSO, L., 2009, p. 45).

A segunda carta, embora se utilize basicamente das mesmas estratégias, tem um outro objetivo: Nina deseja retornar a casa dos Meneses e suas palavras adquirem um tom de saudosismo, lembrando os bons momentos do passado. Para trazer a empatia do seu interlocutor, ela se diz vitimada por uma paralisia de fundo emocional que somente poderia ser curada quando ela pudesse reparar a injustiça sofrida no passado. O episódio que provocara sua expulsão da chácara será minimizado: “ele se achava de joelhos aos meus pés, mas juro, juro de novo, jurarei sempre, foi a primeira e a única vez que aconteceu aquilo” (CARDOSO, L., 2009, p. 86).

Abusando de sua autoridade enquanto doente, Nina tenta impor sua vontade: “os mortos têm o seu direito, e eu me vejo na situação de reclamar alguma coisa como minha última vontade” (CARDOSO, L., 2009, p. 91). As cartas de Nina são, portanto, formas de interação que substituem os diálogos entre as personagens permitindo a previsão das reações e a suposição das perguntas e respostas diante da leitura das cartas.

A carta escrita ao Coronel envolve os relatos do momento em que Nina decidiu deixar o Rio de Janeiro, logo após o episódio do copo de veneno até a sua chegada em Vila Velha e a recepção que tivera dos Meneses. A carta é interrompida e tem continuidade no dia seguinte de forma bastante melancólica: “Ah, Coronel, se eu tivesse coragem, confessaria que já começo a me arrepender deste novo passo que dei” (CARDOSO, L., 2009, p. 213). O que pode ser considerado mais relevante nessa carta seria a forma como Nina revela ter fabricado uma imagem mais modesta, escolhendo os

vestidos mais simples a fim de influenciar o seu marido de maneira que ele a aceitasse de volta. Pelo histórico que trazia de estar sofrendo de uma grave moléstia, ela simula uma tonteira e se deixa desfalecer nos braços de Valdo com a intenção de tornar essa história mais convincente para os Meneses. Ainda que ela use de toda essa sinceridade com o Coronel, algumas estratégias de vitimização são frequentes, Nina se diz prisioneira de um destino que a fez voltar para aquela casa, mesmo que essa volta pudesse prenunciar o seu fim. Narra sua impressão de aprisionamento desde o momento em que pisa a beira da escada de pedra, e é envolvida por uma sensação mortal, “como um suspiro, que se eleva da terra, o odor familiar das violetas. E, no entanto, vim [...] porque há uma força superior que me impele, e eu vim ao encontro do meu destino” (CARDOSO, L., 2009, p. 213). De forma dramática, ela acabara por pressentir que o seu destino seria sucumbir ao odor mortal das violetas.

No romance, a relação amorosa entre Nina e André será poucas vezes referenciada pelas personagens, com exceção do próprio André que relata todos os acontecimentos em seu diário e de Ana que passa a seguir a cunhada e relatar os acontecimentos em suas confissões. As demais personagens não falam sobre o assunto, nem mesmo as personagens externas citam quaisquer tipos de comentários feitos na cidade. O diário de Betty relata alguns comportamentos estranhos de André, mas não chega a fazer nenhuma afirmação sobre o suposto incesto.

A personalidade de Valdo não apresenta um caráter especificamente religioso, mas ele resolve buscar aconselhamento por meio de uma carta. Nessa carta específica para o padre, Valdo não consegue colocar em palavras a dúvida que o estava assaltando, mas ele deixa nas entrelinhas a suposição de que a relação entre mãe e filho não se encaminhava do modo como deveria ser. As palavras são sempre contidas e ele tenta levar as acusações para o campo das suposições a fim de não verbalizar o incesto, já que ele não teria nenhuma prova além do comportamento do filho.

Valdo inicia a carta explicando que, embora a esposa agisse de forma normal e não tivesse nenhum fato que a desabonasse, haveria na sua simples presença alguma força subversiva, causadora de um certo mal-estar, uma força que atuava sobre os demais “de um modo arbitrário, cínico e até mesmo, para ir mais longe, criminoso” (CARDOSO, L., 2009, p. 240). Dada essa primeira impressão sobre a esposa, ele passa a relatar os fatos estranhos que se sucederam após o retorno de Nina. André tonara-se voluntarioso, nervoso, quase febril:

Não havia mais aquela contenção, aquele brio que eu tanto admirava como uma demonstração da superioridade do seu controle sobre os nervos: hesitante, pálido, os olhos rodeados de escuro, assemelhava-se à imagem exata de alguém que houvesse assumido a responsabilidade de uma grande culpa (CARDOSO, L., 2009, p. 241).

Encontrando-se, certa vez, frente a frente com ele, Valdo observa um olhar esquivo e atemorizado que se esforçava, talvez, para não trair um grande segredo guardado, em atitude que se assemelhava a de um criminoso. Mais de uma vez a palavra “criminoso” será usada para caracterizar as atitudes de Nina ou de André, fazendo supor que era a hipótese que Valdo guardava mais apropriada e próxima da realidade, naquele momento, embora ele não tivesse coragem suficiente para verbalizar os temores que lhe afligiam em seu íntimo. Ao tentar dialogar com Nina, ela o acusa de sentir ciúmes, o mesmo sentimento que os havia separado no passado. Ao ser interpelado sobre qual seria a acusação que ele lhe fazia, Valdo não é capaz de dizer claramente, apenas balbucia: “meu filho...”. Diante dessas palavras, Nina o corrige: “nosso filho...” e se atira em prantos na cama, negando qualquer atitude ilícita, soluçando até que o sono a envolvesse. Sendo-lhe quase impossível formular de modo direto uma acusação, Valdo solicita uma orientação espiritual ao padre, a fim de que ele o aconselhasse e o ajudasse a concluir se seriam frutos de sua imaginação, ainda contaminada pelos acontecimentos do passado ou se, de fato, esses elementos seriam suficientes para comprovar que algo não iria bem na casa dos Meneses. Afinal, segundo Valdo, Nina era do tipo que fazia o sujeito duvidar até mesmo da própria realidade.

3.4.3 – A fragmentação da memória: inconsistências e contradições

Ao se analisar essa crônica de histórias dos Meneses como um romance de memórias, formado tanto pelos fragmentos de lembranças pinçados em depoimentos e narrações das personagens, como dos documentos em forma de cartas e diários pode-se perceber que ao se mesclar tantas vozes em formatos diferentes, corre-se o risco de deparar com relatos contraditórios ou conflitantes. Não seria possível afirmar se tais inconsistências seriam propositais ou simples falhas na composição do romance. A análise dos manuscritos não se mostra eficaz para aparar tal dúvida devido a forma desorganizada como foram encontrados, sem datação específica, muitas vezes, em folhas destacadas e fora da ordem, não sendo possível atestar qual o método usado pelo autor para organizar e dar forma às ideias.

Algumas dessas inconsistências se dão de forma interna, quando a própria personagem se contradiz, outras se dão de forma externa, quando a declaração de uma personagem entra em conflito com a narração já prestada por outra personagem.

Exemplificando uma ocorrência de nível interno, na segunda narrativa do médico, ele relata que fora convocado para um atendimento no Pavilhão, por ocasião do suicídio de Alberto. Antes mesmo de saber do quem se tratava, ele classifica o local como inadequado para abrigar um doente: “o Pavilhão dos Meneses não era o retiro ideal para um enfermo: as aleias se estreitavam, e em vez de flores, o mato começava a dominar com ímpeto. Quem quer que seja, disse comigo mesmo, deve ser de classe muito ínfima para ser abandonado assim neste lugar” (CARDOSO, L., 2009, p. 154). Em sua terceira narrativa, após se passarem quinze anos, o médico é chamado novamente ao Pavilhão, dessa feita para atender André que passava por uma aparente crise nervosa. Contrariando a informação anterior, o médico afirma: “Nunca entrara ali, e confesso que fazia naquele instante com certa curiosidade” (CARDOSO, L., 2009, p. 259). Há um espaço de tempo entre os atendimentos, mas o local é o mesmo. No primeiro atendimento, o médico faz a descrição do entorno do local e depois dos espaços internos, portanto a possibilidade de não se lembrar seria ínfima. Essa informação contraditória abre margem para a hipótese de um lapso do escritor entre as várias versões, escritas e reescritas da obra. Possivelmente o escritor usou partes de uma das versões mescladas a outras já escritas anteriormente e não atentou para essa discrepância na revisão do texto. Outra hipótese seria a manutenção de tais declarações conflitantes com o intuito de dar vida à característica de fluidez e inconstância da memória, já que o romance depende de várias versões e não pretende deixar nenhuma como definitiva.

Outro trecho que dá margem a reflexões pertence a uma das cartas de Nina para Valdo. Em suas confissões, Ana revela que fora ao Rio de Janeiro buscar o filho de Nina e Valdo. Em sua carta, Nina teria afirmado: “Jamais traria comigo um rebento dos Meneses. Está por aí, no hospital onde nasceu”. Até esse ponto a declaração permite que a versão de Ana, no pós-escrito, seja bastante aceitável. Ana relata que levava o próprio filho fruto de seu relacionamento com Alberto e que nunca visitara o hospital onde estaria o filho legítimo. Se, de fato, Nina o abandonara e não o procurara mais, seria fácil para Ana sustentar a sua história como verdade. Mas Nina completa sua frase anterior confessando não estar sendo totalmente sincera quando afirmara aquilo. Resta então a dúvida em relação a que ela não estaria sendo sincera. Ou ela sabia do paradeiro da criança, ou a criança não tinha sido abandonada no hospital. Tanto uma como outra

hipótese significaria a ciência de que André não seria a criança que ela tinha gerado. No mesmo trecho ela continua dizendo: Ana não tinha “o direito de arrebatá-lo. Mas desgraçadamente foi assim que aconteceu” (CARDOSO, L., 2009, p. 91). O raciocínio empreendido até aqui volta à estaca zero quando ela reafirma que Ana teria levado a criança correta.

Colaborando com a hipótese anterior, Ana relata, no pós-escrito, que nem chegara a ir no hospital. Esse fato poderia ser comprovado por Nina se, de fato, ela estivesse acompanhando, à distância, o paradeiro de seu verdadeiro filho. Em alguns trechos, ela havia citado uma enfermeira, sua amiga, de nome Castorina, com quem poderia ter deixado a criança. A semelhança entre André e Alberto, só é notada por Ana, após uma discussão com sua cunhada. Nina lhe chama a atenção para o fato, fazendo com que Ana compreendesse que ele não seria filho de Valdo. Em choque Ana diz: “Nunca me passara pela cabeça que André pudesse não ser filho de Valdo (CARDOSO, L., 2009, p. 329). Possivelmente essa afirmativa seria a que mais contraria a versão sustentada por Ana no final do romance. Por outro lado, uma evidência que não pode ser ignorada seria a menção do nome de “Glael”, como o verdadeiro Meneses, filho de Nina e Valdo, numa alusão a ideia de que Nina sabia que André não era o seu filho. Essa incógnita sobre o que Nina sabia ou não, como também a incógnita sobre a mãe legítima de André foi carregada para o túmulo junto com as duas personagens.

Pode-se inferir que a trama foi escrita para fazer pairar uma dúvida permanente. O romance é uma compilação de documentos e relatos partindo da intenção de uma personagem misteriosa em revelar a verdade. O pós-escrito será o “adendo anexado para finalizar o suspense de um longo percurso de desencontros e sofrimentos” (BRAYNER, 1996, p. 719). Ou não. O pós-escrito estaria em favor da versão que esse compilador gostaria de sustentar, visto que ele poderia tê-lo descartado caso sua intenção fosse pela manutenção da versão do incesto. Assim, o romance tenta se sustentar sob o ponto de vista da marca desse compilador que selecionou documentos e provocou os depoimentos. Sejam eles completos e verdadeiros ou parciais e modificados, o leitor pode decidir por suscitar suas próprias conclusões, caso opte por fundamentar seu ponto de vista em outras provas e trechos dos textos.

Uma ocorrência que não chega a ser um conflito, mas sugere uma desarmonia nas informações prestadas, diz respeito ao farmacêutico. Em sua terceira narrativa, após a reforma da farmácia, ele afirma que desejava ter um cachorro que lhe fizesse companhia: “Poderão dizer, e eu não estarei longe de concordar com isto, que são sonhos de um velho

celibatário. Para quem se acostumou, como eu, a conversas solitárias, é sempre bom encontrar um ouvinte” (CARDOSO, L., 2009, p. 133). O uso da palavra celibatário e a afirmação de que o cão seria sua única companhia faz supor que ele era solteiro. Na narrativa seguinte, ele recebe visita de Valdo, anunciada por sua mulher, até então não citada. Diz ele: “Os tempos são duros, senhor Valdo. O senhor sabe tenho três filhos...” (CARDOSO, L., 2009, p. 475). Entre os fatos das duas narrativas há uma passagem considerável de tempo, a inconsistência se dá no fato de que as duas narrativas devem ter sido colhidas pelo compilador, ao mesmo tempo, em um tempo presente, distante dos fatos narrados e, por esse motivo, seria comum fazer alguma referência à mulher, ou ao fato de não estar casado ainda em tal época do acontecimento, pelo contrário, a narrativa o classifica como celibatário, ainda que no tempo presente da narrativa, ele não o fosse.

