

NATHALIA SALIBA DIAS

**A CONSTRUÇÃO DA CASA ASSASSINADA**

CURITIBA  
2006

NATHALIA SALIBA DIAS

## **A CONSTRUÇÃO DA CASA ASSASSINADA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Patrícia da Silva Cardoso.

CURITIBA  
2006

À Márcia e Patrícia

## Agradecimentos

Agradeço ao meu pai, meu Bigfish.

Agradeço à minha mãe pelo apoio intelectual e financeiro.

Agradeço ao meu irmão, Diego, por me ensinar a ter garra.

Agradeço à Mônica pelo incentivo.

Agradeço ao Rafael por tudo e, principalmente, pela paciência.

Agradeço aos amigos: Jaqueline, Edna, Chico, Jefferson, Netto, Márcio, Raquel,

Paulo...por fazerem tudo mais fácil e divertido.

Agradeço à Patrícia, minha orientadora, por toda ajuda imprescindível e por estar sempre presente.

Agradeço à CAPES pelo apoio financeiro recebido durante parte do período em que me dediquei a este estudo.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO.....</b>	<b>.....</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>.....</b>
<b>1. APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2. FUNDAMENTAÇÃO.....</b>	<b>11</b>
2.1 AS RELAÇÕES ENTRE O REAL, O FICCIONAL E O IMAGINÁRIO.....	11
2.2 AS RELAÇÕES DE ALTERIDADE.....	23
Nos outros romances.....	26
Na casa assassinada.....	31
Da tensão entre enunciação e estrutura.....	40
<b>3. ANÁLISE ESTRUTURAL.....</b>	<b>43</b>
3.1 GÊNERO.....	43
As descrições canônicas.....	45
O tratamento dado por Lúcio aos gêneros e o questionamento dos cânones.....	46
A visão de mundo na escolha dos gêneros.....	58
O título.....	63
Outros gêneros.....	64
3.2 ORGANIZAÇÃO.....	69
A dissonância do primeiro capítulo.....	74
O último capítulo.....	77
Da seleção.....	79
A presença interna do autor implícito.....	81
3.3 LINGUAGEM.....	85
Das linguagens.....	87
A referencialidade.....	89
No romance.....	96
O <i>outro</i> na linguagem.....	100
3.4 MARCAS DE IDENTIDADE.....	105
Um estudo de caso.....	106
<b>4. REVENDO OS MITOS.....</b>	<b>120</b>
4.1 A QUESTÃO DA LINGUAGEM.....	118
4.2 UM ROMANCE POLICIAL?.....	126
Um romance.....	129
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>134</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>138</b>

## RESUMO

A presente dissertação analisa a construção narrativa do romance *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso. Para tanto, faz-se necessário discutir as relações entre o real, o ficcional e o imaginário tendo como fundamentação teórica a proposta de Iser e suas definições para essas esferas. Este estudo visa investigar, também, por meio da revisão bibliográfica, os elementos que compõem a arquitetura do texto, tais sejam, os gêneros discursivos, a organização geral, a linguagem utilizada e as marcas de identidade dos personagens. Procura-se, ainda, demonstrar o papel de cada um desses elementos como suportes essenciais da construção de uma visão de mundo específica. Propõe-se, ainda, à revisão de algumas das críticas concernentes ao romance em questão, pois a arquitetura do texto tem sido negligenciada por outros estudos que tendem a percebê-la como erro fundamental. As conclusões deste trabalho revelam que o arranjo narrativo é meio para a construção de uma visão de mundo peculiar e que o entendimento da estrutura do texto é essencial para a compreensão total da obra.

## ABSTRACT

This dissertation aims at analyzing the narrative construction of the novel *Crônica da casa assassinada* by Lúcio Cardoso. To accomplish its goal, it is necessary to discuss the relation of reality, fiction and imagination based on Iser's theory and his definitions for these terms. It also researches the elements of the architecture of the text such as discourse genres, general organization, language use and marks of characters' identity. This study attempts to show the role of such elements as essential scaffoldings to the construction of a specific world view. It intends to review some of the critics concerning the novel, since the text architecture has been neglected by other studies which tend to face it as a fundamental error. The conclusions of this dissertation reveal that the narrative elements are a means to build a particular view of the world and that it is necessary to understand the text structure and to comprehend the core of the book.

“Digo: o real não está na saída nem na chegada: êle se dispõe para a gente é no meio da travessia.”

Grande Sertão: Veredas, Guimarães Rosa

## 1. APRESENTAÇÃO

Em um ensaio de *Educação pela noite*, Antonio Candido comenta como deve ser a postura do crítico diante de uma obra literária e para tanto faz uma analogia entre a literatura e um hexecontalito. O texto explica: “hexecontalito: pedra preciosa antiga, hoje desconhecida, da qual se dizia que tinha sessenta cores”. Candido sugere que o crítico deve se portar frente ao objeto como um apreciador e complementa dizendo

“Dá às vezes a impressão de ser determinado pela convicção de que a obra é um hexecontalito cujas sessenta cores é preciso captar, rodeando-a, aceitando as suas contradições, não tendo medo de se corrigir, de se reformar e sobretudo de se superpor, isto é, aceitar a si mesmo como rotação possível de vários ângulos de visão, ao mesmo tempo e sucessivamente.”<sup>1</sup>

Para Candido uma boa crítica depende dessa postura na qual, para se entender a obra, é necessário aceitá-la em todas as suas contradições, aceitar as diversas faces que a compõem, que não existem independentes umas das outras, mas somente como partes de um objeto único que é a obra. Da mesma maneira, o crítico deve ser capaz de perceber essas possibilidades e variar junto com elas, compreendendo a mobilidade da sua função como meio de interpretar a obra.

Para a análise de *Crônica da casa assassinada* (1959) essa postura descrita por Candido é imprescindível, ainda mais lembrando-se que “dependendo da época, Lúcio foi posto à margem por não ser realista, não ser de “esquerda”, não ser de “vanguarda” e não ser o que quer que fosse a exigência do período”<sup>2</sup>, nas palavras de Ruy Castro.

Dessa maneira, suspeita-se que grande parte da crítica sobre a *Crônica* e sobre o próprio Lúcio, antes de ler a obra e aceitar todas as suas facetas, como propõe Candido, valem-se de uma série de valores e prerrogativas, anteriormente estabelecidas, como forma de julgamento.

---

<sup>1</sup> CANDIDO, 2003, p.130.

<sup>2</sup> CASTRO, p. 221.



Esse trabalho, além de ser um estudo sobre a *Crônica da casa assassinada*, é também uma tentativa de rever essa postura dominante por parte dos críticos. À favor de novas e variadas leituras, procura-se analisar a estrutura narrativa adotada pelo romance e perceber como ela revela um trabalho arquitetônico que deixa de ser mero suporte para o enredo e torna-se essencial na construção de uma visão de mundo importante para o entendimento do romance como um todo.

Esse estudo justifica-se, não só porque tal aspecto da obra não logrou maior atenção, mas porque inúmeros trabalhos apontam a construção narrativa como um problema fundamental, afirmando que ela é anárquica e confusa. Além disso, desvalorizam o livro porque indicam uma série de contradições internas devido às inúmeras vozes que aparecem ou, ainda, devido à semelhança das linguagens utilizadas.

Dessa maneira, rever as críticas e analisar a estrutura narrativa a partir de um outro viés é essencial como meio de estabelecer novas referências para o seu estudo e de possibilitar a fruição da grandeza da obra.

A narrativa de *Crônica da casa assassinada* desenvolve-se em uma cidade do interior de Minas Gerais, Vila Velha, e debruça-se sobre a decadência de uma família local, os Meneses. Traça a derrocada moral e econômica dos moradores da Chácara: Demétrio, Valdo, Timóteo, representantes da família Meneses; Ana e Nina, esposas de Demétrio e Valdo respectivamente; além de André, o filho, e Betty, governanta. Porém, ninguém sai impune daquele ambiente, inclusive aqueles que não dividiam o espaço da casa, tais como o Médico, o Farmacêutico, Coronel e o Padre, também serão atingidos.

O processo de falência da família desenvolve-se depois da chegada de Nina, vinda do Rio de Janeiro para instalar-se na Chácara com Valdo Meneses, com quem havia se casado recentemente. A chegada dessa mulher misteriosa e encantadora inicia

um processo longo de decomposição que culmina em sua morte e na extinção da família.

A estrutura sobre a qual se desenvolve o romance torna-se relevante, pois há um desmembramento da narrativa que aflora por meio de diferentes fragmentos – cartas, diários, confissões, depoimentos e outros – nos quais se instaura a presença de diversos narradores-personagens que apresentam ao leitor sua visão dos fatos e, em maior extensão, a sua visão de mundo. A ruína da família, que é contada ao longo do livro, ganha diferentes e divergentes versões segundo os envolvidos.

Este trabalho analisa, especificamente, o arranjo formal assentado sobre a perspectiva múltipla da modernidade, e a visão de mundo que dele se desprende, apontando-se uma proximidade entre a obra e a teoria de Iser, na qual a realidade não mais se caracteriza pela sua plenitude, mas pela sua essência inconstante e efêmera. Além disso, a realidade para Iser não se constitui de forma independente, aparecendo no relacionamento com o imaginário e com o ficcional, num intrincado jogo de construção simultânea dessas esferas.

Desse ponto de vista, procura-se demonstrar como a *Crônica da casa assassinada* é constituída como materialização do processo de captura da realidade em sua constante transformação, representando por meio da estrutura esse ponto de vista específico sobre a realidade, a ficção e o imaginário. Cabe, portanto, perscrutar no trabalho arquitetônico as relações entre o real, o ficcional e o imaginário, nunca de maneira exaustiva, mas quando são explicativas e significativas para o entendimento do romance, evidenciando a preocupação estética que permeia toda a obra.

Intenta-se, ainda, acrescentar ou questionar algumas das críticas mais substanciais sobre a *Crônica da casa assassinada*, com a intenção de ressaltar a visão de mundo que está ligada à construção do romance.

O presente trabalho divide-se em 3 capítulos, sendo o primeiro uma tentativa de estabelecer a base teórica que guiará a análise da estrutura narrativa. Debruça-se, inicialmente, sobre a teoria de Iser versando a respeito das relações entre o real, o ficcional e o imaginário, buscando perceber em que momentos aparecem na construção arquitetônica um jogo entre essas esferas. No momento seguinte, procura-se analisar a construção das identidades dos personagens, tendo como base as relações de alteridade dentro do texto, aparentes tanto no nível temático quanto no arquitetônico, para assim demonstrar como a relação entre o *eu* e o *outro* é essencial para a compreensão no romance.

No segundo capítulo, a análise estrutural se detém sobre a escolha dos gêneros adotados nos fragmentos, sobre a organização dos excertos, sobre a linguagem utilizada, sobre as marcas de identidade de cada narrador e a composição do ponto de vista dos personagens.

O terceiro capítulo avalia como a análise estrutural pode contribuir para os estudos já realizados a fim de engrossar os anais que versam sobre o romance em questão, revendo algumas posturas críticas que tendem a depreciar a obra ou que não levam em consideração as escolhas arquitetônicas.

## 2. FUNDAMENTAÇÃO

### 2.1 AS RELAÇÕES ENTRE O REAL, O FICCIONAL E O IMAGINÁRIO

Dentre os muitos filósofos que apontam para a relatividade da realidade que nos circunda, Montaigne desponta como um dos primeiros a trabalhar com essa concepção valendo-se da forma de ensaio como meio de apresentar a transitoriedade do real. Esse ponto de vista postula que o completo conhecimento do mundo não nos é dado e teríamos, portanto, somente uma noção parcial das coisas - aquilo que se toma por real não seria mais do que uma parcela do possível. Seguindo essa linha de pensamento, inclusive o conhecimento total de nós mesmo é vedado, apontando-se, assim, para um sujeito que é, antes de tudo, parcial e fragmentado.

No conteúdo dos *Ensaaios* Montaigne busca captar a consciência humana de maneira antidogmática: observando o movimento perpétuo do espírito no que há de mais ambíguo e contraditório, desenvolve para apresentação dessa instabilidade a forma ensaística. Chauí assim explica a natureza do gênero ensaio:

As idéias são colocadas nos *Ensaaios* sob a forma aparente de contradições, e o leitor é conduzido por caminhos oblíquos e disfarçados. Parece que Montaigne procura deliberadamente desnortear o leitor superficial, apresentando-se como modelo de inconstância e incoerência, confundindo as pistas e falando por meio de palavras, porque é “empresa difícil e mais árdua do que parece, acompanhar o andar do espírito, penetrar-lhe as profundezas opacas e os ocultos recantos”.<sup>3</sup>

Em outras palavras, pode-se afirmar que a escolha da estrutura, organizada em diversos ensaios ao invés de um texto corrido, teria a função de apreender a ótica do autor, sobre um determinado assunto, de maneira pessoal e assistemática, sem qualquer comprometimento com uma teoria que se prestaria a explicar o mundo de maneira fechada. Dessa forma, Montaigne explica a realidade que o circunda como ele a vê: de

---

<sup>3</sup> CHAUI, 1980, pp. IX, X.

maneira fragmentada, ambígua e parcial. Observa-se que existe uma opção formal que transparece uma visão peculiar de mundo.

Curioso notar que o trecho citado acima poderia ser utilizado para comentar a forma escolhida por Lúcio Cardoso na arquitetura de *Crônica da casa assassinada*. Não há pretensão de estabelecer paralelos entre os escritores, ou, ainda, uma possível influência, mas notar que há no trabalho de Lúcio Cardoso uma preocupação estética que leva em conta a relatividade do conhecimento humano.

Tal afirmação parece menos acidental se considerarmos a entrevista do escritor mineiro para o jornalista Brito Broca, em que declara

Procurei descobrir uma segunda realidade, que para mim é a verdadeira e cuja existência nos apercebemos sem, entretanto, poder atingi-la. Quem não compreende que há alguma coisa mais profunda debaixo de tudo isso que vemos, que sentimos e apalpamos? O mundo encerra em si mesmo um mistério desconcertante. E quanto mais sentimos esse mistério – pelo apuro da sensibilidade e do espírito naturalmente – mais experimentamos a necessidade de penetrá-lo, de fugirmos à realidade superficial, se assim poderei me exprimir.<sup>4</sup>

Logo após a publicação dessa entrevista, Lúcio Cardoso se pronunciou a respeito e fez uma retificação, porém os termos ligados a essa visão de mundo peculiar permanecem:

Entretanto o real era tão vigorosamente apregoado e tão diferente, tão mais profundo e misterioso do que parece, que será ingenuidade concordar em que um simples golpe de vista “documentário” o apreenda; que de energia e paixão, de angústia e de entusiasmo foge da mão do romancista que tenta indolentemente fixá-lo. Quase sempre nada consegue senão a imagem que rege o mecanismo da vida, mas a vida em si está ausente. Porque, para humilhação nossa, é preciso dizer mais uma vez que a vida não é constatação do ambiente exterior, a escada de um pardieiro, a rua, a fachada das casas, os barcos, os rios, os tetos e os jardins – a vida é ao contrário o que o homem sofre, a história das suas reações, os sentimentos que o habitam, as paixões que o conduzem. A vida não é o que os olhos vêem, mas o que a alma guarda. E fora disso não existe *arte* e sim *fabricação*.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> CARDOSO, 1938.

<sup>5</sup> CARDOSO, 1998.

Guardadas as particularidades de cada visão, de Montaigne e Lúcio Cardoso, pode-se dizer que ambos almejam tornar explícito para o leitor o perpétuo movimento do espírito humano, bem como a constituição de uma realidade que surge porque é filtrada pela consciência humana, ao invés de creditar às descrições objetivas da realidade o estatuto de verdade.

Essa maneira de ver o mundo repercutiu sobre as mais diversas áreas do conhecimento, pois, na medida em que se centra no indivíduo e aceita toda a sua mutabilidade, questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade, objetividade, os sistemas únicos e os fundamentos definitivos de explicação. Aqui, tais questões serão tematizadas por várias frentes: filosófica, com Montaigne, ficcional, com Lúcio, e crítica, com Iser<sup>6</sup>.

Recentemente, Iser tem pesquisado, em seu livro *O fictício e o imaginário*, as relações entre a realidade, a ficção e o imaginário, partindo do pressuposto que a relação de oposição entre essas esferas, apontada pelo saber tácito<sup>7</sup>, já não corresponde mais às suas definições.

Muito próxima das concepções já vistas, a realidade para Iser não se apresenta como o mundo dado, pronto e absoluto, mas de maneira antidogmática, na qual o saber sobre as coisas nos é vedado, pois a realidade não se apresenta ao homem em seu todo. Para alguns estudiosos, como Castoriadis<sup>8</sup>, inclusive a realidade idealmente passível de ser conhecida é impossível, pois nem mesmo transcendentemente possuiria uma forma, mas, ao contrário, se caracterizaria pelo constante movimento.

Como é inacessível, o conhecimento do mundo depende do homem que cria uma imagem (fragmentada) ao objetivá-lo, por meio da linguagem. Nesse processo de

---

<sup>6</sup> ISER, 1996.

<sup>7</sup> Segundo Iser, saber tácito é “todo repertório de certezas que se mostra tão seguro a ponto de parecer evidente por si mesmo”. (ISER, 1996,p.13)

<sup>8</sup> *apud* ISER, 1996, p.248.

apresentação subjetiva, o imaginário surge como efeito do olhar sobre o mundo, e este ganha também uma forma fragmentada, porque nunca é passível de ser apreendido, também. O imaginário é experimentado pelo homem de forma difusa e informe, sem um objeto de referência e incondicionalmente arbitrário, porém ganha forma quando o indivíduo apresenta o seu ponto de vista peculiar sobre o mundo. Demonstra-se, assim, mais a maneira como ele vê o mundo, mediado pelo seu imaginário, do que a realidade propriamente dita.

Importante ressaltar que o imaginário não é um potencial que ativa a si mesmo, dependendo de uma instância externa ativadora. O caráter inerte do imaginário é fundamental para entendermos que é somente em contato com o mundo externo que ele se define, mesmo que transitoriamente. Além disso, é só através das manifestações do imaginário que se pode captá-lo, pois, não possuindo substância própria, mostra-se apenas naquilo que já existe.

A partir desses conceitos de realidade e imaginário, a ficção se delimita na forma de um “objeto transacional”, nas palavras de Iser<sup>9</sup>, que se move entre o real e o imaginário com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade. Dessa maneira, segundo Iser, o fictício não se esgota na descrição da realidade, nem tem finalidade em si mesmo, mas serve como preparação para o imaginário.

Decorre deste fato uma importante mudança de paradigmas para a análise literária: o mundo representado pela ficção deixa de ser mimético. Além disso, desaparece a oposição entre ficção e realidade e instala-se uma relação tríade entre o fictício, o real e o imaginário dentro do texto. Iser explica seus termos:

Se o texto ficcional se refere portanto à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada do texto. Assim, o ato de fingir ganha sua

---

<sup>9</sup> ISER, 1996, p.32.

marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade, atribuindo, por meio dessa repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*vorstellbarkeit*) do que é referido.<sup>10</sup>

A partir dessa premissa, percebe-se que toda a apresentação ficcional surge como um meio através do qual se atribui forma à realidade e ao imaginário. Toda e qualquer forma de apresentação literária será, porém, provisória por dois motivos: primeiro, porque representa um jogo que existe histórica e socialmente; segundo, porque é peculiar ao indivíduo. A literatura surge como um meio que mostra que tudo que é determinado é também ilusório, “inscrevendo um desmentido até nos produtos de sua objetivação”, nas palavras de Iser<sup>11</sup>. O autor conclui afirmando que “só assim o seu [da literatura] caráter protéico se atualiza. Talvez seja essa a verdade da literatura. Só assim ela resiste a uma consciência que desmascara como aparência, por já não poder descartá-la como engano.”<sup>12</sup>

O fictício é definido a partir do texto ficcional e não em oposição ao real, como o saber tácito indicava. Também não se confunde com o imaginário, mas é meio que permite a representação de ambos - realidade e imaginário. Ao dar forma à realidade existente (mesmo que de maneira fragmentária), a ficção decompõe as estruturas existentes (sociais e inclusive literárias) e as retira dos contextos em que estão inseridas. Este processo é denominado por Iser de *seleção*. Como resultado dos atos de seleção, os contextos precedentes são suprimidos e os elementos escolhidos se complementam em uma nova articulação que transgride os limites de percepção das estruturas. Como consequência, a ficção se investe da liberdade de trabalhar com os sistemas estruturais de maneira diversa daquela que estava sendo apresentada nos contextos iniciais.

---

<sup>10</sup> ISER, 1996, p.14.

<sup>11</sup> ISER, 1996, p.9.

<sup>12</sup> ISER, 1996, p.9.



É por aplicação desse mecanismo que a literatura é capaz de lidar dentro do mesmo espaço com diversas linguagens, níveis de focos e pontos de vista, sem que esses sejam contraditórios entre si, o que em outros discursos, organizados com um fim empírico, não seria possível. Iser explica que tal processo não segue regras definidas:

A força, o poder de qualquer texto, mesmo o mais descaradamente mimético, está naqueles momentos que excedem nossa capacidade de categorizar, que conflitam com nossos códigos interpretativos, mas que, apesar disso, parecem corretos”. Quando tais relacionamentos são convincentes, sem que possuam uma regularidade, comandada por um código, é porque, através deles, os elementos agora interligados logram transgredir os valores de antes.<sup>13</sup>

Cabe comentar o processo de *seleção* em relação à *Crônica da casa assassinada*, pois nesse momento se retiram os elementos externos de seus contextos iniciais e recorrentes e os insere em novos contextos modificando a recepção e a significação desses mesmos elementos. A partir desse processo pode-se dizer que Lúcio Cardoso transgredir a todo o momento a expectativa do leitor, uma vez que a narrativa não se constrói segundo os modelos vigentes e esperados, ou seja, a narrativa linear, cronológica e elucidativa. Em outras palavras, podemos dizer que no romance em questão há a intenção de produzir vazios no enredo e de trabalhar com uma narrativa que é construída sobre suas ambigüidades e contradições. É, portanto, nesse jogo intrincado de excertos, que se complementam e se excluem, que se pode afirmar que Lúcio Cardoso procura surpreender o leitor ao subverter suas expectativas, proporcionando também uma maneira de pensar o mundo diferente da usual, em que as relações entre o ficcional, o real e o imaginário são interligadas e não excludentes.

Iser descreve ainda o processo de *combinação*, observado no texto ficcional. Esta se assemelha à *seleção*, diferenciando-se porque ocorre intratexto e não em relação ao texto e às estruturas externas, como na *seleção*. O processo de *combinação* caracteriza-se pelo aparecimento e desaparecimento de significados devido à

---

<sup>13</sup> ISER, 1996, p.21.

combinação de elementos textuais, tanto verbais quanto organizacionais. É o caso, por exemplo, dos neologismos ou de um elemento que é inserido em um contexto diferente do usual alterando a significação prevista pelo leitor.

Esse processo permite uma série de relacionamentos entre os elementos textuais, que podem se manifestar ao mesmo tempo, desde o rompimento lexical, passando pela violação dos espaços semânticos, até a alteração de valor. No relacionamento a função designativa da linguagem transforma-se em função figurativa porque os seus sistemas foram transgredidos pela combinação. Resultam assim do uso figurativo da linguagem duas conseqüências:

1. Aquilo a que se remete esse tipo de linguagem não é em si mesmo de natureza verbal. Também não existe como dado objetivo, que exigiria apenas a função designativa da linguagem para que pudesse dizer algo sobre ele. Este é o motivo pelo qual a linguagem em questão deve transgredir sua função designativa, para manifestar, pelo uso figurativo, a intraduzibilidade de sua referencialidade.
2. Como tal linguagem não mais designa, abre-se então, por intermédio de sua figuração, a possibilidade de representar aquilo a que se refere. Neste caso a própria língua se despotencializa em um análogo, que implica tão só a condição para a representabilidade possível, e, ao mesmo tempo, significa não ser idêntica àquilo que trata de representar. Surge, então, na referência da linguagem figurativa, uma ambigüidade peculiar: ela funciona ao mesmo tempo como análogo da representabilidade e como signo da intraduzibilidade verbal para o qual aponta.<sup>14</sup>

O processo de *combinação* permite a compreensão da escolha da linguagem poética que compõe a *Crônica da casa assassinada*. Ao contrário da crítica, que costuma apontar tal fato como um problema fundamental porque não dá conta das diferenças dos registros lingüísticos entre os falantes, a linguagem cuidadosamente trabalhada ressalta a impossibilidade de falarmos da realidade de maneira referencial e indica a função figurativa como um meio que denuncia a impossibilidade de a linguagem traduzir o real.

---

<sup>14</sup> ISER, 1996, p. 22.

Ainda um outro ato, presente nos textos de ficção, é descrito por Iser, denominado *desnudamento da sua ficcionalidade*. Por esse processo, são apresentados ao leitor os elementos que apontam para a ficcionalidade do texto através de uma série de signos que designam, não o caráter ficcional em si, mas o contrato que se estabelece entre o autor e o público, afirmando o texto como discurso encenado. A partir desse ato o leitor fica ciente de que está diante de uma ficção como tal e supõe a obra como aquele mundo representado, apenas para que assim se mostre que é representação de algo outro.

Conforme explica Iser, “a própria indicação do que o texto pretende ser altera sua função face àquelas que não se mostram como tais”. O jogo estabelecido na capa do romance é fundamental para a leitura acerca do conteúdo, pois há uma indicação que se trata de um romance, mas há no título a referência ao gênero crônica, o que traz para o leitor a dinâmica entre ficcional e real.

A partir do ato de *desnudamento da ficcionalidade* proposto por Iser, compreende-se o porquê da escolha do título da obra como *Crônica*, levando em conta que, na perspectiva do senso comum, esse indica uma relação mais próxima entre o objeto narrado e a veracidade dos fatos, excluindo-se, assim, a exposição de cunho ficcional. Por outro lado, a indicação do texto como romance significa que ele se apresenta como aparência de real, evidenciando que as representações que procuram salientar a condição realista do mundo acabam, algumas vezes, levando à destruição da representação, pois o texto ficcional não é mimético e a determinação do tipo de texto implica numa pobreza de sentido que é, no mínimo, enganadora.

Ainda de acordo com a tese de Iser, o homem não seria capaz de se tornar presente para si mesmo, pois não seria idêntico a qualquer representação e oscilaria entre elas. O homem, como autor de suas possibilidades, as precede, o que indica que

toda vez que objetivar uma das suas dimensões estará manifestando uma nova possibilidade que não está sendo considerada.

Por fim, percebe-se que a concepção de Iser, ao estabelecer o ficcional como um jogo entre o real e o imaginário, abre espaço para as formulações humanas que levam em conta toda a sua ambigüidade, contradição e instabilidade. A busca incessante da arte para alcançar a realidade em sua imanência, sem mediações, sem uma estrutura que lhe dê forma ou um indivíduo que a apresente, passa a ser a busca pelo homem, pois é somente por meio da imaginação e da sua relação com o ficcional e o real que podemos criar uma imagem dessa realidade que tanto se almeja - mesmo que seja uma imagem fragmentada e temporária.

Interessante notar que a busca nunca finda. O indivíduo encontra outras maneiras de perscrutar, outras formas de apresentação, mas a obsessão permanece presente na literatura. A busca pela realidade torna-se um percalço na análise de *Crônica da casa assassinada*, pois a exigência da sua presença no romance e a necessidade da conformação da obra, nos termos convencionados pela crítica tendem a influenciar as leituras feitas até hoje.

Esses termos canônicos exigidos são demasiado estreitos para a análise da obra, que trabalha com outras convenções. Por esse motivo, Lúcio Cardoso chega a afirmar que se considera um autor realista, pois aceita que a realidade está presente na literatura não de maneira direta, mas a partir de uma realidade segunda, subterrânea. Aproxima-se, assim, a sua concepção daquela desenvolvida por Iser em que a realidade adentra a obra levando em consideração a sua relação com o imaginário e o ficcional, e não mimeticamente como postulava a crítica.

Ressalta-se aqui o fato de que a partir da perspectiva de Iser a análise de *Crônica da casa assassinada* ganha uma nova dimensão crítica, que se afasta dos postulados de

verossimilhança externa, da mimesis e dos critérios de valor que se perscrutam dentro da obra e que vêm norteando algumas leituras.

A narrativa de *Crônica de casa assassinada* tem por intuito mostrar ao leitor como os fatos vividos na Chácara dos Meneses são percebidos e sentidos pelos personagens, antes de tentar mostrar ao leitor como eles realmente aconteceram. Segundo a proposta de Iser, esse seria o único meio possível de se ter acesso àquela realidade, uma vez que a sua existência em toda sua magnitude já foi desacreditada.

A escolha de fragmentos de cunho intimista teria a função de aproximar o leitor do personagem e, em especial, de sua consciência ou imaginação, bem como de apresentar o movimento do processo de construção da realidade e o desenvolvimento desse constructo ao longo do tempo. Daí a narrativa fragmentada em diversas vozes e o não encadeamento cronológico dos fatos, assim como se pode afirmar que há a contraposição dos excertos, sendo que cada personagem conta os fatos de uma maneira diferente e segundo um ponto de vista diferente, que representam, em última instância, os seus pontos de vista particulares e introduzindo novos elementos a cada perspectiva. Ainda, pode-se falar em uma contraposição interna dos personagens, evidenciando a transitoriedade de toda a imagem que tentamos criar da realidade e de nós mesmos.

Segundo Iser, é somente quando a literatura se desfaz de sua aparência de real que ela é capaz de atualizar o seu “caráter protético”. Seguindo essa linha de raciocínio percebe-se que Lúcio atinge em *Crônica da casa assassinada* uma atualização desse caráter, e mergulha em uma consciência que é primordialmente humana, portanto, instável.

Após esboçar a ligação entre esse ponto de vista e a proposta subjacente ao romance, pretende-se demonstrar detidamente como ela está presente na construção da

estrutura romanesca a partir do estudo dos gêneros discursivos em que são feitos os registros dos personagens, da organização, da linguagem e das marcas de identidade.

## 2.2 AS RELAÇÕES DE ALTERIDADE

Dizer que a realidade é um dado relativo, conforme propõe Iser, implica dizer que o mundo é contingente, diverso e instável, enfim, que se caracteriza por um conjunto de culturas e interpretações desunificadas que, por sua vez, geram transformações na constituição das identidades pessoais porque relativizam as fontes de onde emanam as certezas do sujeito sobre si mesmo.

De maneira simplificada, Stuart Hall explica esse processo estabelecendo as mudanças de concepção do sujeito desde o Iluminismo:

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado da capacidade de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo - contínuo ou idêntico a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa.<sup>15</sup>

Na seqüência, Hall comenta o surgimento da teoria de constituição do sujeito em interação com os outros e com a sociedade,

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche os espaços entre “exterior” e “interior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos à nós próprios nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural.<sup>16</sup>

Tendo em vista que a *Crônica da casa assassinada* não apresenta nenhum fato em si mesmo, mas somente a realidade refletida pela subjetividade de cada um dos personagens, pode-se afirmar que Lúcio Cardoso trabalha com uma concepção de sujeito sociológico, que constrói a si mesmo internalizando uma série de valores dados pela sua relação com os outros e com a realidade. Nesse caso, o sujeito forma e

---

<sup>15</sup> HALL, 2003, pp. 10,11.

<sup>16</sup> HALL, 2003, pp. 11,12.

modifica o seu *eu* pelo diálogo contínuo com as outras identidades e com os mundos culturais exteriores.

Nessa linha de pensamento, Lúcio Cardoso afirma em seu *Diário Completo* que a realidade só existe em função de um sujeito que lhe dá forma e que com ela se relaciona definindo o que é externo. Sobre o assunto, o escritor mineiro explica que

As coisas para serem vistas por mim, têm necessidade de preexistirem, latentes no meu íntimo – que tal árvore ou lago relembre coisas já vistas e sentidas – ou que desperte outras não vistas e 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 misturam às sensações e aos sentimentos, a ponta de uma verdade que do lado de fora vem encontrar o seu eco – próximo ou remoto, que importa,- mas assim eco de uma verdade existente ou existida <sup>17</sup>

Nessa concepção, a identidade, o *eu*, constitui-se no relacionamento com o que é externo, definindo um mundo interior e exterior que se constituem nesse percurso entre o que é o íntimo e o que é estrangeiro. Porém, o *outro* só existe em função daquele que lhe dá suporte, o *eu*, sendo impossível separá-los. Essa dicotomia está também presente, por extensão, na concepção de Iser, pois para ele é a ficção que permite a expressão do imaginário e do real, tendo esses elementos como inseparáveis, ou seja, sendo impossível delimitar a presença de cada um independentemente, marcando um processo de constituição simultânea dessas esferas.

O *eu* identifica-se com tudo que é próprio de um determinado sujeito, portanto, comum a ele, mas não necessariamente por ele conhecido, uma vez que é possível identificar o *outro* dentro de si mesmo como uma esfera desconhecida, ou como um estranho que o habita. É perfeitamente compreensível a presença dessa esfera interna e estrangeira, porque, assim como o real, o imaginário não nos é dado de maneira absoluta, pois é impossível apreendê-lo em toda a sua totalidade.

---

<sup>17</sup> CARDOSO, 1970, pp. 236, 264.



O *outro* seria tudo aquilo que lhe é estranho e que é considerado, para o senso comum, externo e fora de domínio. Nesse conjunto, a alteridade seria o *eu* do *outro*, na medida em que um sujeito é entendido como uma individualidade que independe de outro sujeito para configurar-se, constituindo-se, assim, como ser pré-definido e acabado.

No romance, *Crônica da casa assassinada*, a constituição da identidade pessoal a partir da sua relação com o que é externo é verificada em todos os excertos, bem como na organização peculiar dos capítulos. Para exemplificar, ressalta-se a presença desse processo nos capítulos de Ana<sup>18</sup>, pois ela constitui a sua identidade levando em conta a sua relação com os Meneses, identidade essa que é alterada com o desenvolvimento da trama. Inicialmente, o personagem procura marcar a sua origem de fora da casa, mas constrói-se como a mais autêntica Meneses. Dessa forma, Ana apresenta-se na *Primeira confissão* da seguinte maneira:

Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça. Eu mesma (Ah, Padre! Hoje sei disto, hoje que imagino como poderia ter sido outra pessoa – certos dias, certos momentos, as clareiras, os mares em que poderia ter viajado – com que amargura o digo, com que secreto peso no coração...)<sup>19</sup>

Nas confissões de Ana, o personagem não é uma Meneses propriamente dita, mas se identifica com eles, criando um laço de valor e costumes que não existem exteriormente, mas que são estabelecidos internamente por ela. Nota-se como a qualidade de Meneses dada a Ana se estabelece não só porque o personagem se diz pertencente ao clã familiar, mas por causa de uma identidade que se constrói por meio das escolhas narrativas, como a confissão religiosa, na medida em que essa característica adensa o viés tradicionalista que compõe o seu ponto de vista, pois o

---

<sup>18</sup> O percurso de constituição da identidade de Ana é estudado no capítulo 3.4.

<sup>19</sup> CARDOSO, 1999, p. 103.

conservadorismo e o apego à religião são marcas da família, desde a época da mãe de Valdo e Demétrio, que é caracterizada como uma mulher muito ligada à igreja e que possuía relacionamento estreito com o Padre Justino.

Além disso, o que os demais envolvidos na trama dizem a respeito dela também contribui para a constituição da sua identidade. Daí a relevância da estrutura peculiar como meio de apresentar diferentes pontos de vista sobre o mesmo objeto, caracterizando-o internamente e externamente.

Vale ressaltar que em *Crônica da casa assassinada* não há uma identidade dada como pronta, ela estabelece-se pelo movimento de constituição processual do sujeito. Diz-se que é processual porque na medida em que constitui o *outro* constitui a si mesma e vice-versa. Em outras palavras, processual porque é tomada como o *outro* que emerge no que constitui a si próprio, como gênese simultânea do *eu* e do *outro*, conforme explica Luis Cláudio Figueiredo em *A questão da alteridade nos processos de subjetivação e o tema do estrangeiro*<sup>20</sup>.

Essa constituição processual implica em um paradoxo de análise do sujeito, conforme explica Neuza Santos Souza:

Ao não querer saber nada do paradoxo, o senso comum, e toda uma psicanálise que se sustentam aí partilham com o eu a sua presunção e o seu erro: presunção de ser um, desconhecimento de que se é sempre outro, estranho gêmeo, duplo assimétrico do sujeito, presunção de harmonia, desconhecimento de que se há sempre discordância, conflito; presunção de liberdade, de livre-arbítrio, desconhecimento de que se é sempre obrigado a fazer uma escolha, escolha forçada, na qual, no todo ou em parte, se perde sempre; presunção de síntese, desconhecimento da contradição que divide e desconcerta o sujeito; presunção, esforço vão, de alijar, cessar os direitos do estrangeiro que, desde sempre, mora em nossa casa.<sup>21</sup>

Lúcio Cardoso vale-se desse jogo entre *eu* o e *outro*, a fim de apresentar o complexo mundo dos habitantes da Chácara dos Meneses, levando em conta todas as

<sup>20</sup> FIGUEIREDO, 1998, pp. 61,77.

<sup>21</sup> SOUZA, 1998, pp. 155,156.

contradições desse processo e o conflito que dele emerge por conta das constituições de identidade.

### **Nos outros romances**

A relação com a alteridade é uma constante temática de Lúcio Cardoso. Presente em diversas obras do autor, aparece inicialmente de maneira incipiente e ganha corpo a cada novo trabalho, culminando em *O viajante* (1970)<sup>22</sup>, romance cuja relação entre o *eu* e o *outro* é o tema central.

*Maleita* (1934), primeiro romance do autor, apresenta Nhozinho, enviado pela Companhia Cedro e Cachoeira de Fiação e Tecidos de Curvelo para Pirapora, a fim de desbravar esse território e marcá-lo com os índices de modernidade. Porém, vê seu intento frustrado pelo povo do lugarejo e pelo personagem de Randulfo, representante do modo de vida caboclo. Há uma eterna resistência por parte do povo do lugarejo em aceitar as novas regras que simbolizam as relações entre o que é comum e próprio do local e o que é externo e desconhecido, figurado na pessoa de Nhozinho.

De modo embrionário, as relações que ali se configuram apresentam as tensões entre *eu* e o *outro*: o *eu* que não se reconhece no *outro* família, classe social, tradição, sistema lingüístico<sup>23</sup>. Por isso, passa-se a rechaçar o que é estranho, estabelecendo julgamentos de valor e, logo, de dominação. C. Castoriadis explica esse funcionamento nos seguintes termos:

É fruto, particularmente agudo e exacerbado, uma especificação monstruosa de um traço que se consta empiricamente como quase universal nas sociedades humanas. Trata-se da incapacidade de construir-se a si mesmo sem excluir o outro, sem desvalorizá-lo e finalmente odiá-lo.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> O viajante foi publicado postumamente, em 1970, mas os escritos originais são anteriores à *Crônica da casa assassinada* (1959).

<sup>23</sup> Vale lembrar que esse é o único romance do autor que utiliza em discurso direto da fala coloquial e regionalmente marcada.

<sup>24</sup> VINĀR, 1998, p. 176.

Interessante notar como, nesse romance de estréia, por ainda desenvolver superficialmente essa dicotomia, Lúcio Cardoso não trabalha esteticamente com a proposta de construção simultânea, mas antes com um processo de exclusão do outro. Isso implica pensar no homem como um ser dado, pronto, já construído e homogêneo. Seria, então, um sujeito que independe dos demais para constituir-se enquanto tal, não essencial para a constituição subjetiva do outro, que já é definida de antemão. Tanto para fins estéticos como enunciativos, não se verifica, nesse momento, a busca pelo diálogo. Também não há referência ao processo de construção simultânea dessas esferas.

Em *Luz no subsolo* (1936) temos Madalena e Pedro que vêem seu casamento deteriorar-se numa atmosfera sombria. Esses personagens descobrem que o *outro* não é necessariamente o distante, o de fora, mas sim o estranhamento que desponta da mais absoluta proximidade. Nesse ambiente familiar, há um hiato entre o casal que se dissocia a tal ponto que a comunicação não existe mais, culminando, assim, numa tentativa de assassinato por parte de Pedro e na morte dele pela mulher Madalena.

Inúmeros detalhes do romance acentuam esse processo de desvendamento da alteridade, inclusive a presença de Bernardo, do cunhado de Madalena, que se mostra apaixonado por ela. A empregada, Emanuela, contraponto desse mundo conturbado, incita o interesse de Pedro e os cuidados de Madalena, mas perde o seu encantamento quando enlouquece, deixando, assim, de ser *outro* dessa narrativa, pois ao enlouquecer não se identifica mais com o ideal criado por eles. Nesse momento, Emanuela deixa de representar a ingenuidade e a pureza que tanto os seduzia e que eles tanto procuravam.

Nesse romance a dimensão do conceito de alteridade alarga-se, pois se percebe a presença do desconhecido na proximidade. Marcel Detienne exemplifica essa proximidade dizendo que para os gregos, o estrangeiro (*ksénos*)

[...]não se refere ao não grego, ao bárbaro de fala ininteligível, mas ao cidadão de uma comunidade vizinha (...) para ser chamado Kséno, um estrangeiro deve, pois, pertencer ao mundo helênico, idealmente constituído pelo conjunto de homens que tem o mesmo sangue, mesma língua, santuários e sacrifícios comuns.<sup>25</sup>

Nessa citação, informa-se ao leitor que o estranhamento provém daquilo que é mais próximo e, portanto, são dados que se consideram conhecidos e dominados pelo homem, na verdade, parte-se de uma formulação pré-constituída do que seja o *outro* e, por extensão, do que seja externo e real, para que dentro dessa realidade brote o elemento surpresa. Só é estrangeiro, nesse sentido, o que foi e é parte do mundo circundante e por ele definido, pois, afinal, não podendo barrar a sua presença, esbarra nas suas possibilidades desconhecidas.