Por fim, o episódio da tentativa de suicídio de Valdo rende três versões. Em sua carta à Valdo, Nina afirma que se arrependia de não ter partido na noite do tiro, referindo-se à tentativa de suicídio de Valdo, dando a entender que sua partida se deu em momento posterior: “Como fizera mal em ceder da primeira vez, como fora tola em não ter partido naquela noite do tiro... Agora me achava exposta a semelhante humilhação, e nada poderia fazer porque ninguém me comunicara coisa alguma e tudo se tramava na sombra” (CARDOSO, L., 2009, p. 89). A carta de Valdo dá outra versão informando que Nina deixara a casa na mesma noite em que se dera a tentativa de suicídio após uma última conversa do casal:

[...] compreendi que você se achava prestes a proferir o último adeus:

- É para sempre, Nina?

- É para sempre, Valdo.

Alguns minutos mais – segundos, que digo eu, tão breve foi a ilusão de sua presença – e não existia em minhas mãos senão o perfume que você deixara [...]. Desde aí não sei o que sucedeu; apesar da pouca gravidade do ferimento, creio que teria morrido se não fossem os cuidados de Betty. E morrido de tristeza, de abandono, de enervamento” (CARDOSO, L., 2009, p. 132).

No pós-escrito, Ana revela que Nina partira cerca de dois, três meses após a tentativa de suicídio de Valdo:

Valdo convescente de sua fracassada tentativa de suicídio, afirmara que ali encontraria maior repouso. Dois, três meses, nem ela própria conseguia mais se lembrar de quanto tempo durara aquela tregua. Até que, denunciado o escândalo no fundo ele jamais se conformara com a mudança para o Pavilhão –, Demétrio praticamente obrigou Nina a partir (CARDOSO, L., 2009, p. 529).

As três versões apresentam três possibilidades para a partida de Nina, uma logo após o tiro, uma segunda, algumas noites após o tiro e uma terceira, meses após o tiro. De fato, as versões de Valdo e Nina não são tão diferentes, pois seria plausível que Valdo se sentisse confuso em relação às datas após estar convalescendo da tentativa de suicídio. Ainda que Nina tenha se despedido dele, ela poderia ter deixado para partir dias a seguir, sem prejuízo da sua versão de se sentir obrigada por Demétrio a deixar a casa sob a acusação de adultério. A versão de Ana, porém, é bastante diferente quando aumenta o prazo de permanência de Nina na casa, o que significaria também que ela deixara a casa em um estado mais avançado da gravidez.

A análise desses atritos nas versões das personagens não tem o intuito de desmistificar as versões ou de apontar erros no conjunto da obra. Apenas são formas de demonstrar a complexidade de informações e vozes que compartilham, nesse romance, o desejo de conferir o estatuto da verdade, nem sempre fácil de ser desvelada em meio à passagem do tempo e aos interesses pessoais e particulares de quem escreve e se revela nas cartas.

O trabalho literário com cartas é sempre instigante e revela os recônditos da alma humana em seus espaços mais profundos, por isso particulares, contemplando, pois, o projeto cardosiano de fazer do romance uma tessitura das paixões humanas.

Assim como no romance ficcional, as cartas, diários, memórias, depoimentos e confissões se unem para uma completude literária, a obra cardosiana “é como uma grande teia, seus romances, novelas e até o *Diário*, fazem parte de um mesmo conjunto” (GUIMARÃES, A., 2008, p. 11). Complementando essa “caixa de joias”, expressão utilizada por Guimarães para os papéis do arquivo de Lúcio Cardoso, essa teia lançaria seus fios para além da representação convencional da escrita, estendendo-se ao cinema, ao teatro e à pintura numa multiplicidade de linguagens.

4 – AS IMAGENS DE LÚCIO CARDOSO

Em *Crônica da casa assassinada*, várias são as versões apresentadas sobre Nina. Pela leitura, o leitor atribui várias imagens à personagem. Algumas vezes ela é descrita como sedutora, enigmática, outras como dissimulada. Considerando-se o primeiro e o último capítulo, a personagem passa de pecadora a vítima dos acontecimentos. A imagem que o leitor cria para essa personagem vai se modificando ao longo da leitura. E seria difícil eleger qual dessas imagens corresponderia à verdade. O romance tece sua narrativa a partir dessas imagens amparando-se em uma linguagem que favorece a criação de quadros imaginários transportando o leitor para aquele espaço/tempo. As paisagens integradas às personagens e as descrições que privilegiam as sensações em detrimento das formas possibilitam essa rede de imagens que compõem o fio da narrativa.

Em uma passagem do romance, André deseja imprimir uma última imagem aos olhos de Nina já nos seus últimos momentos de vida. Refletindo sobre a morte, pensa se Nina ainda seria capaz de reconhecer sua imagem. André ergue as pálpebras da moribunda para que sua imagem penetre uma última vez pelas suas retinas e justifica:

Porque, se do lugar onde já se encontrava não pudesse mais penetrar a minha imagem, e se eu já fosse para ela apenas um ser apagado e sem valia, pelo menos eu queria ainda uma vez vislumbrar minha própria imagem no opaco daquelas pupilas, e sentir-me boiar à tona daquele mundo que outrora fora meu, e que hoje perdido, devia acolher-me apenas com a indiferença da onda que passeia a forma de um morto (CARDOSO, L., 2009, p. 456).

A imagem a que André se refere é como o reflexo do espelho a ser reproduzido nas pupilas de Nina, mas poderia também representar a impressão de uma marca, algo que o fizesse ser lembrado para além da morte, sem as amarras do tempo. O romance trata lembranças e memórias a partir de várias perspectivas e a partir de construções temporais diversas. Uma vez parte das interpretações das impressões deixadas pelas lembranças de fatos ocorridos no passado expressos nas narrativas e depoimentos, outras, parte da representação de cartas e memórias escritas no momento dos fatos, acrescidas de notas escritas posteriormente ao pé de página. Tais narrativas, sejam rememorações, sejam escritas à luz dos fatos, embora tenham motivações diferentes e possam ser representações mais próximas ou mais distantes da realidade, têm em comum a necessidade de deixar uma imagem que se eternizasse e repercutisse após a morte.

Esse tipo de relação, entre a imagem e o desejo de vencer o tempo, se repete nos vários tipos de Arte. “Durante milênios, a pintura fora a arte da confecção de imagens. O pintor representava temas imaginários religiosos, míticos ou históricos, ou retratava o mundo que estava diante dele em forma de paisagens, retratos e naturezas-mortas” (SCHAPIRO, 1996, p. 206-207). A partir do século XIX, a pintura – cujo objetivo principal era a representação, a arte de perpetuar uma imagem – se volta para o mundo das sensações e passa a refletir um estado de alma, uma ideia, uma fantasia. Colando-se à música, aspira uma criação harmônica entre cores e formas. “Mas a imagem permaneceu como base indispensável da pintura (SCHAPIRO, 1996, p. 207).

Um escritor que mantém um diário revela muito sobre a forma como ele se relaciona com o tempo e as imagens. Na perspectiva dos diários cardosianos, ao passarem por reescrita e revisão para serem publicados em vida, abandonam um pouco da escrita automática, ancorada no presente e se projetam para a posteridade. A escrita íntima de Cardoso amparada na religiosidade, na afetividade e na efemeridade da vida facilita a criação de uma imagem sobre o escritor.

Cardoso sempre demonstrou uma preocupação sobre a criação de um gênero de escrita que fosse capaz de criar uma imagem fiel de si mesmo. O diário não parecia atender a esses anseios. Fala em gênero novo, gênero híbrido, gênero de palavras, foge ao registro diário de fatos e busca o registro de sensações que o aproximassem mais do leitor e da realidade. Tinha, porém, a ciência de que a escrita se estabelece numa outra realidade:

Repassando estas páginas, vejo que falta quase tudo o que me sucedeu – examinando as notas escritas até agora, pergunto se um determinado gênero de palavras, ou de sensações – em vez de criar a impressão de realidade, não levantaria, ao contrário, uma outra, substituindo a verdadeira e se impondo com uma autonomia cheia de força? (CARDOSO, L., 2009, p. 266).

Em seus diários, Cardoso utiliza-se, por vezes, do artifício de substituir os nomes por letras aleatórias para mascarar a identidade das personalidades da época. Justifica, porém, essa preferência pela preservação de fatos e pessoas em suas reminiscências por não encontrar a linguagem exata capaz de fixar tais imagens: “prefiro o sentimento que me causaram, e se algum houve digno de nota, este é que deve figurar aqui, ainda que seja expresso numa linguagem capenga e só corresponda a uma parcela reduzida da verdade” (CARDOSO, L., 2009, p. 266).

A leitura dos diários revela muito da imagem do escritor. Os romances apresentam imagens vivas das paisagens e personagens que irão se perpetuar através das cores impressas nas telas – a imagem é um fator importante quando se fala nas obras cardosianas.

Aprofundando mais os aspectos sobre a imagem, Gilberto Mendonça Teles apresenta o seguinte conceito:

IMAGEM [do lat. Imago, áginis = reflexo, máscara, sombra, alma, fantasia, fantasma] é uma palavra ou expressão que evoca um objeto, de modo a dar uma impressão concreta dele, seja na linguagem comum, seja na linguagem literária ou em outro tipo de "linguagem", como a artística. É a representação mental do objeto, percebido pela nossa sensibilidade. Primeiramente, dizia respeito à visão, mas atualmente abrange todos os sentidos (TELES, 2006, p. 13).

A imagem literária é formada, pois da junção de aspectos da impressão que se tem de uma substância, da representação desta por meio de uma forma concreta ou da percepção mental dessa substância ativada pela sensibilidade artística.

O conceito de imagem cola-se frequentemente à ideia de imaginação. Segundo Bachelard, à imaginação é atribuída a faculdade de formar imagens, mas antes de tudo, ela é a faculdade “de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens” (BACHELARD, 1990, p. 1). A ação imaginante dependeria, portanto, da faculdade de ativar imagens sobre as imagens transformando a visão inicial pela sobreposição daquelas. “Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito de cores e das formas. (BACHELARD, 1990, p. 1). Bachelard (1990, p. 259) convoca ao exercício da mobilidade, da palavra como profecia, da imaginação sem amarras. Para ele, a imagem literária põe as palavras em movimento, devolvendo a elas a sua função de imaginação.

4.1 - Revivendo pela pintura

Segundo Carelli (1988), Cardoso já desenhava e pintava antes da doença e era amigo de inúmeros artistas. A dimensão visual de sua escrita ficcional seria uma condição facilitadora de uma autonomia na linguagem que transformasse a textualidade em textura. Os traços rápidos e seguros emprestavam grande expressividade aos seus desenhos. “A

pintura (como toda obra de arte) nasce desse combate com a vida e a morte [...]. O pintor é, portanto, aquele que sabe ver e que dá a ver” (CARELLI, 1988, p. 78). A visão de Cardoso expressa nas pinturas em traços firmes e longos se torna capaz de ligar à textura das cores, a sensibilidade presente nos romances. Tendo convivido intimamente com o escritor, Walmir Ayala testemunha sua intensa forma de criar, entregue ao desespero e à paixão:

[...] nos momentos em que mais pulsava em sua matéria a vela escusa do desastre e da insatisfação, recorria ao lápis, ao carvão, ao óleo, ao pastel, ao papel, à parede, ao que estivesse ao seu alcance, e como um alucinado manchava o espaço vago, enchia de atmosferas o silêncio (AYALA, 1968, p. 2).

Foi em dezembro que Lúcio Cardoso sofreu o primeiro derrame. Sua irmã deixou a data gravada em suas memórias. “Noite horrível [...]. Nunca mais esquecerei essa data: 7 de dezembro de 1962” (CARDOSO, M. H., 1973, p. 81). A partir de então, o escritor teve que reaprender como encaixar uma personalidade expansiva e criativa nos limites de um novo corpo de parcos gestos e sons:

Quando retorna do quadro do coma, no qual permaneceu durante dias, nada mais lhe pareceu familiar: lápis, papel e, muito menos, a articulação das palavras. Difícil imaginar um escritor de renome, desde muito cedo prestigiado pela crítica com uma produção considerável, na etapa de amadurecimento de seu ofício, ter uma carreira irremediavelmente suspensa [...]. Mas o artista não havia se rompido dentro dele. E, na medida em que reconhecia, mesmo na doença, sua energia excedente, iniciava uma caminhada extremamente lenta, para não abrir mão da escrita (DAMASCENO, 2012, p. 17).

A pintura era utilizada inicialmente como uma forma de terapia até evoluir ao grau de arte. A primeira exposição na Galeria Goeldi também ficaria marcada nas memórias de Maria Helena: 19 de maio de 1965. Dessa forma, o espírito criativo de Cardoso parecia estar intacto apesar das sequelas da doença que o impediam de escrever e falar com destreza. Uma obra antes tão arraigada à palavra ultrapassa todos os limites para se transmutar em substância corpórea quando as cores ganham formas moldadas pelos próprios dedos do escritor:

[...] as mãos mergulhadas na tinta, misturadas várias cores sobre um pedaço de vidro grosso, funcionando como palheta, um pouco da mistura colorida que vinha de fazer, escorrendo por sobre a mesa. A tela que começava a pintar naquele momento já deixa entrever alguns contornos daquilo que mais tarde seria um jardim tropical na sua maior exuberância [...], obrigado a trabalhar com a mão esquerda somente, vira o quadro em todos os sentidos, para baixo,

para cima, os dedos imundos (porque nunca usa pincel, mas os dedos), não admitindo nenhuma disciplina na sua maneira de criar. (CARDOSO, M. H., 1973, p. 322).