Significativamente, num trecho do romance *Luz no subsolo* (1936) explicita-se a existência dessa realidade que se descortina fora dos limites e modelos por nós conhecidos:

- Mas a luz...mas o que é que significa a luz no subsolo?  
 Ele tinha se afastado e estava imóvel.  
 - É de uma simplicidade imbecil – creio mesmo que já o deve ter escutado algum dia...Ele quer dizer que existe uma realidade que não vive para nós senão de uma maneira incompleta...compreende o que estou dizendo? Assim como existem outras que não vivem absolutamente: permanecem dentro de uma existência de sombra, acusadas apenas como uma presença que recebe da nossa parte um reconhecimento insignificante e pueril...Assim estão sempre envolvidas em qualquer coisa longínqua, que sentimos sempre mas não tocamos nunca. Estamos envolvidos pelas trevas mais densas – a realidade não é a realidade – premidos num subsolo, nós não a podemos ver senão de modo arbitrário e confuso...<sup>26</sup>

Essa realidade que vai além do conhecimento dos homens, aponta para uma construção do sujeito e do mundo que é múltipla, fragmentada, impossível de ser conhecida na sua totalidade. Vale notar que no romance em questão aparecem indícios estéticos do modelo pluriperspectivista utilizado em *Crônica da casa assassinada*, em

<sup>25</sup> DETIENNE, 1988, p.21.

<sup>26</sup> CARDOSO, 2003, p. 311.

especial, porque a narrativa enfoca ora um personagem ora outro, movimentando o ponto de vista ao qual o leitor tem acesso. Porém, tais traços não aparecem marcadamente, isto é, não há um capítulo exclusivo para cada um, assim como não há narração em primeira pessoa. O que existe é somente o enfoque e o recorte que se ligam aos personagens, na medida em que apresentam o mundo interior de cada um deles, sendo a realidade reflexo desse mundo interno onde se denuncia muito mais o que o personagem sentiu do que a realidade como dado objetivo. Pode-se perceber tal recurso neste trecho ligado a Pedro:

Nunca, nunca em toda a sua vida, sentira o pouco que lhe valia aquele rosto desconhecido. Lentamente, com um vagar mórbido de sonâmbulo, passara os dedos pelas rugas dos lábios, pela testa fria, pela face pálida. Uma, duas vezes, a mesma carícia sem sentido, a mesma impressão de ódio a envenenar-lhe o peito. Isabel! Isabel! Lembrava-se de que deixara os braços caírem assim, rolares como uma coisa inerte – e, por segundos, procurara medir todo o peso do sofrimento que suportava, como quem mede uma distância sem fim. Desde então, nunca sofrera mais como naquela intensidade e aquele desamparo, aquele conhecimento de si e da sua dor sem remédio.<sup>27</sup>

Ou, em outro momento, ligado à Madalena:

Como a charrete penetrasse agora sob as grandes árvores úmidas, cujas copas escuras formavam uma abóbada cerrada, Madalena sentiu frio. Pensou que seria melhor tocar o carrinho com maior velocidade, pois o movimento que seria obrigada a fazer para segurar as rédeas traria um pouco de calor ao seu corpo entorpecido pela longa imobilidade. Até agora não tivera um único pensamento nítido; a conversa que acabara de ter com a prima conseguira não só dissipar aqueles que a preocupavam antes, como impedir a aproximação de outros.<sup>28</sup>

No trecho de Pedro, a angústia do personagem é o tema central, sendo, então, visível nos gestos (ex: “passara os dedos pelas rugas dos lábios, pela testa fria, pela face pálida”), ou, ainda, pela expressão de um sentimento que só pode ser dado pelo próprio personagem (ex: “a mesma carícia sem sentido”). Mais curiosa é a identificação da voz

---

<sup>27</sup> CARDOSO, 2003, p. 141.

<sup>28</sup> CARDOSO, 2003, p. 23, 24.

do narrador com a voz do personagem (ex: “Isabel! Isabel!”) o que dá a idéia de que se trata de um monólogo interior.

Na passagem seguinte, de Madalena, a mesma coisa acontece, mas agora ligada aos sentimentos daquela personagem, onde o leitor é capaz de acompanhar o percurso do pensamento de Madalena, um percurso que é interior e próprio do personagem (ex: “o movimento que seria obrigada a fazer para segurar as rédeas traria um pouco de calor para o seu corpo entorpecido pela pouca imobilidade”).

Cabe ressaltar essa fatura estética porque ela permite um descolamento em relação à proposta de que o *outro* se constitui como exclusão do *eu* ou como ente-já-constituído, optando por uma construção narrativa que permite apreciar um ponto de vista sobre si e sobre o mundo que se constrói simultaneamente.

Essa nova postura é trabalhada com maestria em *Crônica da casa assassinada*, na qual é possível notar a materialização do processo de constituição do sujeito e da sua subjetividade em conjunto com a construção da alteridade. Apresenta-se, então, nesse romance o ponto de vista de cada personagem, porém ligado intrinsecamente à visão que cada um faz de si mesmo e do *outro*.

Luis Cláudio Figueiredo explica esse processo no qual “cada vez que alguém aparece como outro, uma ‘parte’ ou ‘partes’ desse alguém já estão fazendo ou fizeram o seu trabalho matricial, ou seja, já estão presentes como o ‘meu’ mundo, como o ‘meu’ código de interpretação”<sup>29</sup>.

Visto isso, para a análise da construção narrativa de *Crônica da casa assassinada*, propõe-se também uma análise das relações com a alteridade, pois esse duplo viés de interpretação permite um entendimento que não é só estrutural, mas também da enunciação do texto, explicando qual é a função dessa organização peculiar da narrativa e como ela reitera os temas ali abordados.

---

<sup>29</sup> FIGUEIREDO, 1998, p. 71.

Aproxima-se, então, a proposta de construção simultânea da subjetividade e da realidade à proposta tríade de Iser, na medida em que ambas as teorias trabalham com uma concepção de sujeito que não é homogêneo, mas valem-se de um sujeito que está em constante transformação e cujo conhecimento na sua totalidade é impossível. Nessa esteira, voltar-se para si mesmo, para o viés intimista, é conhecer o processo que dá conta da realidade, logo do *outro* e de si mesmo, também.

### **Na casa assassinada**

Como já foi dito antes, o enredo de *Crônica da casa assassinada* se concentra sobre uma família de Minas Gerais, os Meneses, a partir da chegada de Nina, que havia se casado com Valdo, no Rio de Janeiro. A presença dessa mulher misteriosa é a grande mola propulsora dessa intriga, sabendo-se que, mesmo não sendo apresentada de maneira cronológica, essa narrativa se inicia e termina com a chegada e a morte de Nina.

Esse personagem aparece no universo mineiro e caracteriza-se ali como o *outro*, ou seja, como contraponto matricial. Não é à toa que a sua chegada enceta uma revisão, por parte dos personagens envolvidos na trama, de todo aquele ambiente e, inclusive, uma revisão interna de cada um deles, engendrando narrativas em primeira pessoa e fragmentada. Nina seria o elemento unificador de todos esses excertos, pois é a partir daquilo que ela representa que os demais se reconstroem e reconstroem o real, indicando o processo simultâneo de construção do *eu* e do *outro*.

Nina é uma estrangeira para aqueles mineiros de Vila Velha, primeiro porque ela vem do Rio de Janeiro, depois porque é uma mulher misteriosa e exuberante. Observa-se isso quando causa furor em todos, inclusive antes de sua chegada à cidade, quando inúmeros habitantes a esperam na estação, porém, Nina prolonga a expectativa e se atrasa.



Também choca pela vestimenta, exageradamente pomposa para o local, criando uma presença que está constantemente revestida por uma aura exótica e transgressora. Além disso, é portadora de uma série de novos valores, novos costumes e de uma nova visão de mundo, sendo, nesse sentido, o *outro*, o desconhecido. Betty assim descreve a chegada dessa misteriosa mulher:

Creio que fui eu a primeira pessoa a vê-la, desde que desceu do carro e - oh!- jamais, jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia me deparado com muitas mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguiu misturar ao meu sentimento de pasmo essa leve ponta de angústia, essa ligeira falta de ar que, mais do que a certeza de me achar ante uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava também de uma *presença* - um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem. (Nota à margem do manuscrito: ainda hoje, passado tanto tempo, não creio que tenha acontecido outra coisa que me impressionasse mais do que esse primeiro encontro. Não havia apenas graça, sutileza generosidade em sua aparição: havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução. Ela surgia como se não permitisse a existência do mundo senão sob a aura do seu fascínio – não era uma força de encanto, mas de magia.<sup>30</sup>

Ou ainda, na *Primeira narrativa do médico* comenta:

Afirmei com certo calor que ela não tinha com que se incomodar, e despedi-me. A lua ia alta, o córrego cantava junto de mim. Desviei-me a fim de atingir o portão. Caminhava um tanto inquieto, sentindo que um elemento novo penetrara em minha vida. Oh, um instante só, mas fora como um raio de poesia. Singular mulher, singular história.<sup>31</sup>

Vê-se, portanto, que, independente da leitura individual que fazem da personagem, ela é um elemento central que descortina uma nova realidade, modificando a maneira de ver o mundo e a si mesmo.

Como narrativa que se debruça sobre a decadência da família Meneses, *Crônica da casa assassinada* desenvolve-se a partir da chegada de Nina, mas tem como início da sua decadência um momento anterior, primeiro com Maria Sinhá e depois com Timóteo,

---

<sup>30</sup> CARDOSO, 1999, p. 60.

<sup>31</sup> CARDOSO, 1999, p. 78.

configurando a decadência da família como fruto das relações conturbadas com a alteridade.

Maria Sinhá era tia da mãe de Timóteo, Valdo e Demétrio, e foi durante muitos anos a figura que se destacou dentro daquele círculo familiar tradicionalista e religioso. Era, num contexto anterior, o contraponto, o diferente e, por esse motivo, foi excluída daquele meio. Inclusive, muitos anos depois, seu quadro foi significativamente retirado da parede da sala da Chácara e depositado no porão, lugar escondido para o qual Maria Sinhá desce da sua posição original, sendo, portanto, ocultada, e a sua distinção eliminada. Timóteo a descreve da seguinte maneira:

[...] foi a mais nobre e mais pura, a mais incompreendida de nossas antepassadas [...] – Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia vários estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempos 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 em seu caminho. Ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú(...)No entanto tenho para mim que Maria Sinhá seria a honra da família, uma guerreira famosa, uma Anita Garibaldi, se não tivesse nesse fundo poeirento de província mineira...<sup>32</sup>

A aproximação entre Maria Sinhá e Timóteo não se dá apenas pela via do diferente e rejeitado, mas porque o personagem se coloca como “dominado pelo espírito de Maria Sinhá”<sup>33</sup> pois, como ela, ele também se vestia de maneira diferente e extravagante. Além disso, pode-se afirmar que não se trata somente de uma extravagância, mas da busca por uma identidade (sexual), justificando a utilização de roupas trocadas. Nas palavras de Timóteo isso se explica assim:

Era criminoso, era insensato seguir uma lei própria. A lei era um domínio comum a que não podíamos nos subtrair. Apertava-me em gravatas, exercitava-me em conversas banais, imaginava-me igual aos outros. Até o dia em que senti que não me era possível continuar: porque seguir leis comuns se

---

<sup>32</sup> CARDOSO, 1999, pp. 54,55.

<sup>33</sup> CARDOSO, 1999, p. 54.

eu não era comum, por que fingir-me igual aos outros, se era totalmente diferente?<sup>34</sup>

Como Maria Sinhá, Timóteo rompeu com a família, depois de uma briga com Demétrio, e ficou restrito a um pequeno quarto da casa de onde não se comunica com ninguém, exceto Nina. Esse personagem procura a todo custo acabar com aquela rede fechada de relações e para tanto precisa acabar com o núcleo familiar que o prende. Daí surge a sua ligação com Nina que o ajuda em seu intento. Fecha-se, assim, o ciclo, revelando uma ligação entre essas três figuras deslocadas e exóticas, em especial, levando-se em conta o interesse que Nina desenvolve por Maria Sinhá, o que a leva a visitar o porão e procurar o quadro daquela figura singular.

Apesar das relações de exclusão do *outro*, há alguns elementos que associam todo grupo familiar como uma comunidade frágil e heterogênea: inicialmente, os laços consangüíneos levam Timóteo a afirmar que “tudo o que vocês desprezam em mim é o sangue dos Meneses!”<sup>35</sup>. Em *Crônica da casa assassinada*, a apropriação de uma identidade como ideal pré-constituído aparece muitas vezes em relação à casa, como símbolo da tradição, das regras e da oligarquia. É por esse motivo que a casa aparece como uma figura animada, inclusive no título, que confere vida àquele estabelecimento, sendo, portanto, mais um personagem que desponta naquele conturbado cenário como um *outro* que é anterior ao *eu* e, nesse sentido, definidor dele mesmo. Essa visão reflete o processo descrito por Figueiredo nos seguintes termos:

De início estamos todos, assim, “dentro” dos outros, sejam os outros família, classe social, nação, tradição, sistema lingüístico etc. É este “outro”, anterior ao “eu”, ao “tu” e ao “ele”, é este “outro” indiferenciado – e que nesta medida precede a emergência da alteridade- que antes de aprendermos a fazer e a dizer “eu fiz”, antes de aprendermos a pensar e a dizer “eu pensei”, antes de aprendermos a dizer “eu quero”, já faz, já quer e já sente por nós.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> CARDOSO, 1999, p. 56.

<sup>35</sup> CARDOSO, 1999, p. 56.

<sup>36</sup> FIGUEIREDO, 1998, p. 70.

Nesse caso, antes mesmo de uma definição pessoal há uma construção identitária que passa pela identificação com uma instituição, que no romance é assassinada, representando a falência não só das relações entre os seres que habitam a fazenda, mas também da própria instituição para a qual aponta.

É também importante lembrar que Nina, apesar de não ser uma Meneses de sangue, identifica-se com eles, na medida em que a sua configuração é construída em função daquele ambiente; o seu caráter nobre e misterioso, que ela tanto preza, é reforçado por aqueles com quem convive, justificando-se em certa medida, assim, a sua volta 15 anos depois e a sua permanência até à morte.

Na mesma linha de pensamento, se configura Ana que entre na família como um ser estranho, vinda de outra família e de outra realidade, mas, a partir da nova posição que ocupa, sua dimensão é revisada a ponto de ser considerada a Meneses mais típica e autêntica daquele clã familiar.

A impossibilidade de abarcar essas diversas realidades contraditórias confere à Chácara uma unidade muito frágil e truncada que será percebida, inclusive, pela comunidade local. O médico e o farmacêutico são fundamentais como pontos de vista externos e mediadores dos juízos que se fazem sobre a casa. A primeira narrativa do farmacêutico comenta esses juízos:

Dizia comigo mesmo: “São os da Chácara” – e contentava-me em inclinar a cabeça num hábito que já se perdia longe através do tempo. Aliás, devo acrescentar ainda que caminhavam quase sempre juntos, o Sr. Valdo e o Sr. Demétrio. Podiam não ser muito unidos lá dentro, tal como corria de boca a boca, mas nas ruas eu os encontrava sempre ao lado um do outro, como se neste mundo não houvesse melhores irmãos. Uma única vez vi o Sr. Demétrio em companhia de sua esposa, Dona Ana, que a voz corrente dizia encerrada obstinadamente em casa, e sempre em prantos pelo erro que cometera contraindo aquele matrimônio.<sup>37</sup>

Esse jogo que ocorre entre o *eu* e o *outro* permite o entendimento e a visualização desse processo de construção dos sentidos, bem como da construção das

---

<sup>37</sup> CARDOSO, 1999, p. 46.

identidades, mas indica, também, como essas formulações são flexíveis e dependentes de uma subjetividade que lhes dê suporte, podendo mudar de perspectiva conforme o ângulo de visão. Lúcio Cardoso explicita essas relações que instauram os lugares de pensar, mergulhando na subjetividade como forma de conhecer a realidade e a si mesmo, e instaura, assim, a possibilidade de rever esses lugares de pensar estabelecidos nos quais se sustentam os estereótipos.

Observa-se, também, que em *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso opta por uma constituição do sujeito que é sociológica, nas palavras de Hall, diferenciando-se diametralmente da constituição estática do Iluminismo, porque o *eu* e *outro* se estabelecem a partir de uma mútua relação, mas diferencia-se também da proposta moderna de construção da identidade porque nessa o sujeito não encontra mais nenhum campo único de identificação - na modernidade, há uma estrutura que permanece aberta em constante integração e desintegração, identificando-se ora com um ora com outro centro sem que se ligue a nenhum deles, o que não ocorre na *Crônica*.

No romance em questão percebe-se que os centros de onde emanam os suportes das identidades (tais como valores, regras, tradições) são muito bem delimitados. Tem-se, assim, de um lado os tradicionalistas mineiros, que se caracterizam em grande parte pela religiosidade, pelo poder oligárquico e pelo patriarcado, cujos representantes são Demétrio, Ana e em certa medida Valdo; e, de outro lado, há os transgressores, identificados com o Rio de Janeiro, cuja marca é a falta de limites e a quebra daquele sistema de vida. Nesse grupo encaixam-se Nina, Timóteo e Maria Sinhá.

Percebe-se, porém, que apesar de delimitados esses centros de identificação tornam-se frouxos com o desenvolvimento da narrativa. Não se trata de aproximar o romance de uma concepção moderna de constituição da identidade, mas de notar como

a partir da estrutura romanesca esses centros vão se tornar maleáveis, demonstrando para o leitor como a intriga fica mais complexa a partir da arquitetura do texto.

Apesar de os personagens ocuparem lugares demarcados na trama, com o adensamento da narrativa e dos temas trabalhados, há uma flexibilização das posturas de cada um, o que impede que os personagens sejam redondos e que a estrutura seja esquemática. O caso de Nina é exemplar para demonstrar esse processo, pois à primeira vista trata-se de uma mulher cosmopolita, sofisticada e acima de tudo livre, liberta das convenções e regras em geral - em especial, analisando-se o incesto por ela cometido.

Inclusive as vozes dos demais personagens constroem esse ideal de mulher, mas a auto-imagem criada a partir dos seus registros apresenta ao leitor uma outra face - uma construção mais complexa do personagem. Assim, compreende-se o olhar dos outros que caracterizam Nina como uma mulher forte e maliciosa, segundo a fala do médico,

Diziam-na perigosa, fascinante, cheia de fantasia e de autoridade – e eu, que já vira nosso estreito círculo ferver e aquietar-se em torno de tantas personalidades diferentes, indagava a mim mesmo o que caracterizava aquela, para que durasse tanto ao sabor do vaivém das conversas. “talvez porque seja uma mulher de fora, e uma bela mulher” pensava.<sup>38</sup>

De maneira semelhante, caracterizam-na dentro da casa como um ser iluminado, cheio de vida, conforme André comenta: “Nenhum outro ser existia mais intensamente preso à mecânica da vida, e seu riso, como sua fala, sua presença inteira era um milagre que acreditávamos destinado a subsistir todos os desastres”<sup>39</sup>.

Mas o próprio personagem destoa dessa visão e escreve em seus registros como uma mulher vitimizada e atormentada, ao dizer “Aquela pobre Nina, e hoje mais pobre do que nunca, de novo à sua porta, humilde farejando seu rastro como uma cachorra abandonada na estrada”<sup>40</sup>, ou ainda,

---

<sup>38</sup> CARDOSO, 1999, p. 68.

<sup>39</sup> CARDOSO, 1999, p. 21.

<sup>40</sup> CARDOSO, 1999, p. 36.

Suspendi esta carta um pouco, a fim de enxugar o pranto que me subia aos olhos. É difícil escrever, e mais difícil ainda escrever quando se têm palavras de amor que nos sobem aos lábios, mas o coração se cala sob o peso das mais duras queixas. Não, Valdo, minha situação não pode ser mais triste, e de nada você poderá me culpar, caso venha a suceder uma desgraça. Não durmo, tenho febre, caminho à toa de um lado para outro, lembrando o que já se foi, perguntando que força me impulsionou a voltar as costas para tudo aquilo que compunha minha vida.<sup>41</sup>

A complexidade do caráter de Nina se evidencia em grande parte pela estrutura da narrativa, ou seja, pela apresentação de diversos pontos de vista sobre o mesmo objeto. Percebe-se, assim, como a análise da arquitetura do texto é capaz de problematizar aquela já conturbada família Meneses, apontando para uma construção do sujeito que deriva do conjunto construído entre o *eu* e o *outro*.

Na arquitetura de *Crônica da casa assassinada* há outros indícios que apontam para o diálogo entre o *eu* e o *outro*. Pensando-se nos diversos fragmentos que compõem o texto romanesco, pode-se dizer que cada um desses excertos constitui-se de uma individualidade (*eu*), sendo todos os demais os *outros*. Nesse sentido, trava-se uma relação entre essas esferas para a composição do romance, pois com o desenvolvimento da trama nota-se que os personagens se adensam a partir dessa dinâmica porque se chocam, ou seja, os excertos reverberam sobre os demais, o que um personagem diz repercute sobre o que diz o outro, problematizando ou complementando aquela estrutura.

Esse embate é facilmente observado nos Capítulos 27 a 33, onde a fala do Padre Justino sobre a religião e o pecado faz com que Ana mude a sua perspectiva e o seu entendimento de si mesma<sup>42</sup>. No mesmo sentido, conforme já foi dito, a presença de Nina causa essa revisão do mundo que os circunda, indicando uma tensão entre esses personagens, como se pode observar no *Diário de André (IV)*:

---

<sup>41</sup> CARDOSO, 1999, p. 40.

<sup>42</sup> Esse processo é detalhadamente estudado no capítulo 2.4.

O que mais me assusta, do que primeiro vi em torno de mim, é a pobreza da existência alheia. Admira-me que até agora pudesse ter vivido apenas em companhia de meu pai, Betty, de tia Ana. Há neles uma tão grande falta de compreensão, são tão estreitos seus pontos de vista, limitam-se a uma tão estreita economia de sensações que passam a simbolizar para mim tudo o que acabo de deixar. E foi preciso que ela chegasse, para que eu pudesse enxergar e perceber o engano que ia cometendo. Comparo-a às pessoas que enumerei acima, e não posso deixar de notar a flagrante diferença, o ar de largo e venturoso que ela parece respirar, com o clima fechado que me rodeou até agora.<sup>43</sup>

É possível constatar que André muda o seu ponto de vista quando Nina chega e lhe apresenta uma nova forma de ver mundo, fato esse que descortina uma realidade inexistente para ele anteriormente. Divisa-se nesse trecho um movimento semelhante ao que envolve o leitor no romance, pois com a comparação de diferentes modos de ver o mundo - como André faz com Nina e Betty ou Nina e Ana - é que o leitor é capaz de notar as nuances entre elas, como uma nova realidade que se apresenta a partir do jogo entre as alteridades.

É, portanto, somente do diálogo entre os capítulos que o leitor pode compreender melhor como aquele mundo se configura, fato esse que problematiza a construção individual do sujeito porque demonstra para o leitor que a constituição dele mesmo e do mundo, em especial, daquele mundo romanesco, não se dá pela leitura individual daqueles excertos, mas do seu conjunto.

Compreende-se, assim, o movimento do leitor para desvendar a trama, pois cada vez que se relaciona com um personagem, por meio da leitura do seu registro, envolve-se com ele e tende a aceitar aquela narrativa como a verdadeira. Desse constante movimento, reiniciado a cada capítulo, deriva a necessidade de se reverem todos os capítulos anteriores, o que faz com que tudo que seja dito dentro do romance esteja em permanente revisão, suspendendo qualquer pretensão de verdade.

---

<sup>43</sup> CARDOSO, 1999, p. 254.



É importante ter em vista que o processo dialógico de constituição do sujeito e do outro só ocorre em *Crônica da casa assassinada* por meio da estrutura, pois é somente a arquitetura do romance que permite a observação dessas instâncias, evidenciando a relação de um sujeito sobre o outro.

### **Da tensão entre enunciação e estrutura**

Diferente da estrutura, o nível enunciativo do texto demonstra uma série de individualidades que falam de tudo, mas acima de tudo de si mesmas. As relações que eles tecem com os demais personagens é apenas aparente, não há nenhum traço, nenhum sentimento que una aquelas figuras dentro de um conjunto. Na Chácara não há amor, não há paz, não há solidariedade, enfim não há espaço para comunicação. Esses personagens isolam-se dentro de uma realidade que é constituída por eles mesmos e não abrem espaço para o *outro* entrar.

Percebe-se que as relações com o *outro* são sempre de exclusão, como ocorre com Nina, Timóteo e Maria Sinhá. Inclusive aquelas em que aparentemente há um diálogo, como a relação entre Nina e André, na verdade, descortina uma tensão, uma falta de comunicação entre eles, conforme se pode observar nas falas de André:

Ah, como eu a adivinhava solitária, presa num mundo de sentimentos mortos, esvaído de qualquer esperança – e como tudo aquilo, por um singular efeito, punha-se em consonância com o que se passava comigo próprio, como se fosse um eco dos sentimentos que me habitavam.<sup>44</sup>

A semelhança referida por André, entre ele e Nina, surge somente como efeito de uma experiência comum que é vivida, mas nunca como diálogo efetivo entre eles. E de maneira geral é isso que acontece em todo o romance, pois são sempre experiências compartilhadas, ou ainda, a identificação de experiências, o que não é suficiente para transformar o elo em veículo de comunicação.

---

<sup>44</sup> CARDOSO, 1999, p. 256.

Além disso, André se refere à relação incestuosa como uma propulsão de morte, como um aniquilamento, fato esse que será observado com o final do romance e com as conseqüências dessa conturbada relação entre eles. Ao final, André demonstra essa falta de comunicação quando pratica sexo com Nina agonizando devido ao câncer, descrição essa presente no *Diário de André (conclusão)*. Essa total desconsideração de André por Nina surge como efeito da complicada relação entre eles, indicando uma busca pela saciedade dos seus desejos que prevalece à qualquer necessidade de atenção com o outro. Ao invés de se estabelecer uma comunicação entre eles, apresenta-se André como um personagem cego, solitário e egoísta, incapacitado de qualquer diálogo, como último fruto daquela árvore podre.

O diálogo presente no processo de constituição de identidade surge para o leitor como efeito da estrutura e da organização peculiar do romance, demonstrando a unidade do conjunto que forma a casa. Mas esse diálogo não se caracteriza pela efetiva comunicação e sim pela tônica do choque e da tensão. O que importa nesse processo é demonstrar que a enunciação do romance indica um caminho completamente diverso da arquitetura textual, pois naquela há somente figuras solitárias e incomunicáveis dentro de seus próprios mundos e nessa há um intrincado relacionamento entre os personagens.

A estrutura indica a construção de uma realidade que se dá necessariamente pela ligação entre o *eu* o *outro*, mas a ausência desse processo na enunciação informa que a realidade daquela família não existe mais porque não há um conjunto, uma unidade e muito menos diálogo. Dessa forma, a decadência daquela família ganha corpo e é acentuada também pelas escolhas formais de *Crônica da casa assassinada*.

A preocupação de Lúcio Cardoso em retratar a falência das relações humanas esteticamente é passível de ser verificada em outros romances, como comenta Adorno:

[...]o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio

estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo.<sup>45</sup>

Observa-se que a busca pela “realidade subterrânea”, como denominou Lúcio essa segunda realidade que não aquela objetiva, surge como proposta literária e como único meio capaz de expressar uma sociedade que já está em dissolução. Da mesma forma, a casa dos Meneses é a representação da decadência das relações humanas, apresentando uma falência no diálogo entre o *eu* e o *outro* que denuncia, ao final, o assassinato da casa.

---

<sup>45</sup> ADORNO, 2003, p.58.

### 3. ANÁLISE DA ESTRUTURA

#### 3.1 GÊNEROS

Na edição crítica da *Crônica da casa assassinada* Júlio Castanõn Guimarães, responsável pelas notas e pelo trabalho com os manuscritos do romance, afirma que toda a escrita de Lúcio Cardoso é pautada pelo “rigoroso controle de todos os pormenores do texto”<sup>46</sup>. Segundo ele, os originais caracterizam-se pela sucessiva reescrita, anotações sobre as considerações, paratextos e cuidado com a estruturação do texto. Conclui Guimarães que “esses dados podem ser depreendidos de uma leitura do romance voltada para esse nível do texto, mas os elementos oferecidos pelos originais, ao revelarem a materialidade do procedimento, enfatizam a sua significação.”<sup>47</sup>

O interesse pelas escolhas, nada acidentais, da estrutura romanesca da *Crônica da casa assassinada*, ganha uma nova dimensão, não só porque se filiam aos estudos genéticos desenvolvidos por Guimarães, mas porque, segundo o mesmo,

Atentar para a importância da construção da *Crônica* com certeza permite situar essa obra em outras redes de relações da literatura brasileira que não apenas a dos escritores ditos espiritualistas.<sup>48</sup>

Nesta pesquisa não há a intenção de trabalhar com os estudos genéticos, mas analisar a construção do romance a partir da composição sobre a qual se assenta, levando em conta que tal forma acrescenta elementos para uma outra leitura da obra.

O estudo dos gêneros a partir dos quais os personagens expõem os seus pontos de vista é essencial para compreender de que maneira o narrador se relaciona com o que está sendo apresentado e segundo que modelos de expressão o personagem comunica ao leitor os fatos.

---

<sup>46</sup> GUIMARÃES, 1991, p.654

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> *Ibidem.*

No romance em questão, cada personagem caracteriza-se por um gênero discursivo por meio do qual se expressa, não exclusivamente, mas predominantemente. Assim, André e Betty vinculam-se ao diário, Nina à carta, o farmacêutico, o médico e o Padre à narrativa, Ana à confissão, Valdo e o Coronel ao depoimento e, por fim, Timóteo ao livro de memórias.

Cada tipo de texto possui uma forma de apresentação canônica, que foi devidamente conceituada pela crítica, porém, percebe-se no romance que tais fórmulas são questionadas e alteradas ao longo dos excertos – nesse sentido, os primeiros escritos de cada personagem se diferenciam dos últimos, bem como o mesmo gênero pode ser tratado de maneiras diversas segundo o personagem.

Essa instabilidade dificulta a análise de cada capítulo e problematiza o estudo de cada excerto, uma vez que uma afirmativa pode valer para um capítulo, mas contradizer o outro. Cabe, então, investigar essas mudanças, quando elas se tornam significativas para o entendimento da obra, em especial, quando influenciam a leitura dos registros, ou ainda, quando abordam a relação entre o fictício, o imaginário e o real, nos termos propostos por Iser, conforme já foi estudado.

### **As descrições canônicas**

Patrícia Cardoso conceitua três compartimentos da narrativa de cunho biográfico dizendo que

As confissões, de origem religiosa, têm como característica apontar o muitas vezes tortuoso e doloroso caminho do autor até chegar à sua verdade. O diário íntimo, que dá menos idéia de coisa acabada, 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.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> CARDOSO, 1994, pp. 20,21.

A carta, por sua vez, é um dos tipos mais difícil de ser caracterizado. Segundo a descrição que consta na *Enciclopédia Britânica*,

Of all the branches of non-fictional none is less amenable to critical definition and categorization than letter writing. The instructions of the ancient grammarians, which were repeated a thousand times afterwards in manuals purporting to teach how to write a letter, can be reduced to a few very general platitudes: be natural and appear spontaneous but not garrulous and verbose; avoid dryness and declamatory pomp; appear neither unconcerned nor effusive; express emotion without lapsing into sentimentality; avoid pedantry on the one hand and banter and levity on the other. Letter varies too much in content, however, for generalizations to be valid to all types.<sup>50</sup>

Apesar das dificuldades de definição, é possível afirmar que a carta é capaz de traçar um perfil da personalidade do seu escritor porque prima pela espontaneidade e naturalidade e também porque evita os exageros do sentimentalismo e pedantismo.

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.

---

<sup>50</sup> The New Encyclopaedia Britannica, 1993, p. 186.

De todos os ramos da não-ficção, nenhum é menos acessível à definição e classificação do que a carta. As instruções dos antigos gramáticos, que foram repetidas mil vezes depois em manuais visando ensinar como escrever uma carta podem ser resumidas a alguns poucos clichês gerais: ser natural, parecer espontâneo mas não tagarela e prolixo; evitar a pompa seca e declamatória; não parecer nem indiferente, nem efusivo; expressar emoção sem cair na sentimentalidade; evitar o pedantismo por um lado e a jocosidade e a leviandade por outro. As epístolas variam demais em conteúdo, embora, em geral, todos os tipos sejam válidos. (Trad. de Márcia Saliba)

### **O tratamento dado por Lúcio aos gêneros e o questionamento dos cânones**

Pode-se afirmar que independentemente das configurações gerais que especificam cada gênero, há um trabalho peculiar ligado aos personagens que os enunciam, isto é, cada narrador articula a narrativa ligada a um gênero, porém acrescenta elementos pessoais que não fazem parte das suas caracterizações teóricas mais comuns.

Dessa maneira, em *Crônica da casa assassinada*, o mesmo gênero é capaz de produzir dois registros diferenciados. É o caso dos diários de André e Betty, nos quais é possível vislumbrar tais variações: um caráter mais introspectivo ligado ao primeiro, enquanto no segundo prevalece um diário que se aproxima da crônica, ligado ao registro sistemático de fatos relevantes para a Chácara dos Meneses, eliminando a presença das preocupações íntimas do personagem.

Tais diferenças são percebidas ainda pela frequência da primeira pessoa no excerto de André. Em contrapartida, Betty evita comentários sobre as suas preocupações pessoais; dessa forma, só é possível perceber a presença da pessoa por detrás da voz em comentários esparsos e contidos. Além disso, em Betty, há um número maior de trechos em discurso direto, evidenciando uma preocupação em registrar mais fielmente os acontecimentos e tentar mostrá-los ao leitor sem a intromissão dos seus comentários. Comparando os trechos de autorias diversas ficam evidentes as características. Em André:

Divago, divago, e ela não se acha mais aqui. Que adianta dizer, que adianta pensar essas coisas? Em certos momentos a consciência dessa perda atravessa-me com uma rapidez fulgurante: ah, finalmente vejo-a morta, e a mágoa de tê-la perdido é tão grande que chega a interceptar-me a respiração.<sup>51</sup>

Em Betty:

---

<sup>51</sup> CARDOSO, 1999, p. 21.

A patroa (creio que é assim que devo tratá-la...) deveria chegar hoje, mas à última hora recebemos um telegrama dizendo que ela só viria amanhã. A notícia em si não pareceu muito importante, algumas horas de adiamento às vezes são inevitáveis, mas percebi que a novidade tocou profundamente ao Sr. Valdo.<sup>52</sup>

Nota-se, ainda, que o diário de André concentra-se majoritariamente em sua relação com a mãe, dominando como centro temático desses excertos a problemática do amor, do incesto. Relegam-se ao segundo plano os comentários a respeito dos demais personagens e acontecimentos, que somente aparecem pontualmente. No diário de Betty, ao contrário, inúmeros personagens são mencionados e há um olhar mais panorâmico sobre os acontecimentos, sem concentrar-se sobre só um aspecto ou personagem, bem como apresenta descrições de ambientes reclusos da casa como a cozinha.

Para a leitura dessas passagens, o leitor tem em mente a tradição de cada um daqueles registros, no caso de André aponta-se para um trabalho nos moldes do diário íntimo, em particular, o diário romântico, porque apresenta os desabafos de um adolescente sobre a sua paixão e todos os crimes que envolvem esse amor proibido. Além disso, o sofisticado trabalho com a linguagem<sup>53</sup> auxilia na criação dessa atmosfera de excessos e transgressões. Percebe-se, então, que tematicamente há indicação de um registro subjetivo que prima antes pela expressão do *eu* interior do que da realidade objetiva, ponto esse que influencia a leitura dos diários de André porque remete o leitor para uma tradição romântica que põe em primeiro lugar a subjetividade do sujeito.

Por outro lado, no diário de Betty predominam as descrições e o tom imparcial de apreciação dos fatos o que, muito diferentemente de André, insere esses excertos no tipo de diário de registro da vida cotidiana. Esse fato pode ser facilmente observado pela falta de comentários a respeito de si mesma e pela utilização de uma linguagem contida,

---

<sup>52</sup> CARDOSO, 1999, p. 52.

<sup>53</sup> O estudo do ponto de vista de André e Betty é analisado com mais detalhes no capítulo 3.3.



ou seja, de uma linguagem que utiliza poucas hipérboles e metáforas. Valendo-se de uma posição privilegiada, pois Betty não está fora da casa, mas está distante o suficiente para contar detalhes sem se envolver diretamente, a personagem constrói um ponto de vista que aparenta isenção e objetividade, levando o leitor a crer que ela detém a verdade sobre os fatos ou, no mínimo, uma versão mais fiel dos acontecimentos. Nota-se, assim, como o tratamento dado por cada um dos personagens influencia o tipo de leitura dos capítulos e, em última instância, direciona a leitura do romance.

Barthes comenta em *Crítica e Verdade* os diferentes tratamentos do tipo diário afirmando:

Como gênero, o diário íntimo foi tratado de dois modos bem diferentes pelo sociólogo Alain Girard e pelo escritor Maurice Blanchot. Para um, o diário é a expressão de um certo número de circunstâncias sociais, familiares, profissionais, etc; para o outro, é um modo angustiado de retardar a solidão fatal da escritura. O diário possui assim pelo menos dois sentidos, dos quais cada um é plausível porque coerente [...] Cada época pode acreditar, com efeito, que detém o sentido canônico da obra, mas basta alargar um pouco a história para transformar êsse sentido singular em sentido plural e a obra fechada em obra aberta.<sup>54</sup>

Atente-se para a presença comum da problemática que envolve a caracterização dos gêneros. As convenções, canonicamente aceitas, estabelecem as configurações gerais de cada gênero, porém apontam somente uma forma de apresentação desses gêneros. Uma análise aprofundada indica quão superficiais essas caracterizações podem se tornar, levando-se em conta que os limites dos gêneros tornam-se de difícil delimitação.

A *Enciclopédia Britânica* lembra dos problemas que envolvem as diversas qualificações de gêneros criadas pela crítica

Critics have invented a variety of systems for treating literature as a collection of genres. Often these genres are artificial, invented after the fact with the aim of making literature less sprawling, more tidy. Theories of literature must be

---

<sup>54</sup> BARTHES, 1970, p. 212.

based upon direct experience of living texts and so be flexible enough to contain their individuality and variety.<sup>55</sup>

Novamente, a teoria de Iser sobre a realidade é observada na construção formal do romance, uma vez que a realidade dos gêneros (as suas delimitações e caracterizações) é colocada em xeque por Lúcio Cardoso, a fim de demonstrar que o mundo sobre o qual se versa é construído também pela imaginação. Em outras palavras, podemos dizer que ao ultrapassar os limites de cada modelo, Lúcio Cardoso denuncia um conceito que é enganador, pois na medida em que a crítica trabalha com configurações estagnadas dos gêneros não leva em conta toda transitoriedade e flexibilidade da realidade que nos circunda.

No caso dos elementos composicionais que dão forma à *Crônica da casa assassinada*, a questão é a mesma, pois a configuração canônica definidora de cada excerto é convencionalizada, mas a realidade que subjaz a ele é muito maior do que aquela trabalhada em cada modelo. Portanto, abre-se espaço para que a individualidade (subjetividade de cada personagem-narrador) e a variedade façam parte da construção dos excertos presentes no romance, inclusive na formatação dos gêneros.

Quando se trata das cartas, percebe-se imediatamente a falta de registro do local, da data e a ausência do aposto em destaque, somente percebido durante a leitura do texto e na indicação do capítulo. Além disso, nota-se a falta da assinatura por parte do personagem. Não cabe exigir tais elementos no tratamento epistolar, mas apontar para uma escrita que não se insere totalmente nos padrões e que pela falta desses componentes inicia-se bruscamente, deixando entrever a idéia de que aquele capítulo é a continuação de algo que não está reproduzido ali, conforme se nota no seguinte trecho da carta de Nina:

---

<sup>55</sup> The New Encyclopaedia Britannica, 1993, p. 174.

Os críticos inventaram uma variedade de sistemas para tratamento da literatura como uma coleção de gêneros. Frequentemente, esses gêneros são artificiais, inventados depois do fato, com o intuito de tornar a literatura menos difusa, mais organizada. As teorias de literatura devem ser baseadas na experiência direta dos textos vivos e, assim, ser suficientemente flexíveis para conter a individualidade e variedade deles. (Trad. Márcia Saliba)

... ÉPOCA, tudo o que sofri na extrema penúria. Ah, Valdo, cheguei quase a desiludir-me, a acreditar um sonho tudo o que havia existido entre nós.<sup>56</sup>

A falta de certos elementos ou explicações cria vazios narrativos, cujo efeito é sugerir ao leitor que não se tem acesso a todas as informações e que os dados ali postos podem ter sido selecionados e organizados de tal maneira que o leitor tenha suspensa a sua certeza em relação às narrativas. É o que acontece com as cartas que se iniciam com reticências, conforme visto no exemplo citado acima.

No gênero epistolar surge um fator importante, que não foi levado em consideração na descrição da *Enciclopédia Britânica*, e que altera bastante a descrição usual desse tipo de texto: o interlocutor. As cartas de Nina eram direcionadas a dois personagens específicos: o marido Valdo e o amigo Coronel. Inclusive percebe-se a presença constante do aposto imiscuído nas narrativas e as exclamações (*Ah, Valdo, Valdo!* ou *Ah! Coronel*) que se dirigem aos interlocutores, evocando-os a todo o momento e os fazendo presentes para o leitor e para os apelos de Nina. Essa reiterada lembrança, que chega a ocorrer até quatro vezes em uma única página<sup>57</sup>, ressalta para o leitor que o personagem visava um interlocutor e que estava ciente dele, sendo possível duvidar, assim, de certas afirmações que o personagem faz sobre si mesmo e sobre os fatos, pois o tratamento diverso que dá às cartas, dependendo do interlocutor, evidencia a sua intencionalidade.

As cartas endereçadas a Valdo diferenciam-se daquelas para o Coronel porque nelas havia um pedido que envolvia a motivação da escrita: ora um pedido de dinheiro, ora o desejo de voltar para a Chácara. Esses registros envolvem grande carga dramática por parte de Nina, auxiliando a sua caracterização:

Até o vejo, num esforço que paralisa a mão com que escrevo, sentado diante de seu irmão e de sua cunhada, na varanda, como costumavam fazer antigamente, e dizendo entre dois grandes silêncios: “Afinal, aquela pobre

<sup>56</sup> CARDOSO, 1999, p.79.