Serviu-se, pois, dos dedos das mãos “para imprimir a frase” (AYALA, 1968b, p. 5). O uso das mãos para a composição dos quadros aproxima Cardoso do trabalho artesanal, no qual o artista molda à mão sua obra de arte: “Feito com as mãos, o objeto artesanal conserva, real ou metaforicamente, as impressões digitais de quem o fez” (PAZ, 1991, p. 51). Em 1965, João Antônio (1965, p. 5) utiliza-se do termo “pintura digital” para qualificar a obra de Lúcio Cardoso, que pelo termo “digital”, pode se inscrever sob dois aspectos: o instrumento das mãos para moldar as formas e cores, como também a ideia de deixar gravadas as impressões do mundo do escritor ANEXO 5).

Várias foram as formas com que a imprensa noticiou a volta do escritor Lúcio Cardoso ao campo artístico. “O mundo interior é o mesmo, mas diferente á a forma de expressão” (SILVA, 1965, p. 5). Se em 1962, o escritor estivera entre a vida e a morte deixando como sequelas um corpo parcialmente paralisado e a dificuldade em articular as palavras e a escrita, a partir das pinturas, o artista se reinventa num movimento de renascimento/ressurreição pela arte. Enquanto crítico de arte, Clarival do Prado Valladares (1918-1983) afirma que embora os trabalhos de Cardoso estivessem amparados em materiais simples como papel, lápis-cera e tintas diluídas, resguardavam o caráter de arte pelo “grau de sutileza da composição cromática e pela veemente sensibilidade de procura e de ajustes tonais” (VALLADARES, 1965, p. 45).

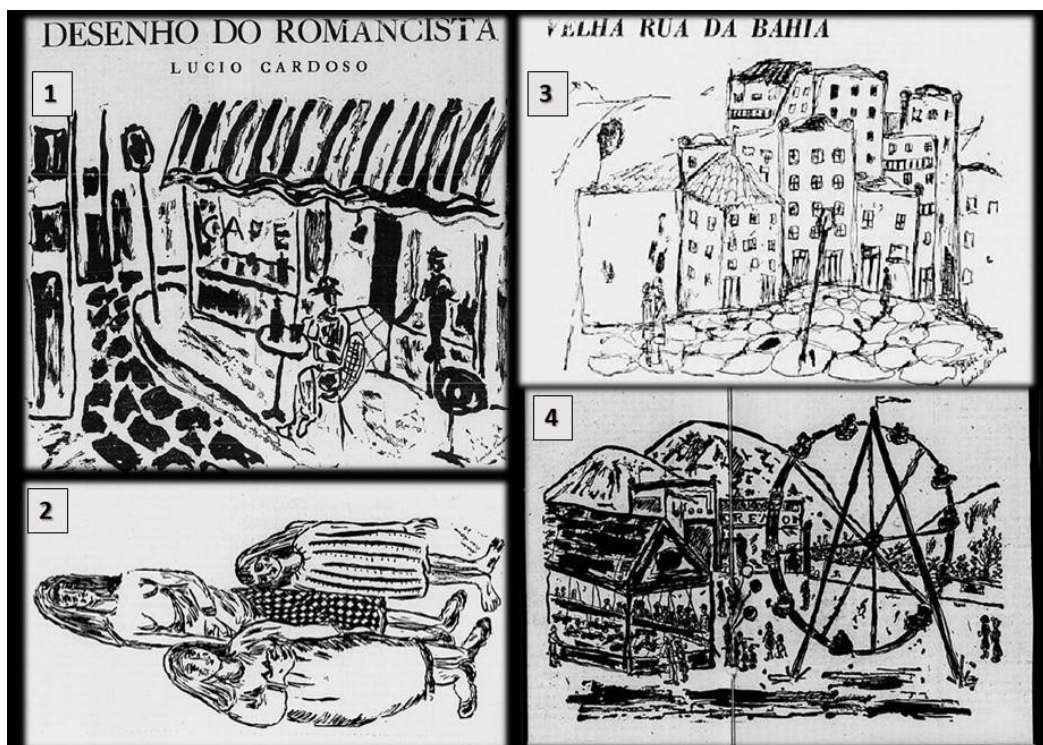
Cardoso sempre se expressou através de imagens, naquela qualidade literária de emprestar às palavras tanta corporeidade que elas pareciam se destacar do papel para ganhar formas concretas: um mundo imaginado “com todas as suas personalidades voltadas para o sol” (CARDOSO, L., 2012, p. 527). Não se trata de simples descrições de paisagens e personagens, mas da criação de um mundo imaginário e paralelo à realidade. Ainda que fosse um mundo imaginado, pelas palavras, se tornava real e cheio de vida. Esse amor à imagem sempre foi declarado como um culto à natureza com suas cores e paisagens: “Meu elemento é a natureza, rochas, montanhas, nuvens altas, fráguas e descampados. Aqui me sinto eu mesmo e a minha alma se dilata. São as únicas coisas que sinto à minha altura, as únicas de acordo com a minha paisagem interior” (CARDOSO, L., 2012, p. 526).

4.2 - Cardoso, desenhista e amante das artes

Uma pesquisa nos arquivos do Suplemento Literário *Letras e Artes* do Jornal *A Manhã*, revela o hábito cardosiano de fazer desenhos e ilustrações. Através da coluna “Arquivos Implacáveis”, publicada inicialmente nesse suplemento, e, posteriormente na revista *O Cruzeiro*, João Condé – um colecionador de manuscritos (como Mário de Andrade) – reunia e publicava cartas manuscritas dos escritores, informações pessoais como seus gostos e hábitos, entrevistas, enquetes e desenhos de artistas e escritores.

A atividade artística à qual Cardoso se dedicaria posteriormente, “não abriu um novo mundo, mas apenas ampliou o seu velho e poderoso mundo, utilizando a pintura” (SILVA, 1965, p. 5). Para tal coluna, Cardoso fizera várias contribuições (Figura 5).

Figura 5- Desenhos de Lúcio Cardoso para jornais



Fonte: Suplemento Literário “Letras e Artes” do Jornal *A Manhã*.

LEGENDA:

Desenhos de Lúcio Cardoso para a coluna “Arquivos Implacáveis” de João Condé

1 –Data: 29 dez. 1946 p. 8/9

2 –Data: 08 mai. 1949 p. 8

3 –Data: 04 dez. 1949 p. 8

4 –Data: 06 jun. 1948 p. 8/9

No rodapé de uma das figuras, o seguinte verbete: “Lúcio Cardoso – é homem de sete instrumentos: romancista, poeta, dramaturgo, diretor de cinema e , ultimamente, desenhista.

Outros afirmam que o desenhista Lúcio Cardoso – até escreve”

As atividades de Cardoso em relação à pintura são intensas. Em visita ao atelier de Roberto Burle-Marx, datada de 1950, ele detecta uma conexão entre os pincéis e as paisagens: “há uma magia, uma música particular naquelas coisas, e o homem que sabe manejar aquelas linhas e ângulos coloridos, possui alguma coisa de um fauno” (CARDOSO, L., 2012, p. 267). Aprofundando essas conexões, Cardoso participa dos catálogos de pinturas de vários artistas: “apreciador das artes plásticas e bom pintor ele mesmo, o romancista foi o apresentador, nas últimas exposições, de [...] Ione Saldanha, a escultora Zélia Salgado, Nolasco, Ricardo Guida, Vera Mindlin e Darel” (LIMA, M., 1960, p. 72). Sobre Ione Saldanha, pode-se destacar trechos desse catálogo publicado inicialmente em 1962:

Lúcio Cardoso foi o primeiro a perceber, em 1962 [...], o que seria o projeto de Ione Saldanha. Este projeto tem um nome: cidade. De fato, o escritor mineiro percebeu ao mesmo tempo o específico – “tenta ser cor, antes de ser diagrama de um estado d’alma” – e o metafórico de sua obra: “Há uma cidade que conscientemente ou inconscientemente ela procura nos transmitir” (MORAIS, 2012, p. 100).

Outras referências datam de uma primeira exposição da pintora em 1959. Essas análises críticas de 1959 e 1962 foram republicadas em uma retrospectiva da pintora em 2012:

[...] o escritor Lúcio Cardoso é bastante preciso em suas observações: “suas telas se elaboram com vagar, são formadas de parcelas que se ajustam como num jogo de armar, instalando-se aos pedaços, às descobertas, como se a visão não fosse de um todo coeso, mas de um laboratório fragmentado e colorido”. Esse laboratório fragmentado colorido é a senha para o desdobramento de sua obra posterior, para a liberdade inerente à sua investigação pictórica e para o tratamento experimental da cor. Ora mais fragmentada ora mais coesa, a artista, ainda segundo Cardoso no mesmo texto, vai assumindo plena liberdade diante do referente externo, “não necessita da presença imediata de uma

paisagem para elaborar o quadro: pode reconstruí-la em seu ateliê transformado em laboratório, toque por toque, não muito semelhante à paisagem real, mas muito semelhante a uma paisagem de Ione Saldanha”. Concluindo, em seguida, com enorme perspicácia, que “a visão fundamentalmente musical e pictórica fará com que ela cada vez mais necessite de espaços amplos, solitários e vazios, onde possa gravar sua impressão cada vez mais adulta da cor” (OSORIO, 2012, p. 10).

As palavras de Cardoso acerca das pinturas reforçam sua estreita relação com as cores e demonstram o modo especial com que os artistas tendem a ver o mundo. A relação com a cor passa a ser uma relação com o mundo já que não existe um mundo sem cores e “cada objeto, planta, animal ou pessoa tem sua identidade própria, definida, em parte por sua exclusiva mistura de cores” (TAPPENDEN, 2016, p. 25).

Tecendo comentários sobre a primeira exposição de Lúcio Cardoso, em 1965, Carlos Drummond de Andrade observa que “o sonho e o mistério da alma assumem formas de patética beleza natural” na representação das figuras e das paisagens. Para ele, Cardoso se entrega ao mundo criado por ele próprio e conclama todos a

[...] participar de suas visões, contagiando-nos desse perturbador e sutil poder de descobrir, fixar e nomear coisas transcendentais, seja pela palavra, seja pela forma, seja pela cor, com que uma admirável mão esquerda, soberana e invencível mergulha no conhecimento para transfigurar o caos (ANDRADE, C., 1965, p. 6).

O testemunho de Aguinaldo Silva destaca a presença do mesmo mundo da ficção em seus quadros, já que o escritor se preocupava em retratar detalhes plásticos por meio de poderosas descrições evidenciando “o menor sinal de luz e de cor aprisionado” (SILVA, 1965, p. 5). De forma geral os periódicos da época relatavam um grande público nessas exposições, bem como uma substancial venda das telas. As temáticas dos quadros se repetem nas reportagens: “paisagens da infância, serras, rios, bosques, animais de montaria, viajantes, céus convulsos” (AYALA, 1968b, p. 5). Para a última exposição de 1968, a revista *O Cruzeiro* publicou um texto crítico acompanhado de fotos de alguns quadros e uma retrospectiva do escritor:

Em 1963, os primeiros desenhos foram surgindo como uma terapia. Antes do derrame, em casa de amigos, Lúcio desenhava. Eram apenas esboços, mas guardavam de certa forma, a mesma força que víamos em páginas de *Crônica da casa assassinada*, no *Enfeitiçado*, em *Professora Hilda*. O que Lúcio revela neles é o início de sua segunda e talvez mais difícil etapa: a do pintor, do artista que vencendo a paisagem terrível da morte, da incomunicabilidade, do silêncio, explodiu inteiro, com a vida recuperada dentro dele (CÂMARA, 1968, p. 118).

O estudo “Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida”, de Andréa Vilela traz considerações importantes sobre a pintura de Cardoso pelo viés da atitude física do gesto que se liga ao papel produzindo além da forma, uma relação residual pelo uso das mãos:

É dessa qualidade a pintura e o desenho de Lúcio. Quando faz uso da superfície nua para registrar suas impressões pictóricas das coisas, ele o faz de maneira a deixar sua marca gestual no suporte. Tanto as obras anteriores à doença quanto as posteriores detêm essa característica. Há uma relação física com a matéria pictórica, de tal sorte que, quando se viu inutilizado na fala, ao voltar-se para a pintura como possibilidade expressiva, dispensou o uso de pincéis e passou a pintar com os dedos. Assim, sejam pinturas a óleo, pastel ou desenhos a crayon, Lúcio mantém com os meios expressivos de que se utiliza uma ligação corpórea (VILELA, 2007, p. 103).

A análise de Vilela reforça a ideia de que escritor e pintor achavam-se tão entrelaçados em sua relação com a imagem como forma representativa da arte que seria impossível tentar delimitar a ação de um sobre o outro. O exercício da representação da escrita em cores se apresenta, duplamente, pelas infindáveis vezes em que o uso da linguagem transformou em quadros, as imagens que o romance descrevia, da mesma forma em que, na impossibilidade de revelar as narrativas que ainda lhe restavam na memória, Cardoso, utilizando-se das mãos, imprimiu cada palavra à tinta, a fim de cumprir o exercício cíclico de trazer à tona personagens e cenas que povoavam a sua abstração artística, em dimensões tão subjetivas e dramáticas quanto possível, dentro de um projeto artístico de fazer do romance uma expressão da alma. Assim, ainda que uma tenha se tornado substitutiva da outra, as duas vertentes se completam.