<sup>57</sup> O vocativo aparece em média 2 vezes por página, porém na página 41 chega a reiterar-se 4 vezes.

Nina seguiu o único caminho que deveria seguir...” [...] Eu que sou realmente a perseguida e a injustiçada, apesar dos esforços de Demétrio para converter-me numa mulher fantástica e caprichosa, que levará qualquer homem à ruína.<sup>58</sup>

Já naquelas epístolas enviadas ao Coronel, destaca-se a falta de intenção em enviá-las realmente, como consta na continuação da carta de Nina ao Coronel:

Continuo essa carta, mas sei que o senhor não a receberá nunca. Jamais ela sairá dessa casa, porque coisa alguma do que me pertence consegue atravessar suas fronteiras.<sup>59</sup>

A despreocupação que se imagina pela ausência de destinatário permite que Nina utilize seus escritos como uma forma de desabafo e, porque desvinculadas de um destinatário efetivo, estariam mais próximas da expressão do perfil psicológico de Nina desenvolvido por ela sem motivação. Não se trata de dizer que nesses capítulos se está mais próximo da verdade, somente de afirmar que a narrativa não está “viciada” por uma motivação subjacente.

Um dos traços mais característicos das cartas direcionadas ao Coronel é a presença de diálogos em discurso direto, ausentes naquelas enviadas a Valdo, demonstrando uma preocupação maior em relatar e reconstruir certos eventos segundo o seu ponto de vista, aproximando-se mais de um desafogo do que do tom de exigência que perpassa as epístolas para Valdo.

Por fim, na última carta de Nina ao Coronel, esse tom intimista ganha dimensões maiores e é inclusive mencionado pelo personagem:

Mas estamos chegando ao fim, e evidentemente essas recordações são inúteis. Através delas, e depois desse tempo, você já terá decerto aprendido quem eu sou na realidade. Um ser fantástico e sem sentido, mas cujos gritos fingidos, às vezes, confundem-se com os gemidos da verdade.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> CARDOSO, 1999, pp. 36,39.

<sup>59</sup> CARDOSO, 1999, p. 203.

<sup>60</sup> CARDOSO, 1999, p. 326.

A possibilidade de o leitor entrever essas diferenças de tratamento não se dá pela análise das cartas em si, mas a partir da contraposição entre elas. É, portanto, através da organização e da interpolação desses excertos que se tem acesso a diferentes perfis de Nina<sup>61</sup>. A complexidade da sua construção psicológica se perfaz pela complementação e contraposição desses capítulos, demonstrando as diversas possibilidades de leitura da personagem e nunca a sua caracterização explícita e objetiva.

A complexidade do caráter de Nina é fundamental para a arquitetura do romance, pois é ela quem intensifica o processo de decadência da família Meneses. Esse conturbado personagem garante que as relações com a alteridade nunca se dêem de uma forma pacífica e simplificada, levando os demais personagens envolvidos na trama a uma revisão do mundo que os circunda e a uma revisão de si mesmos. Nesse sentido, as diferentes e contraditórias facetas de Nina são imprescindíveis como meio de tornar mais problemático o desvendamento da falência daqueles seres.

Segundo a descrição do gênero carta que consta na *Enciclopédia Britânica*, esse tipo de texto deveria prezar a naturalidade e a espontaneidade e evitar o sentimentalismo e o pedantismo, porém termina afirmando que o gênero aceita diversas formas de expressão. No caso de *Crônica da casa assassinada*, independente do interlocutor, predomina a escrita epistolar que preza o caráter íntimo da escritura. O tratamento varia segundo o destinatário, podendo ser mais ou menos subjetivo, porém em ambos os casos não se trata de apresentar uma descrição objetiva dos fatos, mas mostrar ao leitor o ponto de vista de um personagem. Dessa forma, o cunho intimista e a presença da subjetividade estão explícitos nesses excertos para o leitor.

Outro gênero presente no livro é o depoimento que, com exceção de um único capítulo cujo narrador é o Coronel, é utilizado exclusivamente por Valdo Meneses. No

---

<sup>61</sup> Confere-se à figura do autor implícito esse tipo de construção e organização que será estudado no próximo subcapítulo.

caso de Valdo, os depoimentos iniciam-se com um tom mais seco e sóbrio, porém há um desenvolvimento que aponta para um trabalho cada vez mais intimista, indo ao encontro do tema que se torna cada vez mais denso, em especial a partir da morte de Nina, no *Depoimento (III)*<sup>62</sup>.

Todos os excertos de autoria desse personagem debruçam-se sobre um fato isolado, recontando-o e comentando-o, mas sem estender-se para outros momentos vividos. Assim, o *Depoimento* de Valdo restringe-se ao seu encontro com Nina e ao aviso de que ela iria ao Rio de Janeiro; o *Depoimento (I)* é acerca da ida de Valdo ao Rio de Janeiro para buscar um médico; o *Depoimento (II)* centra-se na volta de Valdo com o médico; o *Depoimento (III)* trata da declaração da morte de Nina por Demétrio; o *Depoimento (IV)* conta o incidente entre Valdo e Demétrio a respeito das roupas de Nina; o *Depoimento (V)* fala a respeito da chegada do Barão ao velório e da entrada de Timóteo; por fim, o *Depoimento (VI)* trata da conversa entre André e Valdo no velório.

Num primeiro momento, os depoimentos se caracterizam pelo registro de Valdo como um personagem que não se envolve diretamente nos fatos ocorridos, aparece como uma testemunha ocular que observa os acontecimentos, mas não age sobre eles de maneira decisiva. A apatia de Valdo (é um traço que está presente também no Coronel) transparece nos seus excertos, justificando a escolha do depoimento como gênero discursivo, pois demonstra para o leitor o caráter do personagem por meio da estrutura ao apresentar a falta de interferência do personagem nos problemas da casa, em especial, no conflito entre Nina e Demétrio. *A primeira carta de Nina a Valdo Meneses* apresenta essa inércia do personagem

Imaginá-lo assim distanciado, sem um olhar de piedade para aquilo que nos constituiu. Imaginá-lo no seu silêncio, completamente esquecido do que me jurou e prometeu, e me sentir apenas como se fosse um nome, soprado há muito na vastidão de um jardim que não existe mais<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Os casos que aparecem em itálico referem-se aos capítulos do romance.

<sup>63</sup> CARDOSO, 1999, p. 41.

Porém, ao avançar os capítulos, o tom de cada um altera-se, aproximando-se mais das confissões e dos diários. Nesse sentido, percebe-se que a presença primeira de descrições contidas transforma-se em uma escrita reflexiva que tende a aumentar o número de páginas e o número de comentários pessoais de Valdo a respeito dos fatos decorridos.

A presença de memórias a partir do *Depoimento (II)* indica que a morte de Nina enceta um processo de reflexão e revisão dos acontecimentos. As memórias, que estavam ausentes nos excertos anteriores de Valdo, aparecem progressivamente e, juntamente com as reflexões intimistas, são iniciadas a partir de pequenos trechos que entrecortam o texto, como neste excerto:

(Uma imagem subia à tona, antiga, e por momentos, como um grande jato claro, ocupava-me o espírito inteiro: Betty, moça ainda, quando minha mãe a chamara, a fim de ensinar inglês ao meu irmão Timóteo, um menino naquela época. Sua figura de então, miúda, estrangeira com a maleta na mão e o guarda-chuva debaixo do braço, respondendo com dificuldade as perguntas que lhe eram feitas. A partir daí, fora-se incorporando à família, tornando-se inestimável. Agora, deixando-a com o médico, sentia-me quase tranqüilizado, pois sabia que tudo estaria a salvo se estivesse sob os seus cuidados.)<sup>64</sup>

Tal processo culmina, no *Depoimento (IV)*, na memória de Valdo que ocupa metade do capítulo e destina-se à divagação em que o personagem lembra da sua despedida da Chácara e de Ana. Tais elementos serão utilizados também nos *Depoimentos (V) e (VI)*, em particular, com o aumento das reflexões a respeito dos demais personagens e dos acontecimentos. Valdo chega a comentar o desenvolvimento desse processo de auto-análise:

E vencido, como se o esforço daquele dia tombasse afinal intero sobre meus ombros, abati-me sobre o peitoril da janela, e chorei – chorei de um modo livre e puro, sentindo que finalmente ia reconquistando um pouco do eu que durante tanto tempo permanecera soterrado, e que vinha finalmente à tona transido, desconhecido, mas ainda assim capaz de assumir o peso de todas as suas vergonhas. Não sei quanto tempo permaneci assim, até que ergui a

---

<sup>64</sup> CARDOSO, 1999, p. 419.

cabeça e voltei a encontrar os vultos de Ana e de Demétrio parados diante de mim.<sup>65</sup>

Ou ainda,

Era isso que afinal vinha explodir ali, a despeito de todos os esforços que eu poderia tentar, pois o impulso que me arrastava era o de uma completa adesão, necessitando eu desse ato de violência para compor a trama de coisas despedaçadas de que compunha a minha existência – a antiga, que eu acabara de deixar, e a nova, onde eu mal ensaiava meus primeiros passos.<sup>66</sup>

O depoimento em *Crônica da casa assassinada* caracteriza-se, então, primordialmente, por uma aproximação com os escritos de cunho íntimo, o diário e a confissão, em especial, se levarmos em conta que não havia um destinatário de tais excertos ou um interlocutor, o que garante uma liberdade maior para o tratamento dos temas, uma vez que nesse caso não se intenta gerar efeito em outros personagens. Inclusive, no último depoimento, o personagem chega a mencionar que aquelas palavras se tratavam de uma confissão<sup>67</sup> e não de um depoimento.

Desses escritos aproxima-se, ainda, o livro de memórias de Timóteo, compartilhando a descrição de um acontecimento isolado. Assim, Timóteo conta, nos seus dois excertos, como recebeu a notícia da morte de Nina e a sua entrada no velório, porém percebe-se que desde o início há um tom reflexivo que acompanha a narração dos fatos:

Aqui paro um momento, e é invocando sua própria visão que indago: que é a beleza? A beleza é uma destinação de nossos fluidos íntimos, um êxtase secreto, um afinamento entre o mundo anterior e a existência cá fora.<sup>68</sup>

A reflexão sobre os fatos ocorridos é muito característica do livro de memória, pois introduz uma revisão dos acontecimentos que é privilegiada pela passagem do tempo, isto é, o hiato entre o tempo da escrita e o tempo do ocorrido permite que o

---

<sup>65</sup> CARDOSO, 1999, p. 461.

<sup>66</sup> CARDOSO, 1999, p. 475.

<sup>67</sup> CARDOSO, 1999, p. 490.

<sup>68</sup> CARDOSO, 1999, p. 463.



personagem reveja a sua postura e os seus valores, imprimindo à escrita a possibilidade de revisão crítica de si mesmo. Decorre do caráter revisional do livro de memória a mudança de atitude de Timóteo frente à realidade da família Meneses.

Assim, ao final *Do livro de memórias de Timóteo (II)*, pode-se aproximar a memória das confissões religiosas, uma vez que o personagem tem uma epifania e passa a tratar do tema religioso, em especial, da busca pela verdade:

Senti-me salvo, eu, que me perdera por excesso de vergonha de mim mesmo – e me sentia salvo não porque houvesse me libertado dessa vergonha, mas porque cingindo-me àquela visão de beleza, implantava em meu ser esvaído a fé em alguma coisa, e era através dessa fé, eu sabia, que viria outra fé – porque, Nina, Deus é uma vastidão sem termos de entendimento, de perdão e de beleza.<sup>69</sup>

Ou ainda,

Nina, não tenha dúvida – era o nosso pecado que eu esbofeteava. Sim, a verdade, eu sempre buscara a verdade acima de todas as coisas.<sup>70</sup>

Interessante notar como Lúcio Cardoso ultrapassa os limites que são impostos pelo cânone ao gênero, mesclando-os e alterando-os, ressaltando, assim, como as configurações que ditam os modelos podem ser transformadas e como suas delimitações são frágeis.

As confissões de Ana também passam por um processo semelhante, pois de início, nas duas primeiras confissões, Ana explica que se trata de uma confissão, segundo os modelos tradicionais, ou seja, uma retratação para padre investido:

Na verdade, não sei como começar; antes de dar início a essa confissão – porque assim eu quero que o senhor a tome, Padre, e só assim meu coração se sentirá aliviado –pensei que esse seria o meio mais fácil de me fazer compreender, e que as palavras viriam naturalmente ao meu pensamento.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> CARDOSO, 1999, p. 485.

<sup>70</sup> CARDOSO, 1999, p. 485.

<sup>71</sup> CARDOSO, 1999, p. 102.

E a partir da terceira confissão deixa de se dirigir ao Padre e escreve para alguém, porém não sabe dizer para quem se dirige:

Eu, Ana Meneses, escrevo estas coisas e não sei a quem dirijo. Sei que são inúteis e refletem mais um hábito do que mesmo uma necessidade, mas encontro-me de tal modo desesperada que recorro a este meio para não sucumbir totalmente ao meu desamparo.<sup>72</sup>

Observando-se o trecho acima, nota-se que não se trata mais de uma confissão religiosa, segundo as próprias palavras do personagem, ela escreve “coisas”. É a partir desse ponto, também, que começa a diminuir o tratamento do tema religioso até a *Última confissão de Ana (II)* em que não há sequer uma referência religiosa, mas somente uma reflexão sobre Demétrio e a casa.

Percebe-se que o personagem é marcado por um percurso interno de reflexão, ligando-se, inicialmente, à confissão religiosa, o que explica a sua leitura de mundo colada aos dogmas da igreja católica até a *Confissão de Ana (III)* e a sua retratação direta ao Padre. Num segundo momento, há um diálogo com o Padre Justino, a partir da interpolação dos capítulos 27 a 33, indicando uma mudança de postura que ocorre nos excertos seguintes, daí o seu gradual desligamento dos termos religiosos da confissão e o início de uma expressão de um mundo interior, o que remete esses escritos à tradição romântica da confissão<sup>73</sup>.

Em *Crônica da casa assassinada* as qualificações canônicas dos gêneros não são colocadas em pauta somente através da comparação entre os diversos tipos entre si, mas por meio de uma escrita que se desenvolve juntamente com o personagem, independente de modelos de expressão, ou seja, Lúcio Cardoso os utiliza quando são mais adequados a certo ponto de vista, apresentando um aspecto do personagem, ou quando incrementa o debate que questiona os limites de definição de cada um, em

<sup>72</sup> CARDOSO, 1999, p. 270.

<sup>73</sup> Esse percurso de Ana é estudado de maneira mais detida no capítulo 3.4.

particular. Percebe-se tal fato observando que em ambos os casos há uma visão de mundo que lhe serve de suporte, aquela que, como vimos, foi trabalhada pelo teórico Iser - sobre o cruzamento entre ficção, imaginário e realidade e o questionamento da verdade como dado absoluto.

### **A visão de mundo nas escolhas dos gêneros**

Para fins de análise, os seis gêneros utilizados por Lúcio Cardoso podem se dividir em dois tipos de ocorrências distintas em *Crônica da casa assassinada*<sup>74</sup>, aquelas que se apresentam informando ao leitor que se trata de uma narrativa de cunho pessoal, portanto fruto da subjetividade, como o diário, a confissão, o depoimento, a carta e o livro de memórias<sup>75</sup>. E aquelas em que há a pretensão de uma objetividade na expressão dos fatos, é o caso da narrativa<sup>76</sup>. As primeiras indicam a sua parcialidade em relação à história narrada através do modelo em que se manifestam; as segundas, apesar de pretensamente imparciais, apresentam por outros meios a relatividade que compõe o olhar do personagem, utilizando o recurso do autor implícito<sup>77</sup>, por exemplo.

Porém, de início, nota-se uma predominância dos gêneros de cunho íntimo<sup>78</sup>: dos seis tipos elencados, somente um não é considerado íntimo, segundo o tratamento dado por Lúcio Cardoso, a narrativa. Desse simples fato decorre a majoritária presença da subjetividade reinando sobre os excertos ali dispostos, instaurando uma relação de grande proximidade. Além disso, ressalta-se a relação peculiar entre o personagem-narrador e a história que se desenvolve na Chácara, pois à medida que vai contando a

<sup>74</sup> Segundo o tratamento peculiar dado por Lúcio Cardoso e não as caracterizações explicitadas pela crítica.

<sup>75</sup> O depoimento e carta recebem um tratamento peculiar em *Crônica da casa assassinada* e por esse motivo serão incluídas na categoria que as aproxima do diário e da confissão.

<sup>76</sup> Outros excertos também pretendem ser objetivos, como o diário de Betty, mas nesse tópico privilegia-se o estudo das narrativas.

<sup>77</sup> A presença do autor implícito será analisada no próximo subcapítulo.

<sup>78</sup> Por gênero íntimo entende-se os tipos textuais que se caracterizam pela relação de proximidade entre o enunciador e a matéria narrada.

derrocada da família Meneses, o personagem constrói uma versão dos fatos e a apresenta ao leitor, indicando a sua parcialidade ou não. O diário, a confissão, a carta e o depoimento não tendem e nem se apresentam como a verdade em si, mas constroem a sua narrativa apontando para um tipo de constituição que é filtrada pela imaginação e pela subjetividade, pois o modelo escolhido informa ao leitor que se trata de um relato de cunho íntimo.

Nesses casos, a imaginação surge como um elemento que constrói a visão do personagem sobre o mundo. Porém, nos casos em que não há a indicação de que se trata de um excerto de cunho pessoal, o leitor rechaça o elemento subjetivo que constrói o ponto de vista e aproxima o relato da realidade, sem levar em conta a pluralidade de pontos de vista que constrói o enredo. O posicionamento do narrador como detentor de uma versão que é imparcial, neutra e externa leva o leitor mais desprevenido a acreditar que tal relato é mais objetivo e, portanto, mais verdadeiro.

Porém, tendo-se em vista as relações entre realidade, imaginação e ficção, desenvolvidas por Iser e estudadas anteriormente, pode-se afirmar que Lúcio Cardoso pretende demonstrar ao leitor que inclusive nos pontos de vista que se pretendem mais objetivos, a imaginação e a subjetividade estão presentes na constituição do olhar sobre o mundo.

No romance, a narrativa é a forma através da qual se pretende mostrar ao leitor de maneira objetiva e imparcial a verdadeira realidade dos fatos. Assim, percebe-se que todas as narrativas estão ligadas aos personagens de fora do círculo familiar dos Meneses (Médico, Farmacêutico e o Padre) o que poderia indicar ao leitor que se trata de indivíduos sem interesses particulares, portanto, neutros e mais próximos da “versão correta”.

Além disso, as narrativas apresentam outro personagem, um interlocutor masculino, cujo interesse se desconhece, bem como a sua identidade. Tal personagem surge como um coletor de informações sobre a família e teria a função de reunir relatos externos à casa e nunca antes consultados, reavivando, assim, uma parte da história que estava esquecida.

Inicia-se a primeira narrativa do farmacêutico com uma apresentação detalhada do personagem, apontando uma preocupação em legitimar sua fala e aproximá-lo do leitor. Logo em seguida o personagem comenta a certeza com que se acha munido para contar o ocorrido

MEU nome é Aurélio dos Santos, e há muito tempo que estou estabelecido em nossa pequena cidade com um negócio de drogas e produtos farmacêuticos. Minha loja pode ser mesmo considerada a única do lugar, pois não oferece concorrência um pequeno varejo de produtos homeopáticos situado na praça da Matriz. Assim, quase todo mundo vem fazer suas compras em minha casa, e mesmo para a família Meneses tenho aviado muitas receitas.

Lembro-me muito bem do dia em que veio me procurar.<sup>79</sup>

O tom sóbrio e a linguagem contida complementam o intuito desse capítulo em apresentar-se como uma visão objetiva e externa. Porém, não é possível afirmar o mesmo de todas as narrativas. O médico, diferentemente do farmacêutico, registra as falhas de memória e a falta de elementos que validariam as suas falas, afirmando na abertura de seus excertos o caráter fragmentário daquela narrativa que conta. Assim, comenta na *Primeira narrativa*:

Não me lembro exatamente do dia, nem posso precisar a hora, mas afirmo que para mim aquele chamado não constituiu nenhuma surpresa, já que as coisas da Chácara não iam bem, e isto desde há muito já transpirava do lado de fora.<sup>80</sup>

Ou ainda na *Segunda narrativa*:

---

<sup>79</sup> CARDOSO, 1999, p. 45.

<sup>80</sup> CARDOSO, 1999, p. 68.