Após a doença em 1962, foram cerca de dois anos produzindo telas até a primeira exposição em 1965, no Rio de Janeiro. Outras exposições se sucederam em Belo Horizonte e em São Paulo anteriores a sua última exposição no Rio de Janeiro, pouco antes da sua morte em 1968. Cada exposição contava com cerca de trinta a quarenta telas selecionadas entre uma infinidade de outras que não entravam no catálogo, sendo possível afirmar que além das telas expostas várias foram produzidas para amigos, familiares ou sob encomenda. Considerando-se que Cardoso já pintara algumas telas na sua juventude, a grande dificuldade em se analisar suas pinturas, encontra-se na não-datação da maioria de seus quadros, dificultando a diferenciação entre o que foi produzido antes e depois da doença. Outro agravante é o fato da maioria das telas não estar acessível por fazerem parte de coleções particulares, algumas disponíveis apenas em sítios virtuais de leilões. Ciente dessas restrições, qualquer análise deixaria a desejar em alguns aspectos, visto que, embora se tenha notícia, pelos jornais da época, que existam quadros temáticos sobre a

casa assassinada, sobre viajantes e personagens cardosianos como Angélica ou Nina, não se tem acesso aos quadros para conferir autenticidade às imagens virtuais criadas sobre eles. Segundo Carelli, o olhar do artista opera numa “transfiguração permanente da realidade” (CARELLI, 1988, p. 77). São várias as referências à pintura que podem ser encontradas nos diários cardosianos. Cardoso revela traços de identificação e afinidades estéticas com pintores como Van Gogh, cuja obra “Campo de trigo com corvos”, é citada como uma das que mais lhe agrada (CARDOSO, L., 2012, p. 371), e se interessa pela leitura do *Journal* de Delacroix:

Leitura: *Journal* de Delacroix. Prazer de encontrar novamente, alguém que “veja” mais do que “ouça”. É como se de repente a paisagem do mundo readquirisse suas cores – e compreendemos que esta é a grande novidade, pois realmente os regatos são azuis, há céus verdes de inverno e a terra, de quando em quando, cobre-se de rosas amarelas. (CARDOSO, L., 2012, p. 266).

A preocupação de Cardoso em conferir uma linguagem que contemplasse todas essas visões particulares do artista e pudesse chegar efetivamente ao leitor pode ser vista nas diversas alterações pelas quais o romance passava:

Somando-se à atuação no próprio texto, as anotações ao texto muitas vezes também dizem respeito à linguagem. Por exemplo, algumas anotações à margem do datiloscrito *ds2* do primeiro capítulo sugerem alterações de linguagem: “cor”, “mais cor” e “estender o efeito” (GUIMARÃES, J., 1996, p. 651).

Para melhor entendimento, a expressão “estender o efeito” citada por Guimarães, era uma anotação na margem superior do fôlio em referência ao trecho: “inúteis as palavras, os afagos, as próprias flores”. Após reescrito pelo escritor se tornou: “inúteis as palavras **que haviam sobrado**, os afagos **que não haviam sido feitos**, as flores **com que ainda pudéssemos adorná-la**” (CARDOSO, L., 2009, p. 35, grifos nossos). As alterações intensificam o momento de perda pela morte, quando tudo o mais se torna inútil. Assim, o escritor se esmera na eterna busca pela potência da linguagem.

Crônica da casa assassinada é rica em exemplos de expressões que buscam formar imagens visuais ou intensificar o efeito de aproximação entre a palavra e a imagem. Trechos que exploram a oposição entre a luz e a escuridão: “sondava os tufos sombrios das árvores, as partes claras onde a areia brilhava, o surdo, como se respirasse o próprio espírito da treva” (CARDOSO, L., 2009, p. 269). Além de conferir uma imagem visual, esses trechos se contaminam de um ambiente sombrio, muitas vezes referenciado

pela crítica como uma das qualidades de Cardoso enquanto escritor – criar ambientes. Valladares ressalta o caráter pictórico de algumas passagens que as aproximaria de uma “linguagem plástica” (VALLADARES, 1965, p. 48) e exemplifica com o trecho: “A areia rangia sob nossos pés, grandes claros de luz sucediam-se a grandes **claros de sombra**” (CARDOSO, L., 2009, p. 78, grifo nosso). Outras expressões conferem plasticidade à linguagem como “as estrelas iam **desmaiando** – quantas horas seriam? ” (CARDOSO, L., 2009, p. 280, grifo nosso). Expressões que sugerem cores e tonalidades: “A cor é uma forma de expressão poderosa para o artista, que evoca uma reação emocional e ressalta inconstantes estados de espírito” (TAPPENDEN, 2016, p. 25). A relação de Cardoso com as cores facilita o caminho alternante entre a literatura e a pintura.

4.2 – Os novos instrumentos literários: pastel e carvão

As telas de Cardoso, acessadas virtualmente, em sua maioria utilizam-se da pintura a pastel. “Com sua imediatez, o pastel pode ser usado para contrastar tons vibrantes ou para criar evocações suaves com cores harmoniosas” (TAPPENDEN, 2016, p. 25).

Quando se pensa na arte literária, não se pode esquecer que os componentes de sua forma, os motivos e os temas, não são elementos sensíveis “puros” [...], mas já se acham peçados de significações. [...] A arte da palavra consiste em reviver e potenciar a expressão que o uso desgastou (BOSI, 1986, p. 57).

Complementando a reflexão de Bosi acerca da natureza da linguagem, um artista que “emende partes de sua obra, diluindo ou espessando manchas, cancelando adjetivos, alterando notas ou frase inteiras da melodia” (BOSI, 1986, p. 58) comprova que a arte é uma produção que exige um trabalho laborioso que assegure a correspondência entre os meios verbais já semantizados (pela história, pelas experiências e vivências) e as formas de linguagem e expressão artísticas.

O desenho a carvão seria mais “fácil de apagar e esfumar, e [poderia ser] usado principalmente para deixar marcas extensas em áreas maiores” (TAPPENDEN, 2016, p. 12). As primeiras produções do artista pós-doença seriam em carvão. Carelli relata que após o derrame um amigo lhe oferece material para desenhar: “Ainda na cama, pega um carvão com a mão esquerda e desenha um rosto” (CARELLI, 1988, p. 68). O *Museu de arte de Santa Catarina (MASC)* abriga algumas pinturas de Cardoso, incluindo além de

desenhos a carvão, as técnicas a pastel, guache e óleo. Esse lote de 15 peças foi adquirido pelo museu graças à “intercessão do poeta catarinense Marcos Konder Reis” (SANTOS, C., 2017, p. 43) e pode ser consultado virtualmente. Vários poemas cardosianos tem o desenho como temática reafirmando a ideia do traço vencendo o branco do papel. O branco como o espaço infinito da criação a ser vencido pelo trabalho da escrita.

RISCO

Adoece o espaço.
Onde gravar
o homem?

A mão levada.
No branco,
o lápis circunda
em preto:
assoma o herói,
gravura. (CARDOSO, L., 1982, p. 169).

Vencido o espaço do branco, surgem desenhos bastante expressivos como essas cabeças em carvão (Figura 6).

Figura 6 – Cabeças em carvão



Sem título. Carvão sobre papel. Fonte: MASC.

Uma característica que se pode observar em algumas telas é a presença de figuras em séries. Vários rostos, várias mulheres, várias figuras. Em Cardoso, “a figura em grupo forma o objeto, dentro de um halo de uma ou duas cores sob diluição gradativa” (VALLADARES, 1965, p. 46). As figuras ora aparecem em cores, ora estão como um negativo inverso, destacando-se de um fundo colorido, formam figuras brancas que parecem ter sido recortadas da paisagem. A relação com as cores é também observada por Damasceno (2012) nos cadernos de exercício de foniatria de Cardoso, em especial o vermelho, presente em sua obra, em todos os seus tons e contrastes, como índice da paixão ou da morte. “Símbolo universal do princípio da vida, o vermelho carrega os significados dos impulsos humanos mais profundos de libertação e opressão, ação e paixão. É a cor do fogo e do sangue” (BARROS, L., 2011, p. 202). O vermelho tem a força de uma intensa vibração que chama o movimento para si mesmo. “Usar várias camadas intensas de cor saturada pode criar uma sensação de forte luminosidade” (TAPPENDEN, 2016, p. 38). Na próxima tela (Figura 7), ao criar o efeito de uma forte luminosidade com o uso do vermelho em toda sua intensidade, Cardoso utiliza-se do contraste com a cor branca para colocar em evidência uma série de mulheres conferindo-lhes o mesmo protagonismo peculiar a sua obra de ficção.

Figura 7 – Mulheres em fundo vermelho



Sem título. Pastel oleoso sobre papel. Fonte: *MASC*.

Figura 8 – Figuras azuis



Sem título. Pastel sobre papel. Fonte: Vilela, 2007, p. 123

Por vezes, a predominância é do azul em vários tons e matizes (Figura 8). As nuances suaves de cores e sobreposições das figuras humanas, de rostos indefinidos pelo uso do branco, conferem um aspecto etéreo ou sobrenatural à obra, em associações e memórias que habitam o mundo da imaginação. O uso do contraste entre as cores confere destaque e luminosidade às figuras azuis. Poeticamente Cardoso inscreve: “Azul transborda onisciente;/ um quadro todo a inaugurar:/ em azul, em azul, em azul, / longe um vermelho a cintilar (CARDOSO, L., 1982, p. 37).

A tela reproduzida de um jornal (figura 9) não permite um estudo da cor, mas permite observar a composição e a intensidade dos traços – fortes para valorizar o contraste. “Há desenhos de Lúcio em que uma unidade repetida, vista de vários ângulos da perspectiva e formando um único objeto plástico, dimensionado pela harmonia e pela eloquência para o qual não há outra designação senão a de história e de humanidade” (VALLADARES, 1965, p. 47). As figuras femininas não possuem expressão, mas revelam o corpo nu. Poderiam representar várias figuras diferentes, ou o movimento temporal de uma só mulher, representado em vários quadros sequenciais.

Figura 9 – Corpo nu feminino



Sem título. Fonte: *Jornal do Brasil*, set. 1968, Caderno B, p. 1.

A pintura (figura 10), publicada em *Cadernos brasileiros*, ilustra o artigo de Clarival Valladares sobre a pintura de Lúcio Cardoso.

Figura 10 – Figurações em dois planos



Sem título. Fonte: *Cadernos brasileiros* nº 3, 1965, p. 49

A revista contou também com uma ilustração de Cardoso para a capa, formada por uma multidão de pessoas representada em traços firmes e fortes que preenchem toda a tela. Voltando-se para a que ilustra o artigo, estão reproduzidas figuras em séries, em uma ilustração que conta com dois planos. Um superior em tom claro, provavelmente branco. O inferior, em tom escurecido, conta com mais figuras que, embora não tenham um rosto, mantém a atitude de observação como se aguardassem uma resposta. Ao contrário das figuras superiores que se encontram em linha reta, essas se sobrepõem dando a impressão de profundidade e têm um contorno de cada figura bem marcado.

Figura 11 – Céu roxo



Título: Céu roxo. Fonte: Revista *O Cruzeiro*, 1968, p. 117

A tela “céu roxo” (Figura 11), pertencente à última exposição de Cardoso, ajuda a compreender o espaço entre as montanhas e o céu como uma dimensão mais espiritual do que física.

Minas Gerais, sempre presente nas fábulas de Cardoso, não poderia faltar nas pinturas. No romance, a Serra do Baú está distante, azulando no horizonte. Está também representada na planta da casa dos Meneses (CARDOSO, L., 2009, p. 18) como um elemento que reforça a tradição que a família ostentava desde os tempos idos. As montanhas mineiras são retratadas também pela pintura (Figura 12).

Figura 12 – Montanhas de Minas



Título: Montanhas de Minas. Fonte: *O Brasil por seus artistas*

Na revista *O Cruzeiro*, a tela (Figura 12) recebeu o nome de “Serra do Brilhante” foi utilizada também por Walmir Ayala para ilustrar um artigo no *Jornal do Brasil* sobre a exposição de 1968. Nesse artigo, a temática da pintura cardosiana é descrita, por Ayala, como uma “reincidência nas atmosferas românticas de suas histórias com paisagens de Minas mesclando-se à paisagem da alma” (AYALA, 1968a, p. 2). A mesma tela (Figura 12), renomeada para “Montanhas de Minas”, fará parte de um livro organizado por Ayala sobre pintores brasileiros. Em 2006, a pintura (Figura 12) serviu de capa para a edição do *Teatro Reunido* de Lúcio Cardoso: “organizada por Antonio Arnoni Prado, [traz] as oito peças teatrais deixadas completas pelo romancista mineiro” (SANTOS, C., 2017, p. 30).

Reavivando lembranças das relações entre as paisagens de Minas e seu irmão, Maria Helena Cardoso escreve em seu livro sobre os lugares que Cardoso visitara antes da doença e as histórias que ele lhe contava no retorno relatando as excursões que fizera. Conta um episódio em que caíra no rio, um mural a carvão que pintara na parede de uma casa, histórias que a língua e as pernas presas não lhe permitiam continuar vivendo para seguir contando. Ainda assim, de forma esperançosa escreve que ele:

[...] inventaria outras coisas maravilhosas, escreveria romances, poemas, contaria estórias das suas viagens, tudo através dos seus quadros. Primeiro ainda na cama, na lousa, a giz: rostos, jarros de flores. Depois, já de pé, arrastando a perna direita, o braço do mesmo lado morto, os desenhos lindos: branco e preto, os pasteis arrebatando em cores [...]. Alguém lhe disse que não poderia pintar a óleo, era mais difícil, exigia esforço. Imediatamente abandonou os pasteis coloridos, os personagens dos seus romances, as igrejas e serras de Minas, as flores que tanto amava, os frutos, as naturezas mortas. Passou ao óleo, novos mundos, novos seres, cidadezinhas iluminadas por sóis vermelhos, azuis, verdes, roxos. Mostraria que nada era impossível [...] (CARDOSO, M. H., 1973, p. 303).

A tela “Vila Velha” (Figura 13) tem o nome da cidade fictícia criada para ambientar alguns dos romances de Cardoso. O depoimento de Valdo em *Crônica da casa assassinada* descreve a fachada da chácara dos Meneses em Vila Velha: através das ramagens e com iluminação esmaecida a casa “adquiria um aspecto mortuário” (CARDOSO, L., 2009, p. 477). A tela (Figura 13) apresenta a cidade entre a vegetação, em um ambiente sombrio e deserto que se assemelha ao descrito pela personagem.

Figura 13 – Vila Velha



Título: Vila Velha. Fonte: Revista *O Cruzeiro*, 1968, p. 120.

Além das telas que priorizam as paisagens, Cardoso tem outras telas que tematizam o fator urbano, colocando em destaque casas e casebres da Minas Gerais que ele guarda na memória, a multidão e o aglomerado das cidades, mesmo as interioranas. A composição “Gravura” poderia acompanhar poeticamente essas pinturas:

GRAVURA

Sei esta casa de um lado,
prevista ao escurecer.
Nua uma trave reponta
e cintila a gama clara
enquanto preto
é todo o oposto.

Agora este cinza nasce
e alvorece devagar:
branca, a parede ascende
até que um traço corta
– é a janela.
E desce esfacelado,
compondo a efigie
gravada, do ermo. (CARDOSO, L., 1982, p. 169).

As telas que compõem a reportagem da Revista *O Cruzeiro* de 1968 ilustram a forma como Cardoso organizava suas exposições. Paisagens de serras, campos de flores, o céu se destacando em cores que vão do azul arroxeadado ao alaranjado e as montanhas contrastando com todo esse colorido do infinito. O elemento humano vai se integrando às paisagens: aparece um amontoado de barcos, homens montados a cavalo admirando as serras e a paisagem modificada nas cidades pelas construções, casas e pequenas vilas. Até que o elemento humano tome toda a tela, em destaque mãe e filha: tela totalmente preenchida pela imagem de uma mulher carregando uma criança, representação essa, carregada de influências religiosas.

Por fim, ressalta-se uma característica apontada por Valladares relativa à construção de ambientes utilizando-se da figura humana como composição única, ou central, desprovida de outros elementos que possam trazer complemento: “a figura humana é construída com tal grandeza e sobriedade, com tal razão do movimento contido que por si mesma indica a natureza em que pousa e a intencionalidade que comporta” (VALLADARES, 1965, p. 46). Afirmativa que poderia acompanhar, da mesma forma, todas as pinturas em série (Figuras 7 a 10), já apresentadas anteriormente, cujo fator humano eleva a representação ao extremo, pois nas palavras de Cardoso: “criaturas humanas, sempre, e só como criaturas humanas, pelo esforço e pela virtude, podemos nos aproximar do Deus único” (CARDOSO, L., 2012, p. 347).

Compactuando com as palavras de Damasceno, o espírito criativo de Cardoso revelava-se “todo pintura, como fora todo escrita” (DAMASCENO, 2012, p. 111). Na junção desses dois segmentos: escrita e pintura, no movimento da escri/(pin)/tura, entregava-se completamente, com paixão, às artes a que se dedicava, buscava novas

palavras, novos ares, novas inspirações e projetos e não se limitava, ansiava sempre um projeto a mais. “O autor de uma obra só está presente no todo da obra, não se concentra em nenhum elemento destacado desse todo, e menos ainda no conteúdo separado do todo” (BAKHTIN, 2011, p. 399). Infinitas são as possibilidades de se entender a obra cardosiana, ao se priorizar um dos elementos, balizar-se em aspectos pessoais ou escolher uma manifestação em detrimento das demais, mas a verdade sobre um artista só poderá estar onde ele estiver por completo: na sua obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta da pesquisa era analisar a obra ficcional amparada pelos manuscritos e escritas marginais ao texto como os diários do escritor e as cartas do próprio romance, balizando o interesse científico no “como fazer”. No caminho natural do conhecimento, os caminhos da escrita levam a um conhecimento mais completo acerca de um escritor e sua obra e, muitas vezes, ficção e realidade parecem se entrelaçar na vida desses escritores.

A obra de Lúcio Cardoso que fomenta esse estudo, se organiza em torno de escritos íntimos e confessionais. Importante observar na escrita confessional e nas diversas reescritas do romance de Cardoso a necessidade de pautar a busca pela verdade. *Crônica da casa assassinada* tem essa busca como mote. Cardoso se esmerou em criar uma história pela junção dos documentos pessoais das personagens, como se fossem testemunhos reais da verdade. O que poderia ser mais sincero do que uma carta ou um trecho de um diário? Baseado nessa certeza, memórias, diários, confissões, cartas, testemunhos e depoimentos dão o clima de uma história autêntica, que se quer verdadeira, mas que, pelas perspectivas diversas e pelo distanciamento do tempo entre os fatos e algumas narrações, torna a tessitura do texto uma teia de memórias e lembranças fragmentadas.

Tomando distância do plano ficcional e focalizando na história real da publicação do romance, em 1959, o fator moral foi o que mais pesou na sua constituição. Vários críticos e escritores se debruçaram sobre a questão de se censurar ou não certos temas na literatura, sendo a temática do incesto mais comentada que o próprio livro. Voltando-se para a questão da busca da verdade, o romance é construído de forma a valorizar a multiplicidade de perspectivas. Contraditoriamente, essa característica é a que mais interfere na construção de uma verdade única e incontestável, tornando a história um caminho de memórias que não se encontram. Dividida em várias faces como um cubo, as versões das personagens se intercalam e revezam em importância e protagonismo. Enfim, o interesse do leitor se concentra ora na história a ser contada, ora na forma como a história será contada, voltando o interesse científico para a questão já posta inicialmente: como contar uma história?

Ao observar os aspectos e planos de composição dos romances *Crônica da casa assassinada* e *O viajante*, à luz dos diários cardosianos, percebe-se que o escritor adotava uma estratégia inicial de escrita automática, seguida de diversas reescritas dos textos sob

novas perspectivas. Casa um dos romances teve pelo menos três versões, o que justificaria tanto o grande espaço de tempo dedicado à escrita de ambos, quanto um deles ter ficado inacabado.

Entrelaçando gêneros diversos, Cardoso construiu seu romance, *Crônica da casa assassinada*, se apropriando da escrita introspectiva das personagens para construir uma história sobre o outro, já que, todos os relatos se concentram na figura de Nina, e os diaristas pouco falam de si mesmos. Da escrita confessional, o romance herdará também a forma fragmentada. Dos relatos, do ambiente da memória e da complexidade dos pontos de vista surgirão perspectivas polifônicas. De um narrador subtendido, na figura de um compilador das histórias, do alargamento temporal entre os fatos e algumas narrativas se estabelecerá a possibilidade de uma história aberta, pouco centrada em uma verdade única e definitiva, aspectos, esses, que poderiam justificar algumas incoerências entre datas e fatos encontradas nos relatos das diferentes personagens do romance.

Interessa ressaltar que nem todos os escritores possuem as mesmas técnicas de criação, como também, nem sempre são imbuídos de uma consciência sobre seu projeto de produção literária. Lúcio Cardoso era um escritor que tinha um projeto de escrita, desenvolvia um planejamento prévio do que gostaria de produzir e buscava outros formatos e gêneros que dessem conta de toda sua criatividade.

Navegar no arquivo de Lúcio Cardoso significa acessar um projeto de escrita que englobava vários níveis e etapas e todas as formas de arte. A temática da morte, o uso das cores, a problemática existencial e uma maneira particular de acessar as paisagens e objetos pela memória eram compartilhadas entre poesia e ficção:

Recomeçar a cena antiga,
quando tudo se acha esvaído na memória.
Esta é a casa. A árvore é esta.
São estas as coisas que me cercaram,
quando, num tempo findo,
julguei imaginar-me definitivo como a morte.
Nem a morte é definitiva. O céu cresce
para os lados roxos da possibilidade.
Quem impede de ressurgir o que não foi,
quem ousará o veto a este incêndio póstumo?
Morrer é recomeçar. Porque duramos
das infindáveis mortes que recomeçamos (CARDOSO, L., 1982, p. 154).

Posteriormente, as mesmas características seriam transpostas para as pinturas. No seu acervo, pode-se perceber, também, uma estreita relação com a ilustração: uma pasta de desenhos não-datados revela o desejo de se expressar pela imagem. Alguns têm um

traçado ainda inseguro delatando uma idade ainda juvenil. De forma amadora, Cardoso tinha por hábito desenhar ou pintar personagens e cenários de suas obras, bem como paisagens inspiradas pelas memórias da infância vivida em Minas Gerais. Chegou mesmo a exercer função de desenhista em alguns jornais e a ilustrar capas de alguns livros. Posteriormente, essa habilidade seria expandida ao máximo, através da pintura, utilizada, à princípio, como uma terapia para sua incapacidade motora após sua doença e transformada em expressão de valor artístico.

Crônica da casa assassinada é o romance mais conhecido de Cardoso e o último publicado por ele em vida, em 1959. Teve adaptações para o cinema e para o teatro e foi traduzido para o francês e para o inglês. O longa-metragem *A casa assassinada* (1971) teve roteiro e direção de Paulo César Saraceni e foi vencedor de vários prêmios no Festival de Brasília (1971), no Festival do Panamá (1971), no Festival de Gramado/RS (1973) e recebeu o troféu Carlitos da APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte. A trilha sonora, também premiada, foi composta por Tom Jobim especialmente para o filme (ANEXO 6). No teatro, o espetáculo, que leva o mesmo nome do romance, recebeu o prêmio de melhor figurino na 24ª Edição do Prêmio Shell de Teatro no Rio de Janeiro, em 2011. A tradução para o francês *Chronique de la Maison assassinée* (1985) ficou a cargo de Mario Carelli (1951-1994). A versão em inglês *Chronicle of the murdered house* (2016) foi indicada pela BBC de Londres como um dos dez livros que deveriam ser lidos em dezembro¹⁸. Em maio de 2017, o livro (traduzido para o inglês por Margaret Jull Costa e Robin Patterson, com introdução de Benjamin Moser) recebeu o prêmio de melhor livro traduzido nos Estados Unidos na categoria ficção.

A importância da tradução dessa obra pode ser justificada por uma afirmação escrita décadas atrás por Alfredo Bosi para o qual *Crônica da casa assassinada* desmistifica um estereótipo que se formou em torno dos romances brasileiros como obras centradas em aspectos pitorescos da vida nos trópicos, desse modo, o leitor estrangeiro:

[...] talvez se surpreenda com este romance do brasileiro Lúcio Cardoso, e o julgue estranho ou atípico. Acostumando a pensar as literaturas da América Latina e do Terceiro Mundo em geral como se fossem documentos ou retratos fortemente coloridos dos respectivos contextos geográficos e étnicos, esse leitor sentirá certa dificuldade de “situar” uma obra como esta, de teor universalizante, cuja escrita foi moldada por um processo de longa e sofrida autoanálise; um processo cuja motivação última se acha no desejo de explorar fontes de uma subjetividade em constante movimento. (BOSI, 1996, p. XXI).

¹⁸ CIABATTARI, Jane. Tem books you should read in december. **BBC**, Londres, 30 nov. 2016. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20161130-ten-books-to-read-in-december>>. Acesso em 10 jun. 2017.

Se o interesse primeiro da pesquisa se centrava no “como fazer”, ao final, o olhar irá se desviar para o que ficou em suspenso, a ser dito, diante da impossibilidade da escrita, afinal, o corpo físico estava limitado, mas seria impossível determinar os limites de uma mente que continuasse a criar e imaginar. Diante da doença, “o artista veio então a recorrer a outros materiais e instrumentos, pois o a-dizer importa mais do que o como-dizer” (ANDRADE, C., 1968, p.6).

Dessa forma, as pinturas cardosianas encarnam o “a-dizer”. Os romances e ficções que o escritor já possuía como planos, em seu projeto de escrita, se resolveram em gestos de cores, feitos à mão e impressos na tela, pela sensibilidade de um escritor que não possuía mais a força das palavras.

REFERÊNCIAS

ADONIAS FILHO. [Carta a Lúcio Cardoso I]. S.l. Datada: 30 de setembro de 1942. 1 fl. In: Arquivo Lúcio Cardoso, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1942. [Pasta: LC 03 cp].

ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada** - Edição crítica sob coordenação de Mario Carelli. São Paulo: ALLCA XX, 1996. p. 681-688.

ALMEIDA, Teresa de. Rascunhos, rasuras e obras primas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 out. 1982. Cultura, p. 4-5.

AMADO, Gilberto. [Carta a Lúcio Cardoso]. Genebra. Datada: 22 de junho de 1959. 1 fl. In: Arquivo Lúcio Cardoso, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1959. [Pasta: LC 09 cp].

ANDRADE, Mário. **O empalhador de passarinho**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. [Carta a Lúcio Cardoso]. Rio de Janeiro. Datada: 24 de outubro de 1944. 1 fl. In: Arquivo Lúcio Cardoso, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1944. [Pasta: LC 12 cp].