Pensando bem, este é o motivo por que me encontro aqui, reajustando sobre o passado essas lentes, que apesar de trêmulas só procuram servir à verdade. Naturalmente não me é fácil desenterrar essas figuras, pois elas se acham visceralmente presas ao que eu próprio fui, às minhas emoções daquele tempo.<sup>81</sup>

E, por fim, nas narrativas do Padre, há um crescente pensamento antidogmático porque vai de encontro aos preceitos da igreja católica. Nesse sentido, se frustra a expectativa do leitor desprevenido que procura encontrar uma teologia/ teoria absoluta que condenasse as atitudes por trás dos fatos. O seu antidogmatismo se evidencia na *continuação à segunda narração*:

E foi aí que descobri a terrível imutabilidade de suas paredes, a gelada tranqüilidade 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.<sup>82</sup>

E nas últimas palavras proferidas pelo Padre:

E pensei que, afinal, todas as casas, na sua fixidez, são estacas do mal. O amor de Deus, quem sabe, mora nos descampados e nas zonas inquietas de instabilidade.<sup>83</sup>

Nesses momentos, o antidogmatismo surge porque, ao invés de indicar um caminho único e absoluto para alcançar o bem, o Padre Justino afirma que é na mutabilidade e na instabilidade, característica própria dos homens, que se encontra o amor de Deus, aceitando, assim, o homem no que ele tem de mais essencialmente humano.

Independente dos tratamentos peculiares de cada personagem, cabe ressaltar que a busca pelos dados da *passividade*<sup>84</sup>, ou seja, a relação referencial entre a descrição feita e a verdade dos fatos, não pode ser perscrutada pelo leitor, pois tanto nos excertos de

<sup>81</sup> CARDOSO, 1999, p.144.

<sup>82</sup> CARDOSO, 1999, p. 291, 292.

<sup>83</sup> CARDOSO, 1999, p. 307.

<sup>84</sup> Por dados da *passividade* entende-se os fatos históricos resgatáveis por meio de imagens e documentos, conforme o conceito desenvolvido por LEENHARDT e PESAVENTO (1998, p.10)

cunho íntimo quanto naqueles que se pretendem objetivos, a matéria narrada é um ponto de vista que está ligado à imaginação dos personagens que se constrói para o leitor na medida em que constrói a própria narrativa. Importante lembrar aqui que o ponto de vista individual não é passível de uma conformação, pois está em constante transformação e renovação. Indica-se, assim, que um dos pontos-chaves do livro é traçar o percurso psicológico percorrido por cada personagem no decorrer dos fatos - investigar como os eventos exteriores repercutem sobre um indivíduo - e não colocar um ponto de chegada que resumiria a personalidade de cada um.

### **O título**

A crônica não consta como um dos gêneros trabalhados nos excertos, mas adentra a narrativa por meio do título. A escolha intencional desse tipo de narrativa, para constar na capa da obra revela uma preocupação em indicar para o leitor que se trata de um livro que tem como um dos elementos centrais a existência real de uma dada casa, uma vez que a descrição canônica liga o gênero crônica ao relato histórico de uma ocorrência. Sobre a crônica Angélica Soares comenta:

No início da era cristã, chamava-se crônica a uma relação de acontecimentos organizada cronologicamente, sem nenhuma participação interpretativa do cronista. Nessa forma ela atinge o ponto alto na Idade Média, após o século XII, quando já representava uma perspectiva individual, como fez Fernão Lopes, no século XIV. As simples relações de fatos passam, então, a chamar-se “cronicões”. E no século XVI, o termo “crônica” começa a ser substituído por história.<sup>85</sup>

Dessa maneira, diante do romance o leitor pode supor que o tema ali tratado tenha como fonte um fato verídico, afinal a crônica, assim como a História, se pauta por um referencial externo. Além disso, o leitor espera uma história linear e cronológica, mas essa expectativa será frustrada porque toda a narrativa que se desenvolve debruça-se sobre uma estrutura que coloca em xeque a sua relação com a realidade e a verdade,

---

<sup>85</sup> SOARES, 1999, p. 64.

nos termos apresentados por Iser. Demonstra-se, assim, que a narrativa como crônica não pode se apresentar de maneira única e absoluta, pois não se pode falar mais em uma verdade ou realidade. Resta, enfim, a configuração fragmentária e seletiva dos excertos.

Cabe lembrar que o jogo presente em *Crônica da casa assassinada* possui duas peças básicas: uma se relaciona com o título, referindo-se ao termo crônica e a outra é composta pelos relatos de vários narradores. A primeira aponta para a possibilidade de se atingir um nível satisfatório de esclarecimento quanto ao processo que teve como desfecho o assassinato da casa. Já os vários relatos são a prova material de que não se pode chegar à satisfação plena de conhecer tal processo.

Ligada ao tempo, o gênero crônica procura captar a história de um período, coisa que o romance também faz, porém na *Crônica da casa assassinada* indica-se um trabalho que não tem por fim a unilateralidade do processo e sim a fragmentação e variedade de relatos. Abdicando da intenção de contar uma verdade sobre a história da família Meneses, o romance abre espaço para um texto plurisignificativo e que indica, quanto ao gênero a que se remete no título, a impossibilidade de se contar uma versão única dos fatos. O romance ressalta, então, por meio do descompasso entre o título e a estrutura fragmentada, o percurso de constituição do sujeito e da decadência da família Meneses.

Não se tem por fim a manifestação de uma história externa, pronta, e sim a composição de uma que ocorre ao mesmo tempo da escrita, daí a necessidade dessas várias perspectivas em que o papel do leitor é fundamental para o seu desvendamento, tendo em vista que, das várias teses e antíteses dispostas por cada personagem, cabe ao leitor a síntese.

A linguagem, enquanto suporte do romance, também privilegia esse descolamento em relação à realidade porque evidencia um trabalho poético que aponta



para o aspecto simbólico da *Crônica da casa assassinada*. Compreende-se, então, que não se trata mais de falar de uma casa que já existiu e sim de construir essa casa à medida que o romance se desenvolve, atentando para um suporte que é antes de tudo literário.

Mais uma vez, a expectativa do leitor será frustrada e os conceitos basilares de definição do gênero serão questionados no romance. Todas as certezas das quais o leitor está munido serão suspensas. Nesse sentido, Barros afirma que “Lúcio Cardoso traz, ao plano dos significados, a dificuldade de classificação desse gênero que tem a caracterizá-lo não a ordem, mas a ambigüidade”<sup>86</sup>.

### **Outros gêneros**

Bakhtin, em seu livro *Questões de Literatura e Estética*<sup>87</sup>, caracteriza o romance como um fenômeno plurilíngüe, plurivocal e pluriestilístico, ou seja, para Bakhtin a peculiaridade do romance se estabelece na presença de diversos estilos, diversas vozes e diversas linguagens. Mas não é só a presença dessas diferentes esferas que garantem a singularidade do gênero romanesco, conta-se também com a organização geral dessa diversidade dentro da unidade do romance.

Dessa forma, a originalidade estética romanesca surge do conjunto formado, portanto, da combinação das estruturas subordinadas no todo, tomando cada uma dessas estruturas como elementos independentes, mas que no conjunto apontam para algo novo. O efeito estético do romance independe da análise individual da pluralidade que o compõe e se estabelece na nova configuração decorrente do todo romanesco, conforme explica o teórico supracitado:

Essas unidades estilísticas heterogêneas, ao penetrarem no romance, unem-se a ele num sistema literário harmonioso, submetendo-se à unidade

---

<sup>86</sup> BARROS, 2002, p.39.

<sup>87</sup> BAKHTIN, 2002.

estilística superior do conjunto, conjunto esse que não pode ser identificado com nenhuma das unidades subordinadas a ele.<sup>88</sup>

Tomando-se a lição de Bakhtin, observa-se que a *Crônica da casa assassinada* trabalha com essa pluralidade, apresentando marcadamente diversos gêneros discursivos (cartas, diários, confissões, depoimentos, livros de memória e narrativas), diversas vozes (André, Nina, Farmacêutico, Betty, Ana, Valdo, Padre Justino, Coronel, Médico e Timóteo). Quanto à pluralidade lingüística, percebe-se que há um registro sofisticado que torna a obra homogênea, mas cujos recursos internos são diferentes em cada perspectiva<sup>89</sup>. Em relação ao estilo, aparentemente, não se encontra uma diversidade, o que não significa que um estudo mais aprofundado sobre o assunto não possa desvendar algum tipo de variedade.

Porém, a especificidade da obra em questão não se deve ao tratamento dessa pluralidade que é comum ao gênero romanesco, mas justamente por assumir a intencionalidade do seu recorte, ou seja, construir a narrativa assentada sobre uma série de excertos que são de antemão marcados indicando o personagem e o tipo de texto. Além disso, o efeito estético do romance decorre da seleção e da organização seqüencial desses trechos, resultando num conjunto que é muito mais do que a simples soma dos seus elementos.

Na análise do romance como um todo, percebe-se a presença de dois outros gêneros, além daqueles que já foram analisados. Um deles é o ensaio. No outro, gênero poético, há um trabalho peculiar com a linguagem<sup>90</sup>, confirmando a estratificação interna do discurso romanesco proposta por Bakhtin.

O ensaio ocupa um papel peculiar na narrativa porque, diferente dos outros seis tipos aqui estudados, ele não está ligado a nenhum personagem e nem se destaca como

---

<sup>88</sup> BAKHTIN, 2002, pp. 73, 74.

<sup>89</sup> O capítulo 3.3 analisa a linguagem mais detalhadamente.

<sup>90</sup> Para o estudo da linguagem e as suas relações com o gênero poético reserva-se o capítulo 4.4.

tipo à parte dos demais. Assim, sem marcar sua presença, imiscui-se na narrativa e acrescenta outros elementos no estudo da estrutura romanesca, problematizando ou acentuando questões de ordem moral, estética, religiosa e, inclusive, literárias.

Ao introduzir-se na narrativa, o ensaio ressalta a apropriação daquele discurso, o qual exclui as críticas tecidas aos demais tipos pois, por não nomear-se, não aponta para um conceito *a priori* desenvolvido pelo cânone, bem como não aponta para caracterizações que o delimitem. Livre, o ensaio pode versar sobre os mais diferentes tópicos sem aliar-se a uma corrente ou métodos de expressão. Tal forma adotada indica uma concepção do ensaio já reconhecida por Adorno, que afirma:

Níveis mais elevados de abstração não outorgam ao pensamento uma maior solenidade nem um teor metafísico; pelo contrário, o pensamento torna-se volátil com o avanço da abstração, e o ensaio se propõe precisamente a reparar uma parte dessa perda. A objeção corrente contra ele, de que seria fragmentário e contingente, postula por si mesma a totalidade como algo dado, e com isso a identidade entre sujeito e objeto, agindo como se o todo estivesse a seu dispor. O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia bloqueada pela divisão do mundo entre o eterno e o transitório. No ensaio enfático, o pensamento se desembaraça da idéia tradicional de verdade.<sup>91</sup>

A partir da descrição acima, nota-se que o ensaio também se descola da idéia de verdade, bem como materializa o processo de fixação do percurso indicando a sua temporariedade e a sua ótica individual de ver o mundo, algo que pode ser observado não só nos trechos ensaísticos de *Crônica da casa assassinada*, mas na arquitetura do texto também.

Interessante notar que o ensaio no romance aparece mais recorrentemente nos excertos de André, evidenciando uma “disponibilidade de quem, como criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram”<sup>92</sup>, nas palavras de Adorno.

<sup>91</sup> ADORNO, 2003, p. 27.

<sup>92</sup> ADORNO, 2003, p.16.

Significativamente, o longo trecho ensaístico do *Diário de André (conclusão)* abre o romance:

(...meu Deus, que é 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, e nem mesmo é um átimo visível no instante em que supomos, e no entanto é o nosso único bem, porque a única coisa definitiva no parco vocabulário de nossas possibilidades terrenas...

“Que é o para sempre senão o existir contínuo e líquido de tudo aquilo que é liberto da contingência, que se transforma, evolui e deságua sem cessar em praias de sensações também mutáveis? [...] Sim, que é o para sempre senão a última imagem deste mundo – não exclusivamente deste, mas de qualquer outro mundo que se enovele numa arquitetura de sonho e de permanência – a figuração de nossos jogos e prazeres, de nossos achaques e medos, de nossos amores e de nossas traições – a força enfim, que modela não esse que somos diariamente, mas o possível, o constante, o inatingido, que perseguimos como se acompanhasse o rastro de um amor que não consegue, e que afinal é apenas a lembrança de um bem perdido – quando? – num lugar que ignoramos, mas cuja perda nos punge, e nos arrebata, totais, a esse nada ou a esse inflamado, injusto ou justo, onde para sempre nos confundimos ao geral, ao absoluto, ao perfeito que tanto carecemos.)<sup>93</sup>

O tom ensaístico destaca-se ainda mais se comparado com as linhas de cunho descritivo que o seguem, como no trecho “...Durante o dia inteiro vaguei pela casa deserta, sem coragem sequer para entrar na sala.”. Discorrendo sobre a precária condição humana, André não utiliza e nem se apega a qualquer método, teoria ou dogma, apenas eterniza um momento de reflexão e angústia.

Destacando-se das descrições, memórias ou comentários, o trecho selecionado liga-se ao ensaio por problematizar uma questão envolvida no romance, sem tomar partido sobre ela. No exemplo citado, André levanta a questão da morte e da eternidade, sem, contudo, posicionar-se, afirmando, assim, a sua contingência.

Além disso, o personagem ressalta que o cerne dos conflitos envolvidos se dá sempre internamente ao homem, “ecoando através dos despovoados corredores da alma”, assumindo uma posição subjetiva e, portanto, fragmentária.

<sup>93</sup> CARDOSO, 1999, pp. 19, 20.

Da mesma forma, podemos dizer que as discussões assumem a complexidade dos problemas que abordam, sem reduzi-los à esquemas cujas respostas já estão prontas e conhecidas. Daí os argumentos definidores de seus termos serem sempre diametralmente opostos: a morte e o para sempre, que por sua vez não é nada “e no entanto é o nosso único bem, porque a única coisa definitiva no parco vocabulário de nossas possibilidades terrenas”, ou ainda, o para sempre que se define como uma reiterada mutação, transformação. O gênero ensaístico participa do romance nesses pontos cruciais, porém as questões serão sempre apreciadas por um ponto de vista particular – a subjetividade e a investigação do espírito são os guias, apresentando a consciência como modelo de inconstância e incoerência.

Nota-se, assim, que o trecho citado se aproxima do ensaio não só pelo aspecto assistemático ou por concretizar os labirintos da consciência humana, mas, inclusive, pelos conteúdos abordados: a temática evidencia a contingência e mutabilidade daquilo que é humano ao dizer “Que é o para sempre senão o existir contínuo e líquido de tudo aquilo que é liberto da contingência, que se transforma , evolui e deságua sem cessar em praias também mutáveis?”<sup>94</sup>, informando que, sendo humano, somente se está certo da sua mutabilidade, aliando, portanto, forma e fundo.

---

<sup>94</sup> CARDOSO, 1999, p. 19.

### 3.2 ORGANIZAÇÃO

A organização de *Crônica da casa assassinada* não decorre da sucessão cronológica de fatos, mas da presença de uma figura literária chamada de autor implícito. Este não se confunde com o narrador ou com o autor e supre a necessidade de um elemento que, nas palavras de Booth

...seja tão amplo quanto a própria obra, mas possa chamar ainda a atenção para essa obra como produto dum pessoa que escolheu e calculou e não como existência autônoma. O ‘autor implícito’ escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos: inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real – ele é a soma das opções desse homem.<sup>95</sup>

Seria, então, o autor implícito o responsável pela disposição dos excertos na obra, uma vez que não se pode atribuir a sua configuração a nenhum narrador e a nenhum dos narratários presentes. Portanto, exclui-se a possibilidade de que o narratário dos excertos do Médico e do Padre seja o arranjador desses escritos pois, apesar do personagem aparecer como um indivíduo interessado na narrativa da família, não há indício algum que o revele como organizador<sup>96</sup>.

Algumas leituras associam esse investigador com André, pois como integrante mais novo da casa seria o único interessado em rever, algum tempo depois, a história da Chácara. Além disso, no *Diário de André (VII)* há uma referência ao fato de que ele teve acesso aos escritos da casa

E agora que esse 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 esse que sou – só que, com o tempo, aprendi a domar aquilo que no moço ainda era puro desespero<sup>97</sup>

Por outro lado, Padre Justino comenta que não conhece essa “pessoa” e nem sequer imagina “por que colige tais fatos”, mas apesar disso atende ao pedido porque

<sup>95</sup> BOOTH, 1980, p. 92.

<sup>96</sup> O narratário aparece apenas como um senhor a que se referem o médico e o padre. Exemplo, “No entanto, não creio poder precisar exatamente o dia a que o senhor se refere”. CARDOSO, 1999, p. 243.

<sup>97</sup> CARDOSO, 1999, p. 355.

sente “nas palavras com que solicitou o meu depoimento, uma sede de justiça”<sup>98</sup>. Nesse caso, a organização dos excertos teria por fim o restabelecimento de uma verdade, fazendo justiça aos personagens envolvidos, mas como isso não ocorre e ao término da obra não há certezas a respeito dos fatos ocorridos, no conjunto, remete-se à impossibilidade de se alcançar a verdade única e absoluta da história ali retratada.

Atribui-se, então, à figura do autor implícito a seleção, a disposição e o recorte dos trechos, uma vez que é possível notar a organização peculiar por meio de diversas marcas textuais, sem identificá-lo, contudo, à qualquer personagem. Inicialmente, constata-se a justaposição dos excertos de diversos personagens por meio de uma numeração crescente que vai de 1 a 56; depois, há a designação do número do documento, do gênero e do personagem (Ex.: *Primeira carta de Nina a Valdo Meneses*); em seguida, tem-se o registro entre parênteses ou em números romanos do recorte feito pelo autor implícito (Ex. *Diário de André (conclusão)* e *Última confissão de Ana (II)*). Da mesma maneira, confere-se ao autor implícito a seleção dos excertos e dos personagens, pois nem todos os envolvidos têm voz.

Uma vez estabelecida a presença do autor implícito, cabe analisar em que sentido as suas intromissões são significativas para o romance e, em especial, de que maneira a organização demonstra uma visão de mundo que está ligada às relações entre o real, o ficcional e o imaginário, nos termos propostos por Iser. Para tanto, levam-se em conta as considerações de Booth,

O sentido que temos do autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todos os personagens. Inclui, em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo; o principal valor para com o qual este autor implícito se comprometeu, independente do partido a que pertence na vida real – isto é, o que a forma total exprime.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> CARDOSO, 1999, pp. 563, 564.

<sup>99</sup> BOOTH, 1980, p. 91.

O primeiro ato dessa figura literária é a sobreposição de diversos excertos com o intuito de aproximar as diferentes perspectivas dos personagens sobre os fatos ocorridos. Interessante notar que todas as vozes são plenivalentes<sup>100</sup> entre si, ou seja, mantêm-se em um mesmo plano valorativo, sem que uma se sobreponha à outra, sem que uma se converta em objeto da outra.

Esse encontro de divergentes e equivalentes pontos de vista introduz uma questão significativa para o romance, pois não é possível determinar quem detém a verdade sobre a história. Dessa maneira, todos os personagens constroem igualmente uma versão parcial e fragmentária da decadência da família Meneses. Tal organização permite aproximar o romance *Crônica da casa assassinada* da teoria desenvolvida por Iser nos seguintes termos: a falta de uma versão única e absoluta sobre a derrocada dessa família mineira invalida a busca pela verdade e relativiza o conceito de realidade, pois todos os excertos são equivalentes e igualmente portadores de uma verdade, mesmo que subjetiva. Além disso, todos os excertos são legítimos e se afirmam como um olhar sobre a realidade que denuncia o seu caráter fragmentário, inconstante.

Analisando-se o romance, é possível perceber que as justaposições dos excertos seguem o movimento de complementação e contraposição, ou seja, um capítulo é seguido por outro que complementa as informações já dadas, descrevendo eventos não conhecidos e preenchendo alguns vazios narrativos. Em outros momentos, um capítulo contrapõe frontalmente as descrições anteriores, estabelecendo uma nova versão para os fatos.

É possível estabelecer, ainda, certos cortes temporais na trama do romance em questão. Carelli identificou três fases da decadência dos Meneses: a primeira fase (capítulo 2 ao 16), centra-se nos fatos da primeira estada de Nina em Vila Velha, desde a sua chegada, recém-casada, até sua separação de Valdo; a segunda fase (do capítulo

---

<sup>100</sup> Tal termo foi utilizado por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2002, p.4).



17 ao 38) focaliza a segunda estada, após ter passado quinze anos no Rio de Janeiro. Termina com o breve retorno de Nina àquela cidade, onde descobre estar doente. A terceira fase (capítulo 1 e capítulos 39 a 55) contém os episódios da última temporada em Vila Velha, quando Nina agoniza e morre<sup>101</sup>.

Dentro desses blocos nota-se a presença dos movimentos de complementação e contradição, pois como os excertos giram em torno desses núcleos temáticos, novos eventos são introduzidos à fabula a cada capítulo, e o leitor os tem lado a lado, de maneira que possa confrontá-los à medida que a narrativa se desenvolve. Porém, não é só o confronto que interessa a Lúcio Cardoso, mas o processo de assimilação e dissimulação ao qual o leitor é introduzido, fazendo com que ele seja jogado em uma “gigantesca espiral colorida”<sup>102</sup> em que as certezas são suspensas e a cada novo personagem, a cada novo acontecimento, é necessário avaliar e reavaliar toda a história.

O leitor ingressa num excerto e procura aceitá-lo em toda a sua integridade, e é exatamente por aceitá-lo que os pontos de vista anteriores precisam ser relativizados, ou seja, ponderados segundo os movimentos de contradição e complementação até o ponto em que todos os personagens ganhem voz e todas as versões sejam colocadas à prova. Desse momento em diante a dúvida instaura-se e a única maneira da narrativa desenvolver-se, já que nenhum dos personagens se sobressai como portador da verdade, é aceitar a estrutura pluriperspectivista da obra.

O autor implícito procura aproximar os diversos pontos de vista a fim de que o leitor esteja constantemente reconsiderando a sua posição estável. O conflito entre os personagens aparece na fatura estética da obra e se estende até o leitor, que, constantemente habitado pela dúvida, fica impossibilitado de retraçar os limites entre a realidade e a ficção. Uma vez que a realidade não existe como dado externo à

---

<sup>101</sup> CARELLI, 1988, p. 185.

<sup>102</sup> O termo “gigantesca espiral colorida” remete ao Diário de André (conclusão).

representação que lhe confere suporte, cabe aceitar o real que se funde com o ficcional convivendo em um sistema dialético de existência.

O teórico Hugo Friedrich chama esse efeito sobre o leitor de dissonância, que corresponde à junção entre incompreensibilidade e fascinação, e aponta tal tensão como um dos objetivos da arte moderna. Na *Crônica da casa assassinada* é fácil perceber como a figura do autor implícito trabalha de modo que a compreensão linear fique abalada, instaurando uma estrutura pluriperspectivista que gera incômodo e desconcerta o leitor, na mesma medida em que o fascina pela articulação peculiar da narrativa.

Portanto, a relação entre o autor e o leitor é alterada: não se tenta mais cativar o leitor para a narrativa, mas afastá-lo, testá-lo, desorientá-lo. Sobre o assunto, Friedrich ensina que

Sua obscuridade fascina, na mesma medida que desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada [...] A consciência poética, outrora fonte infinita de alegrias, tornou-se agora arsenal inesgotável de instrumentos de tortura. Tudo isto é mais que imitação do comportamento romântico. As dissonâncias internas da poesia tornaram-se dissonâncias entre obra e leitor.<sup>103</sup>

Os recortes feitos em um mesmo excerto aparecem entre parênteses e se valem dos mesmos movimentos de contraposição e complementação. Observa-se, ainda, como aparecem em maior quantidade exatamente no meio da obra, mais precisamente do capítulo 25 até o 33, na seguinte seqüência: *Diário de André (V)*, *Diário de André (V) (Continuação)*, *Terceira confissão de Ana*, *Segunda narração do Padre Justino*, *Continuação da Terceira confissão de Ana*, *Continuação da segunda narração de Padre Justino*, *Continuação da terceira confissão de Ana*, *Fim da narração do Padre Justino*, *Fim da terceira confissão de Ana*.

Esse movimento inicia-se a partir do primeiro beijo entre Nina e André no *Diário (V)* e se prolonga até a consumação do incesto no *Diário (V) (continuação)*.

<sup>103</sup> FRIEDRICH, 1978, pp. 15, 45.

Após tal evento, apresentam-se as posições de Ana e do Padre respectivamente, encetando um diálogo de cunho religioso sobre o crime.

Nesses casos, a proposta organizadora visa o contraponto entre diferentes visões, demonstrando um processo dialético de composição da realidade, em que se tem uma tese por parte de um personagem e uma antítese por parte de outro, porém, a síntese não está presente no romance e ficaria a cargo do leitor.

O mesmo ocorre ao final do romance, entre os capítulos 49 e 55, em que Valdo e Timóteo dialogam a respeito da decadência da família e do assassinato da casa. Mais uma vez está-se diante de duas posições diferentes, as quais exigem do leitor a produção da conclusão final. Paralela à luta dos personagens há a luta do leitor para analisar os divergentes pontos de vista.

### **A dissonância do primeiro capítulo**

Pensando-se na presença desse autor implícito que atua de modo a desconcertar o leitor, justifica-se o romance “*open end*”, pois é a partir desse recurso que se suspende a narrativa na hora exata, enquanto o seu recorte expressivo ainda vibra e insere-se o leitor de pronto em todas as questões tratadas pelo romance. *O Diário de André (conclusão)* abre a obra não só evocando todos os problemas da trama, mas inicia em forma de ensaio, problematizando e apontando para a estrutura que lhe dá suporte:

Sim, que é o para sempre senão a última imagem deste mundo – não exclusivamente deste, mas de qualquer mundo que se enovele numa arquitetura de sonho e permanência – a figuração de nossos jogos e prazeres, de nossos achaques e medos, de nossos amores e de nossas traições – a força enfim que modela não esse que somos diariamente, mas o possível, o constante inatingido, que perseguimos como se acompanha o rastro de um amor que não se consegue, e que afinal é apenas a lembrança de um bem perdido – quando? – num lugar que ignoramos, mas cuja perda nos punge, e nos arrebatá, totais, a esse nada ou a esse tudo inflamado, injusto ou justo, onde para sempre nos confundimos ao geral, ao absoluto, ao perfeito que tanto carecemos.)<sup>104</sup>

<sup>104</sup> CARDOSO, 1999, pp. 19, 20.

A morte de Nina repercute sobre André de tal maneira que a angústia vivida por ele se confunde com a experiência estética da fragmentação, do recorte, da transitoriedade e mutabilidade. Trata-se de uma transformação de emoções que passa pelo indivíduo, e modela toda a travessia ainda a ser seguida. Em outras palavras, a experiência subjetiva vivida naquele momento não define o sujeito em toda a sua magnitude, mas repercute indiretamente sobre todas as relações vindouras.

Atente-se para o fato de que a *Crônica da casa assassinada* é a materialização desse processo em que todos os acontecimentos somente são vistos por meio do reflexo do espírito de alguém, ecoando sobre um indivíduo e nele se transformando e transformando o outro, em um processo que se constitui sobre a marca da mutabilidade.

Outros elementos presentes no primeiro excerto do romance indicam que o autor implícito procura inserir o leitor na narrativa em meio a toda a sua turbulência, informando-o das questões mais preponderantes e adiantando um mecanismo narrativo que remete à dissonância, nos termos trabalhados por Friedrich<sup>105</sup>.

Portanto, é a partir do *Diário de André (conclusão)* que o leitor consegue perceber a força da presença de Nina, que é um dos cerne do romance, como responsável pelo desenvolvimento final da decadência. André, mais do que qualquer outro personagem, é influenciado por essa figura e reconhece nela uma experiência de vida. Importante observar que a narrativa da decadência da família inicia-se com a chegada de Nina e desdobra-se a partir dos efeitos que ela gera sobre todos os personagens. Da mesma forma é a morte de Nina que decreta o fim, o assassinato da casa e a dispersão de todos os membros da família. Tal fato evidencia esse processo de adiantamento dos temas e mecanismos narrativos que atraem o leitor e o desorientam.

---

<sup>105</sup> FRIEDRICH, 1978.

A relação incestuosa também aparece adiantada nesse excerto, pois será somente retomada na segunda fase da decadência proposta por Carelli<sup>106</sup>, ressaltando-se, assim, o fato que o *Diário de André (conclusão)* foi estrategicamente colocado no início da narrativa pelo autor implícito para que o leitor já estivesse informado sobre esse acontecimento polêmico.

O mesmo ocorre com o tratamento do tema religioso, que aparece pontualmente no primeiro excerto, fazendo referência a um tema que será tratado ao longo do romance, mas que não aparece novamente nos outros diários de André, surgindo somente com a morte de Nina. Outro fato curioso é o deslocamento desse excerto de André, uma vez que as suas falas se concentram na segunda e terceira fase, aparecendo o segundo diário somente no capítulo 17 do romance.

Conforme foi visto no estudo dos gêneros, há um aumento gradativo da subjetividade no desenrolar da narrativa e o deslocamento do *Diário de André (conclusão)* insere o leitor imediatamente no píncaro mais dramático e introspectivo do romance, pois tematiza fatos situados no desenrolar da trama. Por causa desse adiantamento do tema e da forma, os capítulos seguintes, majoritariamente narrativas (do médico e do farmacêutico), ganham importância. Também demonstram ao leitor a contraposição entre esses tipos de escrita, uma altamente subjetiva e as outras pretensamente objetivas e imparciais. Nesse percurso o leitor acompanha a narrativa, contrapõe as escritas e percebe ao fim, com o adensamento do cunho íntimo, o caráter fragmentário e parcial de cada uma daquelas vozes.

---

<sup>106</sup> CARELLI, 1988.

## O último capítulo

No último capítulo procura-se desfazer o incesto que ocorre entre Nina e André por meio da última confissão de Ana,<sup>107</sup> que afirma que André é seu filho, fruto de uma relação com o jardineiro Alberto.

Tal fato promoveu uma série de leituras da obra, apontando-se esse último recurso para uma rendição de Lúcio Cardoso ao catolicismo, o que amenizaria o impacto que o incesto poderia gerar nos leitores e salvuardaria os tabus religiosos das repercussões nos meios mais tradicionalistas.

Paralelamente a essa leitura, há aquelas que afirmam a inverossimilhança da reviravolta final do romance. Franz dirá sobre o último capítulo:

há que se observar ainda, que desses conflitos decorre a criação de algumas situações surpreendentes, à feição de peripécias e revelações de folhetim, que têm grande impacto no todo da trama, mas de difícil explicação a nível da verossimilhança. Isso acontece, por exemplo, na dramática revelação feita no último, de que André, na verdade, é filho de Ana, e não de Nina, como se pensava.<sup>108</sup>

Essa leitura não se vale do papel do autor implícito, cujo objetivo seria, nesse momento, desconcertar o leitor e fomentar uma dúvida constante em relação aos seus personagens, dúvida essa que decorre também do fato que estamos diante de uma série de excertos sem que um se sobreponha ao outro. Além disso, a dúvida torna-se um elemento central no romance, pois, afinal, para aceitar a sua estrutura pluriperspectivista é necessário relativizar a fala de todos os personagens.

Coloca-se em pauta, então, a possibilidade do último capítulo ser enganador, tanto quanto qualquer um dos capítulos anteriores poderia ser, sobretudo pelo foco em primeira pessoa. Sobre o assunto, Barros comenta que

A escrita possibilita a correção, a seleção do que se conta, além de proporcionar uma distância ‘segura’ de seu narrador. Ou seja, além dos textos serem elaborados por narradores em primeira pessoa, ‘foram escritos’. Essas

<sup>107</sup> A conversa entre Ana e o Padre está presente no capítulo 56, *Pós escrito numa carta de Padre Justino*.

<sup>108</sup> FRANZ, 1997, p.52.

duas características já servem para avaliarmos o quanto há de dúbio e subjetivo nessa narrativa. Apesar de todas as narrativas terem um cunho intimista, elas revelam o jogo de mostrar/esconder. O que é compreensível, uma vez que a narrativa é tecida pelos fios do desejo, um desejo nunca totalmente manifesto; tudo o que se revela, vela-se.<sup>109</sup>

Um outro elemento que serve de argumento para os defensores da teoria de que o último capítulo deve ser questionado é o de que, ao chegar ao fim, a narrativa já surtiu efeito sobre o leitor, ou seja, o incesto já ocorreu em todos os seus pormenores nas descrições presentes nos capítulos de André. Desfazer o incesto, nesse sentido, é adicionar um elemento complicador que, mais do que apaziguar o leitor chocado, o faz rever e remontar toda a história narrada.

Além disso, mesmo que tal personagem negue as relações de parentesco entre Nina e André, o incesto ainda permanece em toda a sua transgressão porque no momento do ocorrido os envolvidos acreditavam serem mãe e filho<sup>110</sup>. Importante lembrar que no trecho em que Ana afirma que Nina estava ciente de que não se tratava de um incesto<sup>111</sup>, estamos diante de uma narrativa em primeira pessoa e, como o próprio excerto pode ser enganador, coloca-se também em dúvida tal informação.

A declaração de Ana ao final do romance é significativa, não só porque causa uma reviravolta no último capítulo, mas porque ela gera uma revisão sobre o próprio personagem e sobre os fatos descritos até ali.

Ana é esposa de Demétrio, o que de pronto já situa o personagem num cenário pacato do interior de Minas Gerais, fazendo parte de uma família tradicional da cidade, cujos costumes são declaradamente religiosos e comedidos. Além disso, o personagem é caracterizado por todos e, inclusive, por si mesma, como uma mulher sem vida e sem paixões, portanto, preservada de qualquer tipo de acontecimento extraordinário.

<sup>109</sup> BARROS, 2002, p. 43.

<sup>110</sup> Em alguns diários de André, o personagem suspeita de que talvez Nina soubesse de algo, de que talvez agisse intencionalmente, mas tais levantamentos não passam de uma suspeita ou sensação.

<sup>111</sup> CARDOSO, 1999, pp. 505, 506.

Dessa forma, dizer que André é filho de Ana e não de Nina é contradizer tudo que foi dito nos capítulos anteriores, em especial, as descrições de Ana referentes aos seus encontros com o jardineiro – descrições que sempre afirmaram a falta de interesse de Alberto.

É possível afirmar que a declaração de Ana é relevante para o entendimento da construção do personagem, pois ao encetar uma revisão sobre o seu percurso na história, ela permite que a sua vida calma e sem aventuras possa ser acalentada, apimentada, algo que o personagem já buscava durante o romance, procurando rever as suas escolhas e criar uma vida íntima e incitar paixões que antes inexistiam.

O movimento de contradição presente em todo o romance se refaz no seu desfecho, fazendo com que não haja um esclarecimento das dúvidas e nem uma solução. O último capítulo aponta para uma história que não se resolve, em que as pontas não se fecham, permanecendo sempre desconcertantemente em aberto.

### **Da seleção**

O processo de *seleção* definido por Iser prevê a decomposição das estruturas existentes (sociais e inclusive literárias) e o seu aproveitamento dentro da obra, contudo em um contexto diferente do inicial. Dessa maneira, a percepção das estruturas é diferenciada, bem como o seu sentido e valor. É dessa forma que o autor implícito trabalha na escolha dos excertos que aparecem no romance e na sua articulação interna. O efeito decorrente dessa mudança de contexto e seleção é a dissonância, nos mesmos termos em que os movimentos de contradição e complementação se valem dela, ou seja, a fim de desnortear o leitor e lhe incutir o maior número de dúvidas possíveis.

Porém, a *seleção* se vale dos vazios narrativos como meio de aturdir, a tal ponto que o leitor não seja mais capaz de indicar os eventos que supostamente seriam reais e



aqueles que seriam frutos da imaginação, tendo todos, assim, uma existência eminentemente literária.

Barros comenta que o romance se estabelece enquanto tal a partir desse jogo, ensinando que

Por toda Crônica da casa assassinada é constante o jogo entre mostrar/ esconder, ser/ parecer, disseminar/ agrupar, fragmento/ unidade. Nas brechas desses movimentos oscilantes, vai-se delineando a força de sua obra.<sup>112</sup>

Percebe-se, assim, que os relatos sobre o incesto, uma das questões centrais do romance, chegam ao leitor somente por meio dos diários de André, pois Nina não ganha voz para falar sobre o assunto. Todos os detalhes dessa trama aparecem com grande minúcia, mas vistos somente a partir de uma única perspectiva, a de André. Essa seleção gera uma série de dúvidas quanto às condições em que os fatos ocorreram ou se realmente ocorreram. Esse vazio narrativo será sentido especialmente pelo leitor no último capítulo, quando Ana diz que Nina sabia que André não era seu filho, desfazendo, assim, o incesto.

Do emaranhado de vozes que surgem em *Crônica da casa assassinada*, somente um personagem não ganha voz sequer uma vez: Demétrio. Irmão mais velho dos Meneses e responsável pela Chácara, Demétrio só aparece para o leitor nos escritos de outros personagens, tornando-se uma figura misteriosa e fantasmagórica.

No romance esse personagem ocupa o papel do homem de família, sendo o núcleo central de valores tradicionalistas e católicos. É nesse sentido que vai de encontro à cunhada, Nina, gerando um confronto que representa também uma luta entre o campo e a cidade, a espiritualidade e o materialismo, o moral e o imoral. Porém, os termos que definem esses pólos serão relativizados quando Ana descobrir que Demétrio nutre uma paixão por Nina. Nesse momento, a falta da voz de Demétrio torna-se

---

<sup>112</sup> BARROS, 2002, p. 43.

significativa porque questiona todas as descrições feitas sobre ele, além de problematizar a sua relação com Nina.

Dos registros do romance poucos podem indicar uma justificativa para esse fato. Ana, em suas confissões, dedica um capítulo inteiro à figura de Demétrio e explica essa falta de voz do personagem dizendo:

Nesse momento é que eu tinha a noção perfeita da sua desumanidade. Não tinha ele como qualquer outro, os recursos de uma confissão ou de um transbordamento daquelas coisas acumuladas em seu íntimo – e, como não soubesse livrar-se delas, perambulava sem encontrar sossego, à espera de alguém que lhe trouxesse uma palavra de paz, ou mitigasse seu tormento com um gesto de amizade ou amor [...] espiava-o de um modo quase jocoso, calculando que secretos infernos não atravessava ele, sem coragem para se revelar a si próprio, sem poder para confiar nos outros, ressecado e duro, como um fantasma de pedra em cuja existência ninguém acreditasse.<sup>113</sup>

Essa fala de Ana é importante porque erige um homem que não escreve porque não tem vida – entendendo-se que não há vida onde não há paixões, onde não há pecados, onde não há mudança, conforme proclama o Padre na sua *Segunda Narrativa* – o que aponta para um personagem que está morto como a casa, cuja imobilidade e tradição não permite essa reflexão sobre si mesmo e o seu mundo.

Além disso, como representante do *status quo* da família mineira não cabe a ele questionar, reivindicar ou tentar mudar a situação. O seu lugar está seguro e estável, qualquer mudança de paradigma significa uma mudança no seu status, algo que, segundo o romance, um Meneses jamais faria porque tem como marca a manutenção da ordem.

### **A presença interna do autor implícito**

Há uma grande dificuldade em se delimitar a presença do autor implícito, pois ele não se confunde com o narrador, não tem voz e nem marca textual que o identifique,

---

<sup>113</sup> CARDOSO, 1999, p. 426.

conforme comenta Kenner<sup>114</sup>. É somente pela atuação do autor implícito na disposição da narrativa e pelo efeito que ele gera no texto que se pode afirmar se ele está presente ou não.

Dessa forma, analisando-se internamente os trechos do romance *Crônica da casa assassinada*, pode-se perceber a presença do autor implícito em alguns deles, por exemplo, quando as passagens iniciam ou terminam com reticências, evidenciando a presença de uma narrativa que foi eliminada. Pode-se, além disso, entender que algumas linhas pontilhadas sejam a ausência intencional de algum relato. Esses vazios narrativos criam a idéia de incompletude e deixam o leitor suspenso em relação aos fatos, remetendo-os à proposta de Iser sobre a impossibilidade do conhecimento absoluto da realidade e a evidência do caráter fragmentário da visão de mundo.

Além disso, esporadicamente aparecem trechos que haviam sido suprimidos dentro das narrativas. Essa falta é marcada pelas linhas pontilhadas e pelas frases que iniciam, mas não terminam, entendendo-se, da mesma maneira, que esses espaços narrativos são elementos complicadores que suspendem a certeza do leitor em relação à narrativa:

Ajoelhei-me devagar. Com uma força terrível, que uma espécie de ânsia duplicava, obrigou-me a inclinar a cabeça sobre seu peito, a roçar com minha boca seu queixo e seus lábios. Mas pouco a pouco a pressão foi cedendo e, exausta, deixou pender a cabeça de lado, olhos fechados.

.....  
 A última noite em que a vi...  
 ..... 115

Outro caso exemplar é o diário de André, no qual os acontecimentos são questionados pelo próprio personagem. Colocam-se em dúvida os fatos refletidos por ele não pela contraposição com outros excertos, mas internamente, à medida que o

<sup>114</sup> KENNER, 1987, p. 65.

<sup>115</sup> CARDOSO, 1999, p. 34.

próprio personagem vai desvendando a trama pelo seu ponto de vista. A descrição do incesto é particularmente interessante, pois, ao duvidar de si mesmo, André torna dúbia a participação de Nina.

Abandonei a mão, e ela recuou um passo, mas aquele movimento, longe de repelir-me, me atraiu ainda mais, como se constituísse, não um sinal de recusa, mas de incentivo à minha audácia.

- A senhora sim – tornei a dizer. – A senhora. Por que é que brinca assim comigo, se me considera uma criança? Por que me acolhe, e vem a um encontro marcado no fundo do jardim?

Decerto era a febre que me ditava aquelas expressões, e eu nem sequer tinha consciência da minha injustiça, já que qualquer mãe assim atenderia ao apelo de um filho. Mas achava-me num desses instantes decisivos em que a verdade subterrânea, ainda sem forma constituída para afrontar a luz do dia, explode como um movimento de águas aprisionadas que remontam à superfície das marés.<sup>116</sup>

Leva-se em conta, ainda, que o único personagem que narra tais acontecimentos é André e o seu ponto de vista pode ser questionado como ele próprio o havia feito.