_____. A mão esquerda. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 mai. 1965. 1º Caderno, p. 6.

_____. Opiniões críticas sobre a obra de Lúcio Cardoso (vários). **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo horizonte, a. 3, n. 118, p. 2, nov. 1968.

ANDRADE, Mário. **O empalhador de passarinho**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARAGÃO, Helena. Exposição explora as cartas entre Mário de Andrade e os modernistas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 out. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/exposicao-explora-as-cartas-entre-mario-de-andrade-os-modernistas-6589130>>. Acesso em 27 abr. 2017.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Minas: tempo e memória. **O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 6, p. 21-42, jul. 1988. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

_____. **Mitologia da mineiridade**: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ARTIERÈS, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/>>. Acesso em 27 abr. 2017.

AYALA, Walmir. *Crônica da casa assassinada* - um romance imoral? **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 6 jun. 1959. 1º Caderno, p. 8.

_____. *Crônica da casa assassinada* - um romance imoral? (II). **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 jun. 1959. 1º Caderno, p. 9.

_____. Um artista total. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 ago. 1968a. Caderno B, p. 2.

_____. Hora da Sombra. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 set. 1968b. Caderno B, p. 5.

_____. **O Brasil por seus artistas. Brasil through its artists**. Brasília (DF): MEC, [19--].

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARCELLOS, Sérgio da Silva. **Armadilhas para a narrativa: estratégias narrativas em dois romances de Carlos Sussekind**. 2004. 146 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico e a brasilidade em Lúcio Cardoso. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p. 113-131, jan. /jun. 2008.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe**. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo 2011.

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

BASTOS, Ana Regina Vasconcelos R. Espaço e Literatura: Algumas Reflexões Teóricas. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 55-66, jan. /jul. 1998. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6316>>. Acesso em 15 mar. 2016.

BASZCZYN, Eduardo. **Cuidado com pessoas como eu**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BETTIOL, Maria Regina Barcelos. Mário de Andrade e a especificidade do gênero epistolar: o esboço de uma teoria. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 65, p. 227-236, dez. 2016. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

BEZERRA, João Clímaco. Opiniões críticas sobre a obra de Lúcio Cardoso (vários). **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo horizonte, a. 3, n. 118, p. 2, nov. 1968.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOEHM, Camila. Exposição traz correspondências de Mário de Andrade e obras do modernismo. **Agência Brasil EBC**, São Paulo, 26 set. 2015. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/cultura/2015/09/exposicao-traz-correspondencias-de-mario-de-andrade-e-obras-do-modernismo>>. Acesso em 27 abr. 2017.

BOIE, Bernhild. A escrita e a obra. Tradução Renato de Mello. In: SOUZA, Eneida Maria; MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Arquivos Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 203-212.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Ildeu. [Carta a Lúcio Cardoso]. Belo Horizonte. Datada: 8 de março de 1937. 3 fls. In: Arquivo Lúcio Cardoso, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1937. [Pasta: LC 34 cp].

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1993.

_____. **Literatura e psicanálise**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

_____. “Lúcio Cardoso - a travessia da escrita”. In: _____ (Org.). **Lúcio Cardoso - a travessia da escrita**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 25-45.

_____. Lúcio Cardoso: príncipe, mas esfarrapado. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 11, n. 1, p. 31-38, jan. /jun. 2007.

_____. Escritores-pintores: o processo de transposição. **Myriades**, Minho, p. 67-74, 2015. Disponível em: <<http://cehum.ilch.uminho.pt/myriades/static/volumes/1-8.pdf>>. Acesso em 17 set. 2017.

BRASIL. Lei 10.406, de 10 de janeiro de 2002. Institui o Código Civil. **Diário Oficial da União**, Brasília, 11 jan. 2002.

BRASIL. Decreto-Lei 2.848, de 07 de dezembro de 1940. Código Penal. **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, 31 dez. 1940.

BRAYNER, Sônia. A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada** - Edição crítica sob coordenação de Mario Carelli. São Paulo: ALLCA XX, 1996. p. 717-722.

BROCHADO, Sebastião B. Rabelo. [Carta a Lúcio Cardoso]. São Paulo. Datada: 3 de junho de 1961. 1 fl. In: Arquivo Lúcio Cardoso, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1961. [Pasta: LC 37 cp].

BUENO, Ana Alice. A casa (entre) aberta. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p. 25-44, jan. /jun. 2008.

CÂMARA, Isabel. O homem que venceu a noite. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 5 out. 1968. p. 116-122.

CAMPOS, Alex Sander Luiz. Da escrita da memória à memória do belo: a crônica de Machado de Assis. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p. 127-140, 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3812>>. Acesso em: 15 mar. 2006.

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

CARDOSO, Lúcio. Textos de assuntos diversos. **Arquivo Lúcio Cardoso**: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, s/d. [Pasta LC Pit 34].

_____. [Carta a Eneida]. S.l. s/d. 3 fls. In: Arquivo Lúcio Cardoso, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, s/d. [Pasta: LC 87 cp].

_____. Depoimento de Lúcio Cardoso. [10 nov.1946]. Rio de Janeiro: Letras e Artes: Suplemento Literário do Jornal **A Manhã**. p. 10. Entrevista concedida a Almeida Fisher.

_____. Lúcio Cardoso em 21 respostas. [21 nov.1957]. Rio de Janeiro: **Revista da Semana**. p. 39. Entrevista concedida a Edson Guedes de Moraes.

_____. À véspera do livro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1958. Suplemento Dominical, p. 1.

_____. **Diário I**. Rio de Janeiro: Elos, 1960.

_____. **Diário Completo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. **O viajante**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

- _____. **Poemas Inéditos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica sob coordenação de Mario Carelli. São Paulo: ALLCA XX, 1996.
- _____. **O desconhecido e Mãos vazias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. **A luz no subsolo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. **Crônica da casa assassinada**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. **Diários**. Organização Ézio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARDOSO, Maria Helena. **Vida-vida**: memória. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.
- CARDOSO, Patrícia da Silva. **Ficção e memória em *O Amanuense Belmiro***. 1994. 141 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.
- CARELLI, Mario. **Corcel de fogo**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- CARVALHO, Rodrigo Janoni. Reflexões sobre geografia e literatura. **Revista Ágora**, ano X, n. 19, p. 80-89, dez. 2014. Disponível em: <<http://agora.ceedo.com.br/ojs/>>. Acesso em 15 mar. 2016.
- CASTAGNO, Alder de Azambuja. Arrigucci narrador reflexões sobre o narrador, a memória e a experiência em Enigma e comentário. **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, Belo Horizonte, n. 26, p. 175-181, 1992. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/10202>>. Acesso em 27 abr. 2017.
- CASTELLO BRANCO, Oswaldo H. [**Carta a Lúcio Cardoso**]. Santos Dumont. s/d. 1 fl. In: Arquivo Lúcio Cardoso, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, s/d. [Pasta: LC 52 cp].
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução Vera Costa e Silva et al. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COELHO, Nelly Novaes. A ficção de Lúcio Cardoso e a inquietude existencial. In: _____. **Escritores brasileiros do século XX**: um testemunho crítico. Taubaté: LetraSelvagem, 2013. p. 598-612.
- COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmem et al (Org.). **Literatura e Paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012a. p. 11-28.

_____. Rumo a uma geografia literária. Tradução Ida Alves. **Gragoatá**, Niterói, v. 17, n. 33, p. 17-32, jul. /dez. 2012b. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

COMTE-SPONVILLE, André. A correspondência. In: _____. **Bom dia, angústia!** Trad. Maria Ermantina G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 35-44.

COSTA, Irlena M. da; ANDRADE, João Tadeu; MEDEIROS, Regianne L. Abuso sexual incestuoso: desvio, crime e resiliência. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 44, n. 1, jan. /jun. 2013. p. 219-251. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/9109>>. Acesso em 11 abr. 2017.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CROMBERG, Renata Udler. **Cena incestuosa: abuso e violência sexual**. 2. ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

DAMASCENO, Beatriz. **Lúcio Cardoso em corpo e escrita**. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

_____. A escrita sem limites de Lúcio Cardoso. In: NEVES, José Alberto Pinho et al. (Org.). **Lúcio Cardoso: a escrita sem limites**. Juiz de Fora: MAMM/UFJF, 2016. p. 43-59.

DIAS, Nathalia Saliba. **A construção da casa assassinada**. 2006. 150 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1985.

DOMINGOS, Priscila Berti. **Clarice Lispector a escritura e o ofício de escritor em Cartas perto do coração**. 2016. 105 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FARIA, Octávio de. [**Carta a Lúcio Cardoso I**]. Campo Belo. Datada: 22 de junho de 1934. 12 fls. In: Arquivo Lúcio Cardoso, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1934. [Pasta: LC 90 cp].

_____. [**Carta a Lúcio Cardoso II**]. Petrópolis. Datada: 24 de fevereiro de 1936. 4 fls. In: Arquivo Lúcio Cardoso, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1936. [Pasta: LC 90 cp].

_____. [Carta a Lúcio Cardoso III]. Campo Belo. Datada: 18 de abril de 1936. 11 fls. In: Arquivo Lúcio Cardoso, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1936. [Pasta: LC 90 cp].

_____. (Org.). Introdução. In: CARDOSO, Lúcio. **O viajante**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. Nota Editorial. In: CARDOSO, Lúcio. Poemas Inéditos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 11-17.

FERRARA, Bernardo. Meia-noite, Viena: do chat ao romance epistolar. **Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras**, v. 5, p. 129-143, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/article/view/4353/4167>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

FONSECA, Maria Augusta. Vertentes e processos da criação literária. In: SOUZA, Eneida Maria; MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Arquivos Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 93-102.

FORTES, Rita das Graças Feliz. **Tempo, espaço e decadência**: uma leitura de *O som e a fúria*, *Angústia*, *Fogo morto* e *Crônica da casa assassinada*. Cascavel: EDUNIOESTE, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **O que é um autor?** Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3. ed. Lisboa: Veja, 1997.

FUSCO, Rosário. [Carta a Lúcio Cardoso I]. S.l. s/d. 1 fl. In: Arquivo Lúcio Cardoso, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, s/d. [Pasta: LC 103 cp].

_____. [Carta a Lúcio Cardoso II]. S.l. Datada: 17 de janeiro de 1961. 1 fl. In: Arquivo Lúcio Cardoso, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1961. [Pasta: LC 103 cp].

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GONÇALVES FILHO, Antônio. O Modernismo visto por meio das cartas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 set. 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br>>. Acesso em 27 abr. 2017.

GUIMARÃES, Adriana Saldanha. A caixa de joias: os papéis de Lúcio Cardoso. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p. 11-23, jan. /jun. 2008.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Alguns procedimentos na produção do texto. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada** - Edição crítica sob coordenação de Mario Carelli. São Paulo: ALLCA XX, 1996. p. 645-655.

_____. Entre periódicos e manuscritos. In: SOUZA, Eneida Maria; MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Arquivos Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 103-116.

_____. **Contrapontos**: notas sobre correspondências no modernismo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HECKER FILHO, Paulo. Uma proeza bem cumprida. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 mai. 1959. Suplemento Literário, p. 3.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMES, Henry. **A arte do romance**: antologia de prefácios. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2011.

JANKOWSKY, Bernhard. A carta no romance - O romance em cartas. **Letras de Hoje**, Rio Grande do Sul, v. 11, n. 1, p. 25-40, 1976. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/19125>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

JOÃO ANTÔNIO. Lúcio Cardoso renasce pintor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 mai. 1965. Caderno B, p. 5.

LAMEGO, Valéria. Os contos de Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. **Contos da Ilha e do continente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 7-32.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização Jovita Maria G. Noronha. Tradução Jovita Maria G. Noronha, Maria Inês C. Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LÉPRONT, Catherine. Entre o silêncio e a obra. In: _____. **Entre o silêncio e a obra**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014. p. 7-34.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As Estruturas elementares do parentesco**. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

LIMA, Antônio Carlos de. Por que o incesto não é crime no Brasil? In: **Âmbito Jurídico**, Rio Grande, n. 10, ago. 2002. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=4574>. Acesso em 11 abr. 2017.

LIMA, Marita. Lúcio Cardoso: escritor e cineasta. **Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, n. 153, p. 70-72, 19 nov. 1960.

MAINGUENEAU, Dominique. Diversidade os gêneros de discurso. In: MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato de. (Org.). **Gêneros: reflexões em análise do discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 43-58.

MARIA, Luzia de. **Sortilégios do avesso: razão e loucura na literatura brasileira**. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria; MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Arquivos Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 141-156.

_____. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de et al. (Org.). **O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 59-90

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

MARTINS, Wilson. Um romance brasileiro. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada** - Edição crítica sob coordenação de Mario Carelli. São Paulo: ALLCA XX, 1996. p. 793-797.

MASC – Museu de Arte de Santa Catarina. **Acervo Online: Lúcio Cardoso**. Santa Catarina, 15 telas. Disponível em: <masc.sc.gov.br>. Acesso em 26 jan. 2016.

MAUPASSANT, Guy de. Estudo sobre o romance. Tradução e apresentação de Luís Roberto Amabile. **Revista Criação & Crítica**, n. 9, p. 220-229, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em 20 ago. 2015.

MEIRA, Mauritônio. Diários íntimos de Lúcio Cardoso serão publicados finalmente pela Simões. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 mai. 1960. Caderno B, p. 6.

MELLO, Renato. Os múltiplos sujeitos do discurso no texto literário. In: MARI, Hugo et al (Org.). **Análise do discurso em perspectivas**. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 33-50.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: modernismo**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

MONTENEGRO, Olívio. Olívio Montenegro: amargo e enojado. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 mai. 1959. Primeiro Caderno, p. 18.

MORAES, Marcos Antonio. Epistolografia e projeto nacionalista em Mário de Andrade. **Gragoatá**, Niterói, v. 8, n. 15, p. 55-67, jul. /dez. 2003. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/625>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

MORAIS, Frederico. Bobinas e empilhados ou a cidade de Ione. **Catálogo**: exposição “Ione Saldanha: o tempo e a cor”. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, jun./ago. 2012. p. 100-102. Disponível em: <www.iberecamargo.org.br>. Acesso em: 13 set. 2017.

MOREIRA, Daniel da Silva. **Escritas de si e a homossexualidade no Brasil**: os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus. 319 p. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

NASCIMENTO, Evando. Crônica de um crime anunciado. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 49-64, jan. /jun. 2001.

NAVA, Pedro. **Baú de ossos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: CANDIDO, Antonio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. São Paulo: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992. p. 75-92.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, José Carlos. Um romancista de Minas. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo horizonte, a. 3, n. 118, p. 4, nov. 1968.

OLMI, Alba. **Memória e memórias**: dimensões e perspectivas da literatura memorialista. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

OSÓRIO, Luiz Camillo (Curador). Ione Saldanha: o tempo e a cor. **Catálogo**: exposição “Ione Saldanha: o tempo e a cor”. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, jun./ago. 2012. p. 9-19. Disponível em: <www.iberecamargo.org.br>. Acesso em: 13 set. 2017.

PAZ, Octavio. **Convergências**: ensaios sobre arte e literatura. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PALO, Maria José. Formas de memória: um estudo sobre o autobiografismo. **Revista Fronteiraz**, São Paulo, v. 4, n. 4, p. 1-7, 2009. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n4/estudos.html>. Acesso em: 5 mai. 2016.

PELLEGRINO, Hélio. Um indomável coração de poeta. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada** - Edição crítica sob coordenação de Mario Carelli. São Paulo: ALLCA XX, 1996. p. 785-788.

PERES, Fernando da Rocha. Correspondente contumaz. In: ANDRADE, Mário. **Correspondente contumaz**: cartas a Pedro Nava, 1925-1944. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIRES, Antonia Cristina de Alencar. A voragem da escrita. Considerações sobre o diário de Lúcio Cardoso. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). **Lúcio Cardoso - a travessia da escrita**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 94-105.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. Trad. Oscar Mendes. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 110-117.

POLISUK, Julio; GOLDFELD, SYLVIO. **Pequeno dicionário de termos médicos**. 4. ed. São Paulo: Atheneu, 2000.

PORTUGAL, Ana Maria et al. (Org.). **Entre cartas e recortes, a psicanálise no cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

REDMOND, William Valentine. Lúcio Cardoso e o mito da casa amaldiçoada. In: OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. (Org.). **Caminhos da narrativa ficcional brasileira**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007. p. 107-125.

_____. (Org.). **Lúcio Cardoso: tempo de lembrar e tempo de entender**. Juiz de Fora: Editar Editora Associada Ltda., 2012.

_____. The critical reception of the novel *Crônica da casa assassinada* II. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 15, n. 25. p. 96-105, jan. /jul. 2014.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

REIS, Marcos Konder. Carta a Lúcio Cardoso. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo horizonte, a. 3, n. 118, p. 10-11, nov. 1968.

RIBEIRO, Ésio Macedo. **O riso escuro ou o pavão de luto** – um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso. 2001. 285 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

_____. Apresentação. In: **Diários**. Organização Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 9-19.

RIBEIRO, Renato Janine. Apresentação. In: MONTESQUIEU. **Cartas persas**. São Paulo: Paulicéia, 1991.

ROSSI, Carlos Alberto K. “O sangue derramado”. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). **Lúcio Cardoso - a travessia da escrita**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 120-133.

SANTOS, Cássia dos. Vicissitudes de uma obra: o caso do *Diário*. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p. 51-78, jan. /jun. 2008

_____. Uma vida em arte: revisitando Lúcio Cardoso e sua obra. **Contexto**: Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória (ES), n. 32, p. 26-49, 2º Semestre, 2017.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. **Ao sol carta é farol**: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas. São Paulo: Annablume, 1998.

SARACENI, Paulo César. **A Casa Assassinada**. Longa-metragem baseado em romance de Lúcio Cardoso. Brasil. 1971, 103 min.

SARACENI, Paulo César. **O Viajante**. Longa-metragem baseado em romance inacabado de Lúcio Cardoso. Brasil, 1998. 95 min.

SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna**: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos. São Paulo: EDUSP, 1996.

SEFFRIN, André. Uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 7-13.

SILVA, Agnaldo. Romancista Lúcio Cardoso vai mostrar que é pintor. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 11 mai. 1965, p. 5.

SILVEIRA, Alcântara. Diário íntimo: uma forma de autoconhecimento. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 ago. 1974. Suplemento Literário, p. 6.

SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de pós-crítica**. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

_____. **Janelas Indiscretas: ensaios de crítica biográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

TAPPENDEN, Curtis. **Pintura a pastel na prática**: materiais, técnicas e projetos. Trad. Maria Luisa de Abreu Lima. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

TELES, Gilberto Mendonça. As duas estruturas da imagem literária. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 6, n. 10, p. 11-50, 2006.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

TURRER, Daisy. Sob um sol que uniformiza tudo. In: In: BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). **Lúcio Cardoso - a travessia da escrita**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 111-119.

VALLADARES, Clarival do Prado. A pintura de um esteta. **Cadernos Brasileiros**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 45-54, mai. /jun. 1965.

_____. Lúcio Cardoso, 1968. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo horizonte, a. 3, n. 118, p. 16, nov. 1968.

VALENTIM, Claudia Atanazio. **O romance epistolar na literatura portuguesa na segunda metade do século XX**. 2006. 116 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdades de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VASCONCELOS, Eliane. Intimidade das confidencias. **Teresa**, – **Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 8/9, p. 372-389, 2008. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/>>. Acesso em 15 mar. 2017.

VILELA, Andréa. A liturgia das cores de uma obra profana. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). **Lúcio Cardoso - a travessia da escrita**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 87 - 93.

_____. **Lúcio Cardoso – o traçado de uma vida**. 2007. 204 p. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ANEXOS

ANEXO 1 – Conjunto de filmes baseados em obras cardosiana:

- | | |
|------------------------|---------------------------------------|
| 1 – Porto de Caixas | 5 – O viajante |
| 2 – A mulher de longe | 6 - 7ª Mostra de cinema em Ouro Preto |
| 3 – Mãos Vazias | 7 – Introdução à música do sangue |
| 4 – A casa assassinada | |

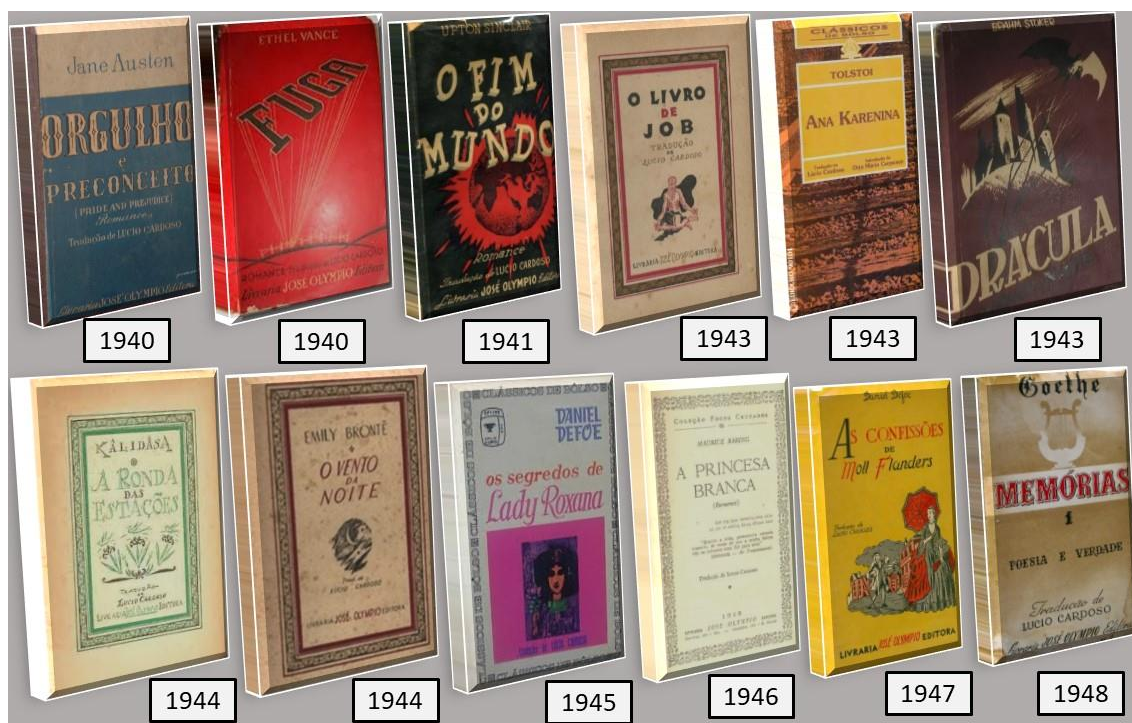


Fonte: Repositório Digital



Timóteo (Carlos Kroeber) no filme A casa assassinada (1971)

ANEXO 2 – Traduções de Lúcio Cardoso



- 1 – Orgulho e preconceito de Jane Austen – José Olympio, 1940
- 2 – Fuga de Ethel Vance – José Olympio, 1940
- 3 – O fim do mundo de Upton Sinclair – José Olympio, 1941
- 4 – O livro de Job – José Olympio, 1943
- 5 – Ana Karenina de Léon Tolstói – José Olympio, 1943
- 6 – Drácula – o homem da noite de Bram Stoker – Revista *O Cruzeiro*, 1943
- 7 – A ronda das estações de Kālidāsa – José Olympio, 1944
- 8 – O vento da noite de Emily Brontë – José Olympio, 1944
- 9 – Os segredos de Lady Roxana de Daniel Defoë, Pongetti, 1945
- 10 – A princesa branca de Maurice Baring – José Olympio, 1946
- 11- As confissões de Mol Flanders de Daniel Defoë – José Olympio, 1947
- 12 – Memórias de Goethe – José Olympio, 1948

ANEXO 3 – Fotos retiradas da edição especial do Suplemento Literário de Minas Gerais em homenagem a Lúcio Cardoso sendo a foto maior de Lúcio Cardoso e Murilo Mendes em 1937. As outras duas retratam os irmãos de Lúcio Cardoso e a entrega do prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra em 1966.



Fonte: Suplemento Literário de Minas Gerais, n. 118, nov. 1968

ANEXO 4 – Enquetes a respeito do livro *Crônica da casa assassinada* ser ou não imoral, em resposta às críticas de Olívio Montenegro.

A – *Crônica da casa assassinada* – um romance imoral?

**Crônica da casa
assassinada
- Um romance imoral?**

WALMIR AYALA

PODE uma obra literária ser tachada de imoral devido unicamente às suas circunstâncias episódicas? Para o leitor comum pode ocorrer esta medida ética, e digo leitor comum o que se entrega a um enredo por ele mesmo, à trama, não propriamente ao fundo (embora a vigência desta trama dependa indissolúvelmente de uma feliz exposição) impondo aos acontecimentos a medida de sua formação, de seus preconceitos, de seus juízos preconcebidos, de suas experiências e conclusões, baseando-se num curriculum vitae mais ou menos ordenado e auto-analisado. Para esta espécie de leitores, do mais convencional ao mais anômalo, uma história de amor e sexo pode despertar as mais diversas reações, e eles resistem não à beleza do império, mas à condição estritamente humana do vício e da virtude.

Para um crítico, este seria caminho pouco provável de análise. Porque o crítico está sujeito ao panorama estético da obra, suscetível de avaliá-lo em sua funcionalidade ou frustração, baseado nisso que é a alma do objeto-história, e que resulta de uma fusão misteriosa de idéia e expressão, através de elementos puramente estruturais de um gênero literário. O romance

No que diz respeito, estritamente, ao romance de Lúcio Cardoso, devo declarar que não conheço, na nossa literatura, depoimento mais alto, mais digno, mais completo. A par do romance extraordinário que é (comprevente: a pouca repercussão que teve entre os nossos bebês...) "*Crônica da Casa Assassinada*" é um depoimento tremendo, uma luz vertiginosa lançada em plena treva da nossa desordem e falta de amor de Deus. For que não tentar entendê-lo antes de querer julgá-lo? Por que não procurar seguir o compreensivo caminho da aceitação humana antes de tomar a granítica redevia da condenação moralística?"

MANUEL BANDEIRA

"Ainda não li o romance, nem tomei conhecimento da crítica do sr. Olívio Montenegro, mas não encontro fundamento em se basear uma crítica no aspecto ético de uma obra. Por princípio religioso, pode-se exigir moralidade num romance, num por princípio artístico. Um romance cheio das piores cenas pode vir de encontro a idéias políticas e religiosas e ser magnificamente escrito. Em se tratando de romance, isto é o que interessa, e só isto conta."

"*Crônica da Casa Assassinada*", de Lúcio Cardoso, nos sugere estas palavras de introdução a uma enquete em que se coloca em foco o problema da moralidade, levantado pelo crítico Olívio Montenegro. Será imoral este romance que aparentemente desenvolve o tema do incesto? E se houvesse o incesto, seria imoral um romance que trasse o tema como obra de arte?"

OCTAVIO DE FARIA

"Apenas de volta de Teresópolis, ainda não tive ocasião de tomar conhecimento integral da crítica de Olívio Montenegro. Conhecendo-o como um crítico honesto e inteligente, suponho que haja algum equívoco. Do triste clima em que, no século passado, "*Madame Bovary*" foi "condenada", estamos felizmente bastante longe. Vivemos anos, décadas trágicas. O mundo se transformou, quase se despregou. Perdemos muita coisa boa, grande, valiosa. Sofremos muito, capitulamos em terrenos realmente essenciais. Mas, pelo menos uma coisa ganhamos nessa terrível debacle do mundo moderno: o direito de testemunhar livre e honestamente diante de Deus e dos homens. Principalmente nós, escritores, romancistas, que só reconhecemos um fóro, Um Senhor a quem prestar contas na nossa humilde tentativa de reconstituir o mundo em que vemos morrer nossa maturidade. Iremos renunciar a esse direito, a essa tremenda responsabilidade, de que talvez dependa a nossa salvação, para obedecer a meia dúzia de preconceitos?"

ADONIAS FILHO

"Não li o artigo de Olívio Montenegro sobre o romance "*Crônica da Casa Assassinada*", de Lúcio Cardoso, mas se o crítico considerou imoral não fez crítica. Manifestou uma opinião, o que é um direito seu. Li o romance, entretanto. E posso acrescentar que em minhas leituras críticas, o aspecto ético da ficção não me interessa. Afinal, se é verdade que a ficção reflete a vida, imoral seria a vida e não a ficção. O absurdo — neste debate tão velho quanto o mundo — e a meu ver, seria o de selecionar os temas. Em verdade, não há temas imorais. Na ficção, em qualquer realização temática, o que importa é o seu tratamento literário. Para mim é tão somente o que conta. E neste particular considero "*Crônica da Casa Assassinada*" um romance definitivo."

ENEIDA

"Assim que terminei de ler "*Crônica da Casa Assassinada*", escrevi sobre ele, louvei a obra, e acho que nada tem de imoral. Estou com Oscar Wilde, quando diz que não há livros imorais, há leitores imorais. Em que pese a minha consideração pelo crítico Olívio Montenegro, sinto que ele se tenha precipitado não só na colocação do problema do incesto em "*Crônica da Casa Assassinada*", como aproximando-o de um livro de Leautaud que não existe. Lúcio Cardoso respondeu muito bem pelo "*Correio da Manhã*". As pessoas desse romance não são lá muito normais, mas são gente, e isto é muito importante para mim."

Fonte: Correio da Manhã, 06/06/1959

B- Crônica da casa assassinada – um romance imoral? (II)

CORREIO DA MANHÃ, Sábado, 20 de Junho de 1959

ARMINDO PEREIRA

"Em literatura, como em qualquer outra arte, não há temas imorais. Nunca devemos nos esquecer de que com o mais edificante dos temas pode-se fazer uma obra de arte da pior qualidade. A obra de arte é de boa ou má qualidade, de bom ou de mau gosto."

Em "Crônica da Casa Assassinada", não se configura o mito do incesto, que parece acompanhar a curiosidade do leitor até o momento em que ele descobre que André não é filho de Nina. Mas a simples sugestão do mito do incesto, já demonstra a grandiosidade dos temas presentes na obra do grande romancista que é Lúcio Cardoso — dos grandes da nossa literatura. Lembremo-nos de que o incesto e temática bíblica — configurada no episódio de Tamar, Amnon e Absalão; temática sofocleiana, no rei Édipo — comum aos trágicos gregos; temática que acompanha a própria história do ser humano, desde os egípcios, adquirindo proporções de grandiosidade verdadeiramente hierática. Pois há grandiosidade também na queda — e mais grandiosidade na queda impensada ou por desprendimento do que na salvação sem renúncia.

O amor do filho pela mãe, do pai pela filha e do irmão pela irmã é algo de grandioso, de transcendente e terrível que desafiara o ser humano por toda a eternidade.

LÉDO IVO

"Crônica da Casa Assassinada" é o maior romance de Lúcio Cardoso, a obra mais densamente realizada de uma fulgurante carreira de romancista que, com a sua sombria constelação romanesca, tem na fusão de prosa, atmosfera e enredo, a garantia de sua duração e posteridade. Tudo em "Crônica da Casa Assassinada" é testemunho de sua plenitude: a prosa sinfônica, cheia de peso, cor e sentido; a história alucinante que não escandaliza porque o grande romancista a

Crônica da casa assassinada - Um romance imoral? (II)

HOJE a segunda e última parte desta enquête que traz à tona o problema da moralidade no último romance de Lúcio Cardoso. Este problema, sabemos, será um ponto crucial na sucessão desta obra que diríamos cíclica, pelo entrelaçamento dos temas em próximos volumes já esboçados, alguns prontos (caso de O VIAJANTE). Podemos afirmar que este ensaio de "auto-responsabilidade" humana diante da escolha e da fatalidade, este exercício heróico da paixão a que a forma engendrada pela ciência do romancista infunde um clima de avalanche quase irrespirável — isto que é o mal para muitos, e que abalou os desprevenidos — continuará, se adensará em caminho da salvação pela coerência, pois como disse Lúcio Cardoso em recente entrevista, tem morrido de escrever romances. E morrer com tanta lucidez não pode deixar de ser terrível...

WALMIR AYALA

autenticou com sua arte válida: a meditação sobre o destino humano que freme nessas páginas de um criador nada simplório, que sabe ver além das aparências, porque pertence à mais nobre das famílias literárias: a dos visionários. Em torno de uma obra de arte, os saftelites mais variados podem gravitar, tanto os da louvação unânime, nascida da admiração e do reconhecimento, como os da incompreensão ou da intolerância. Por mim, cabe-me apenas dizer que acho que devemos ser gratos a Lúcio Cardoso, por ter tornado a literatura brasileira maior ainda, com seu invejável romance."

ASSIS BRASIL

"A controvérsia "crítica" em tór-

no do último livro de Lúcio Cardoso, "Crônica da Casa Assassinada" ilustra bem nossos atrasados conceitos literários em face de uma obra de criação. O lado discutível de um livro de ficção, não será necessariamente seu lado ético; este independe da realização boa ou má do mundo recriado pelo artista. Não devemos vê-lo em paralelo com os preconceitos de uma sociedade, mas em relação à visão particular do artista, e se este seu, particularismo tem uma coerência em si mesmo, uma funcionalidade na obra. O romance de Lúcio Cardoso está sendo "acusado" de imoral; imoral é uma crítica que desde o nascedouro aplica métodos sociológicos e quejandos para o julgamento de um livro de ficção."

ANIBAL MACHADO

"Ainda não li o livro, mas o fato em si, de acusar o romance "Crônica da Casa Assassinada" de imoral, não se justifica. Ainda mais em se tratando de opinião de um crítico literário. Estranho que o sr. Otávio Montenegro ainda se detenha no aspecto da moralidade e penso que isto implica numa séria restrição, perigosa, à liberdade de criação artística no Brasil."

PASCOAL CARLOS MAGNO

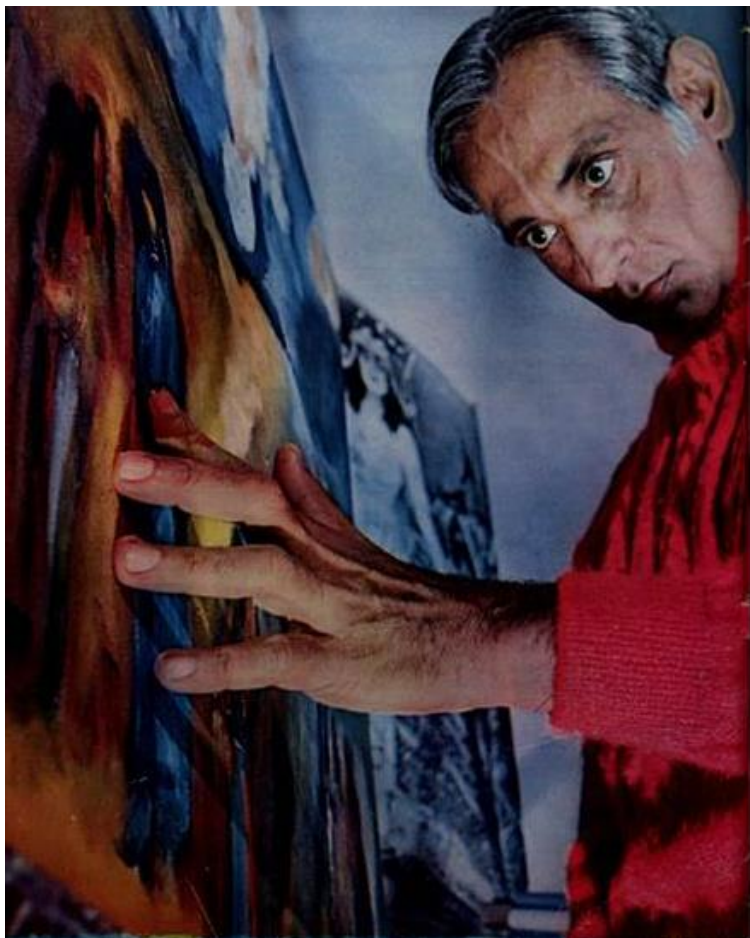
"Imoral? O que posso dizer de "Crônica da Casa Assassinada" é que, entre os romances que li ultimamente, é dos mais belos como linguagem e carga poética. Ao mesmo tempo é dos tecnicamente mais bem construídos, e sabe conduzir a história através de depoimentos dos tipos mais diferentes, aumentando o interesse do leitor pelos personagens e sua vida. Quanto à moralidade, pouco entendo dessas coisas, porque neste caso uma prateleira, por menor que fosse, dificilmente ficaria cheia de grandes livros."

DINA SILVEIRA DE QUEIRÓS

"Acabo de ler "Crônica da Casa Assassinada", de Lúcio Cardoso, e o que posso afirmar é que o crítico que levantou o problema da imoralidade neste romance, da maneira como o levantou, não leu o livro até o fim, foi uma atitude precipitada do crítico Otávio Montenegro. Constatai que Lúcio Cardoso, neste livro, redorna as formas clássicas do romance, erguendo um mundo de mistério não só das criaturas, dos personagens, como do entredo, e que certamente causou este equívoco. Pretendo fazer um estudo crítico do livro, e até lá posso adiantar que considero este o melhor livro de Lúcio Cardoso."

Fonte: Correio da Manhã, 20/06/1959

ANEXO 5: Lúcio Cardoso para a Revista *O Cruzeiro*, em 1968:



ANEXO 6 – Manuscritos do roteiro musical do filme *A casa assassinada* de Paulo César Saraceni, para o qual Antônio Carlos Jobim fez a trilha.

4^o → 6 períodos → Sa 65 por período
Cronica da Casa

x1) Letreiros - 2' (154) - t

x2) Ciganaras - t

x3) Morama morta - Da de André
 Ma cara do inimigo entra
 a lanta e vai até a
 janela das violetas - 40" - 1'
 Sofrido (Lembrança)
 3A - Volta - x - 20"

x4) Trêm - 35" e corte +
 aos 25" começa o rallent.

x5) Opera - 47"

x6) Chegada de Nina alegre
 chapéu branca, sol - 1' 30"
 (46" 5" mesmo tema 35")

x7) Nina relembra o Rio canta
 a marinha na parede. 1'13"
 Muito sems
 Mar. - L e br - 1' 7"

~~8) Apareço do Padre 10"~~

x8) Riso histérico, cruz ao Fundo
 mib sib sol reb mi f# la do mib 8" 7"
 ou 27"

9) Ama visita Nina - 25" no Jard
 pat 2.ª do tema

x10) Ana só andando no mata 22"
 La sol mib sol La fa re fa lat
 1'12" Tema etc

x11) Tema do Jardim 50" - t
 corta na bofetada 2'45" +

x12) Tema do Jard. após bofetada 1'10" - t

x13) Pauso das Violetas cello 1'3" - t

x14) Revolver grama Tema Jard. 1'5" - t

x15) Suicídio do Jard. Começa Motivo 32"
 32"

x16) Optativo: André andando logo
 move no encontro com Nina

x16) Passaram-se 17 anos 17"
 Carta Lida 4'40" 17"

16) Valsa Dectrio Piano 1'38"
1'10" coreção
acordes léctricos
28" de acordes com a valsa

17) Acorde dissonante 1'11" Dectrio
Repressivo
5

18) Acorde perfeito sobre
Mina de Aldo Formais, discutido
X

19) Ição de André - 36" - Sensual
536"
↳ bufinando
André em lembrando do ju-
dinheiro, Coma do Jard. 55"

20) Coito - 1'47" Dectrio o
Máquina e a sírrica

21) Ódio d'Ana: 25"

22) Ana endormida 1'15" 1'20"
Lindo - Lindo Rach +

23) Ana e o Padre (corrida) 6" ou 7"
24) Milagres (Velario) 1'40"
2'28"
Descoberta, de g. André
é Alberto
de Timóteo
49" - X

24) Violetas sobre o cadáver
tema do jard. normal,
Aos 53" 53"
Milagres - Tema Rach
6" La longo e ai
mexe
Aos 1' virada do gordo
Queda 53" da nota longa
1'46" Queda do gordo
1'35"
1'88"
53
1'35

Fonte: Acervo digital do Instituto Antônio Carlos Jobim

Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/7892>>.