Nas narrativas do farmacêutico, o autor implícito atua questionando a pretensa imparcialidade do personagem. Afirmando-se detentor da verdade, o personagem procura apresentar os fatos de maneira objetiva, bem como se posiciona como alguém que conhecesse toda a trama, daí “Lembro-me muito bem da noite em que ela veio me procurar”, ou ainda, “devo esclarecer desde já”. Sem ponderar as suas falas, o farmacêutico não leva em conta o caráter fragmentário dos seus relatos e se contradiz internamente, porque, afinal, para ele essa fragmentariedade não existe ou é desprezível. No caso retratado na *Primeira narrativa do farmacêutico*, o personagem nega qualquer interesse em obter favores, mas pede explicitamente não um, nem dois, mas três carros de tijolos:

Diante de mim, imóvel, ele seguia com extrema atenção aquela fingida volubilidade. Provavelmente estaria procurando adivinhar em minhas palavras um sentido oculto, uma insinuação qualquer – e eu confesso que nada mais queria dizer além do sentido nu que exprimiam, nada, senão que o muro necessitava de conserto, e que eu não possuía o dinheiro necessário para fazê-lo. No entanto, uma inspiração pareceu tocá-lo de repente, vi uma

<sup>116</sup> CARDOSO, 1999, p. 258.

pequena luz se acender em seus olhos, enquanto mais uma vez estendia a mão e tocava-me o braço<sup>117</sup>

Além disso, o autor implícito torna-se presente nos excertos a partir dos movimentos de contradição e complementação, não aqueles existentes na justaposição dos excertos, conforme vimos anteriormente, mas dentro do mesmo trecho. Um caso peculiar é a *Quarta narrativa do farmacêutico*. Afastada no tempo em relação aos seus fragmentos anteriores, esse capítulo trata de uma série de novas informações, desde a presença de um cachorro e da esposa do farmacêutico até uma sensível mudança de postura. Contudo, essas mudanças não são radicais, permanece um interesse mesquinho toda vez que se fala em dinheiro ou intrigas apresentados por meio de comentário como, por exemplo, “...o caso começava a interessar-me”<sup>118</sup>; ou “...E depois, se era um favor que desejava de mim, o que não poderia eu, com certa cautela, obter em troca?”<sup>119</sup>. Mas persiste, nesse mesmo capítulo, uma certa obrigação moral por parte do farmacêutico de ajudar Valdo, fazendo com que ele atenda aos pedidos mesmo sabendo que não havia qualquer recompensa em troca.

Essas contradições internas não só demonstram que não há um caminho só para a retidão e a verdade, mas também evidenciam o processo subjetivo de construção de uma realidade que tende a ser efêmera e transitória. Dentro desse jogo o leitor é obrigado a rever e remontar toda a narrativa diversas vezes, sem que com isso possa chegar a ter garantia de que as certezas acerca do que lê correspondam à realidade dos fatos.

---

<sup>117</sup> CARDOSO, 1999, p. 48.

<sup>118</sup> CARDOSO, 1999, p. 444.

<sup>119</sup> CARDOSO, 1999, p. 446.

### 3.3 LINGUAGEM

A linguagem em *Crônica da casa assassinada* é um dos suportes marcantes porque é constantemente trabalhada e burilada, indicando um trabalho de intensa sofisticação. Mas é também um dos elementos mais problemáticos de análise, pois ao registrarem-se todos os excertos com a mesma depuração, não se permite uma identificação de cada personagem segundo o tipo de linguagem utilizada.

Muitos críticos justificaram a coincidência do registro lingüístico com a escrita típica de Lúcio Cardoso. Manuel Bandeira compartilha essa proposta e afirma em um texto para a *Folha de São Paulo* o seguinte:

No entanto por ocasião da leitura como que me incomodava que todos escrevessem da mesma maneira, que é afinal a maneira de Lúcio! Todavia esse elemento destruidor da verossimilhança foi impotente para anular a verdade imanente das criaturas a que Lúcio insuflou o seu extraordinário sopro de vida.<sup>120</sup>

Essa afirmação de Bandeira é importante porque marca um tipo de leitura crítica do romance que até hoje é ainda defendida pelos críticos de maneira geral e que aponta para falta de verossimilhança que se desprende da homogeneidade do registro lingüístico<sup>121</sup>.

Porém, de maneira significativa, Bandeira afirma que essa característica foi impotente para anular a verdade daquelas criaturas. Essa proposição informa, no mínimo, que a força do texto ainda está presente.

Sobre os romances da década de 40 e 50, em especial sobre o livro *Perto do coração selvagem* de Clarice Linspector, Antonio Candido comenta:

Nele, de certo modo, o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito. Por outras palavras, Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que

<sup>120</sup> BANDEIRA, 1991, p. 768.

<sup>121</sup> O estudo da verossimilhança na linguagem está presente no capítulo 4.1.

institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica.<sup>122</sup>

De maneira semelhante, essa observação de Candido pode ser atribuída ao texto de Lúcio Cardoso também. Nesse sentido, diferentemente de Bandeira, Candido afirma que a força do texto não existe apesar da falta de verossimilhança gerada pela linguagem, mas sim por causa dela, ou seja, o tratamento de temas complicados (como o incesto, o adultério e o suicídio) ganha força porque a sofisticada linguagem utilizada sustenta essa complexidade, produzindo uma inteligibilidade específica dentro do romance.

Não se trata mais de analisar uma relação entre a linguagem romanesca e aquela utilizada pelos falantes no cotidiano, isto é, não cabe buscar uma identificação entre a voz do personagem e sua faixa etária, escolaridade, sexo e origem, conforme inúmeros estudiosos procuram em *Crônica da casa assassinada*, pautados pelo paradoxo do realismo que exige sempre uma concordância entre o texto ficcional e uma realidade dada. Cabe, sim, entender qual é o papel da linguagem dentro do romance e como ela é capaz de dar força para esse texto romanesco.

Theodor Adorno comenta esse afastamento da tradição realista nos seguintes termos:

Não é só porque o positivo e o tangível, incluindo a factibilidade da interioridade, foram confiscados pela informação e pela ciência que o romance foi forçado com esses aspectos a entregar-se à representação da essência e de sua antítese distorcida, mas também porque quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência com um véu. *Se o romance quiser permanecer fiel à herança realista e dizer como as coisas realmente são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo.*<sup>123</sup> (grifo do autor)

---

<sup>122</sup> CANDIDO, 2003, p. 206.

<sup>123</sup> ADORNO, 2003, p. 57.

## Das linguagens

O realismo reivindica uma postura objetiva, imparcial e direta em relação à realidade, porém, como vimos na teoria de Iser, mesmo essa atitude não é capaz de apresentar o real porque ele está em constante movimento, sendo impossível apreendê-lo em toda a sua totalidade. Se, por um lado, o romance realista não é capaz de apresentar a realidade, por outro, é capaz de engendrará-la por meio de diversos recursos literários, utilizando para tanto convenções estabelecidas e aceitas como realistas, objetivas e imparciais.

Uma dessas convenções diz respeito à linguagem utilizada. Em um artigo chamado *Do realismo na arte*<sup>124</sup>, Roman Jakobson caracteriza o realismo como efeito formal, definindo-o a partir da predominância da metonímia e da sinédoque, em oposição ao primado da metáfora no romantismo e no simbolismo. Em outro texto, *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*, complementa dizendo que,

Seguindo a via das relações de contigüidade, o autor realista opera digressões metonímicas da intriga à atmosfera e dos personagens ao quadro espaço-temporal. Ele se orgulha dos estados sinedóticos.<sup>125</sup>

Apesar disso, em *Crônica da casa assassinada* essa linguagem característica do realismo é deixada de lado, abrindo-se espaço para uma linguagem metafórica, poética e reiterativa. Nesse sentido, o romance dialoga com a proposta desenvolvida pelo romantismo em que, tanto na prosa quanto na poesia, primava-se pelo apuramento lingüístico. Álvaro Cardoso Gomes e Carlos Alberto Vechi explicam que a

Marca registrada do romantismo é a expressão grandiloqüente que se caracteriza pelo uso de paradoxos, de excessos metafóricos, de adjetivação abundante. Sonoramente, nesse extremo, a poesia se transforma em pura emoção, liberando às vezes um brado de revolta, ou os “puros soluços” de Musset. A pontuação entrecortada, os versos com o acúmulo de exclamações, reticências, travessões, como se a forma mimetizasse, em sua aparente

---

<sup>124</sup> JAKOBSON, 1978.

<sup>125</sup> JAKOBSON, 2003, p.34.



desordem, a confusão interna do poeta, possuído por sentimentos contraditórios.<sup>126</sup>

No romantismo, essa linguagem é associada à manifestação de uma subjetividade e à manifestação da individualidade, dando um enfoque extraordinário aos processos internos do sujeito. Essa postura será reivindicada por Lúcio Cardoso que, dialogando com o romantismo, mergulha no *eu* trabalhando, assim, com a realidade que repercute sobre o homem e não como fato em si.

Não só a linguagem, mas também a dramaticidade do texto de Lúcio Cardoso provém, muitas vezes, desses recursos lingüísticos associados ao romantismo, o que confere ao texto uma intensidade exacerbada e uma tensão constante. Contribui dessa maneira para a construção do elemento trágico que, por sua vez, surge nesse ambiente como consciência da instauração de uma crise irreparável entre o ser e as coisas, tensão essa já desenvolvida pela estética romântica.

Curioso notar, também, como o gênero confessional é amplamente utilizado no romantismo, pois é um tipo discursivo que permite a liberação da voz do *eu*, enquanto indivíduo, iluminando os recônditos da alma. Mais uma vez, no texto em estudo, percebe-se não só a utilização da confissão, mas a escolha de gêneros íntimos e o constante adensamento do caráter subjetivo de cada excerto. Deflagra-se, assim, o diálogo entre esse romance e os mais diversos aspectos do romantismo, com destaque para o tipo de linguagem e aquilo que ela representa nesses universos. Nesse sentido, perceber a associação entre a *Crônica da casa assassinada* e o romantismo é fundamental para compreender que espécie de referencial a leitura do texto ativa e como ela pode ser significativa para o entendimento da obra em questão.

---

<sup>126</sup> GOMES & VECHI, 1992, p. 26.

## A referencialidade

Não podendo referir-se diretamente ao real, cabe à linguagem conotá-lo, daí a utilização das metáforas como meio de aludir ao mundo circundante e, ao mesmo tempo, apontar a sua intraduzibilidade.

Em termos bem diferentes se dá a proposta realista que busca uma ilusão de referencialidade. Antoine Compagnon explica esse processo afirmando que no realismo

A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem são fictícios, mas uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o funcionamento dos atos de linguagem fictícios é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura.<sup>127</sup>

Por não tentar criar a ilusão de referencialidade, Lúcio Cardoso exalta o caráter literário que envolve as escolhas lingüísticas desse romance, pois chama mais atenção para o meio (palavra, texto) do que para o fim (realidade). Dessa maneira, Lúcio Cardoso descola-se dessa tradição realista, mas sem destituir a ficção de qualquer referencial externo, até mesmo porque o que ele prevê é a presença da realidade e do imaginário no objeto ficcional.

Nessa linha de pensamento, a referencialidade para Lúcio Cardoso não possui um objeto único de representação como a realidade ou o imaginário. Não há ponto de chegada ou de partida para a literatura de Lúcio, mas a constituição do trânsito entre essas duas esferas, a partir do percurso traçado entre a interioridade e a realidade.

O romance caracteriza-se, então, pela manifestação do percurso de cada personagem para encontrar a si mesmo e a sua realidade. Sendo cada trajeto diferente dos demais, mas ainda definidor de cada um daqueles personagens envolvidos na trama. Nesse processo de constituição interna e externa, cabe ao leitor acompanhar esse percurso, a fim de entender os acontecimentos que se desenrolam na Chácara.

---

<sup>127</sup> COMPAGNON, 2003, p. 135.

Perceber as mais diversas tradições literárias em um romance como *Crônica da casa assassinada* é importante para se entender como o leitor compreende os trânsitos descritos por cada personagem e que espécie de bagagem define o tipo de leitura feita acerca da obra.

Importante ressaltar, nesse momento, que o diálogo entre o *eu* e o *outro* revela-se no romance por um viés estético, sendo o *eu*, o leitor, com toda uma bagagem anterior que o direciona, e o *outro*, o autor, que se vale dos recursos já conhecidos e trabalhados pela literatura, a fim de redimensioná-los no texto. Surge um impasse entre o leitor e o autor, uma tensão que não pode ser dirimida porque o texto literário só se perfaz em função desse diálogo dissonante: o autor constrói a narrativa, mas é o leitor que criará sentido para ela.

Volta-se, assim, ao estudo de Figueiredo<sup>128</sup>, em que se discute a construção simultânea de sentido por parte dos envolvidos. Em outras palavras, existe uma construção simultânea do texto e do leitor pois, à medida que o romance ganha significado para um indivíduo, movimenta-se todo o seu referencial, definido em grande medida pela espécie de leitura feita anteriormente.

### **No romance**

A maneira como se lêem os excertos de cada personagem é fundamental para o entendimento do romance, em especial, para o entendimento do trajeto descrito por cada personagem, portanto, entender o tipo de linguagem utilizada é pressuposto para compreender os meandros desse complexo texto.

Em uma leitura mais superficial pode-se acreditar que um personagem é mais imparcial ou mais neutro que o outro, tendo em vista a sua participação nos eventos e a linguagem por ele utilizada. É o caso de Betty, por exemplo, que, ocupando um papel

---

<sup>128</sup> FIGUEIREDO, 1998.

secundário na trama, não está envolvida diretamente nos acontecimentos, narrando-os, então, de um ponto de vista externo. Além disso, sua maneira contida de expressar-se permite dizer que ela não está influenciada pelos laivos de dramaticidade e é um personagem mais centrado.

Sabe-se que esse fato decorre da posição peculiar ocupada por Betty como governanta da Chácara pois, diferente dos demais empregados, contava com liberdade para movimentar-se dentro da casa e acompanhar os acontecimentos de perto. Daí seus relatos caracterizarem-se por uma visão panorâmica que não se liga a um personagem somente e que é capaz de narrar fatos decorridos dentro da casa com conhecimento de causa, porém, sem ter envolvimento direto nos acontecimentos. No trecho seguinte observa-se uma descrição de Betty a respeito da sua relação particular com a família:

Disse-me [Valdo] que não prestasse muita atenção, se Dona Nina não entendesse desde o começo qual era a minha posição perante a família, mesmo porque não era fácil a um recém-chegado adivinhar que eu não fazia parte da criadagem, e guardava uma situação distinta, de governanta, desde os tempos em que sua mãe era viva.<sup>129</sup>

Quanto à linguagem, Betty procura manter o mesmo distanciamento e neutralidade, optando por recursos descritivos mais contidos, conforme se pode observar no *Diário de Betty (III)*

Houve uma pequena correria em casa, porque Dona Nina amanheceu doente, queixando-se de dores de cabeça e enjôos do estômago. O Sr. Valdo queria ficar ao seu lado, o que não foi possível, pois logo hoje tinha ele necessidade de ir a Vila Velha, a fim de acertar contas com um banco.<sup>130</sup>

À primeira vista, o trecho caracteriza-se por ser bem articulado e por utilizar construções refinadas: períodos compostos que revelam a sofisticação do discurso. Nas quatro linhas selecionadas há dois períodos complexos, apresentando uma superposição de subordinadas. No primeiro, verifica-se a presença de uma oração subordinada

<sup>129</sup> CARDOSO, 1999, p. 52.

<sup>130</sup> CARDOSO, 1999, p. 135.

adverbial causal e uma adjetiva explicativa reduzida de gerúndio; no segundo encontra-se uma oração subordinada substantiva apositiva, uma oração adverbial causal, uma oração adverbial final e uma subordinada substantiva nominal. Caracteriza-se, assim, uma fala altamente rebuscada do ponto de vista sintático, apesar de não o ser do ponto de vista lexical.

Percebe-se, por meio das escolhas lexicais, que Betty procura manter-se à parte dos fatos, daí a sua preocupação em ponderar os acontecimentos: “houve uma *pequena* correria”, pretende, assim, não os exagerar; ou ainda quando afirma que Valdo gostaria de estar presente, mas não foi possível porque tinha *necessidade* de ir ao banco, demonstrando que Betty mensurava muito bem as palavras porque, diferente das descrições dos outros personagens, ela não ataca e nem atribui culpa ou sentido aos fatos ocorridos.

Tendo em vista a descrição e contenção que caracteriza esses capítulos, percebe-se que a falta de adjetivação e a falta de elementos simbólicos cooperam para uma leitura do personagem como alguém mais confiável, mais verossímil e mais imparcial. A associação entre a fala de Betty e a verdade professada sobre a Chácara, se dá em função da posição panorâmica e da linguagem dita realista, porque, conforme explica Jakobson<sup>131</sup>, a convenção literária informa que os recursos mais próximos da realidade e que eliminam a subjetividade são: a descrição cronológica dos eventos, o uso da metonímia, a falta de comentários por parte do narrador, o uso de sinédoque, entre outros.

Vê-se que a compreensão do personagem como alguém mais neutro se dá em função das convenções lingüísticas às quais o leitor já tem acesso antes da leitura do romance, e não em função de uma verdade que seja realmente mais objetiva.

---

<sup>131</sup> JAKOBSON, 1978.

Por outro lado, encontram-se nos excertos de Betty pequenos trechos esparsos que indicam um encaminhamento lírico. Tais passagens revelam, também, os poucos trechos em que o personagem debruça-se sobre si mesma.

Havíamos atingido o ponto justo, e aquilo que existia dentro de mim, sem nome ainda, mas flutuando esparso como uma nuvem aos pedaços, concentrou-se de repente, adquiriu forma, nome e eu estremeci, sem ousar encarar de frente aquela suspeita que se confirmava. Por um momento pensei em fugir, em escapar à intolerável pressão daqueles sentimentos que não me pertenciam, pois afinal quem era eu naquela casa, e porque deveria imiscuir-me em coisas que deveriam pesar tão decisivamente sobre o destino de pessoas sobre quem jamais deveria sequer elevar a vista?<sup>132</sup>

Na passagem acima transcrita divisa-se uma série de recursos próprios da poesia, tais como: metáforas e alegorias, em especial, no trecho “havíamos *atingido o ponto justo*, e aquilo que existia dentro de mim, sem nome ainda, mas *flutuando* esparso como uma *nuvem aos pedaços*, concentrou-se de repente, adquiriu forma”; ou ainda, hipérboles como “escapar à *intolerável* pressão daqueles sentimentos”; e a reiteração da figura do *eu* “dentro de mim”, “eu estremeci”, “não me pertenciam”, “o que era eu naquela casa”.

Aquela confusão de sentimentos que ocorre no interior de Betty é algo inominável, que ganha forma no momento em que ela reflete sobre os fatos ao ser inquirida por Valdo. Não se trata de uma mera descrição de um fato externo, mas da conformação de um sujeito e de seu mundo interior, da reflexão interna que vem à tona.

Nesses momentos, por não trabalhar com os recursos considerados realistas, Betty explicita a presença da subjetividade, pois os trechos estão ligados a um questionamento e à revisão que faz de si mesma e dos fatos que a circundam. Ao utilizar uma linguagem metafórica e hiperbólica, o texto dialoga com os recursos do romantismo e da linguagem poética, o que marca, segundo a tradição literária, um mergulho no *eu*.

<sup>132</sup> CARDOSO, 1999, p. 237.

Mais uma vez, a tradição literária interfere na leitura dos excertos, a bagagem literária do leitor interfere na leitura diferenciando e separando os trechos objetivos daqueles em que há subjetividade. De maneira muito sutil, percebe-se, imiscuída na narrativa, a presença de elementos simbólicos, referentes a uma subjetividade que se descortina por detrás da pretensa objetividade.

Betty reiteradamente associa a figura de Timóteo e de Maria Sinhá com a de pessoas inebriadas, envolvidas em uma atmosfera pesada e viciada. Utiliza-se de tais recursos para descrever o aposento de Timóteo e o porão, onde se encontrava o retrato de Maria Sinhá, por exemplo, “Ah, Dona Nina – disse-lhe eu – a senhora não deveria ter vindo. O ar deste porão não é respirável”<sup>133</sup>, ou quando afirma

No entanto, não era difícil observar que há muito os móveis não eram espanados, nem varrido o assoalho, nem levado a efeito qualquer serviço de limpeza: um ar quente, viciado, circulava em torno de nós como um clima próprio, no qual Timóteo se movesse como dentro do único elemento em que lhe fosse permitida a existência.<sup>134</sup>

Ou ainda

Estranho mistério o dessas naturezas vedadas: ali, onde nenhum de nós respirava livremente, era o lugar exato em que ela parecia sentir-se mais à vontade.<sup>135</sup>

Percebe-se nessas passagens a presença majoritária de descrições, porém, não se trata de simples descrições objetivas, pois a compreensão que o personagem tem de cada um daqueles ambientes é ditada pela sua própria subjetividade, daí a associação entre os ambientes ocupados por Timóteo e Maria Sinhá e as atmosferas sóbrias, bem como a ligação de Nina com esses personagens a partir do espaço descrito: “era o exato lugar em que ela parecia sentir-se mais à vontade”.

---

<sup>133</sup> CARDOSO, 1999, p.138.

<sup>134</sup> CARDOSO, 1999, p. 114.

<sup>135</sup> CARDOSO, 1999, p. 115.

Os trechos pretensamente objetivos descortinam uma subjetividade que é própria de Betty, bem como os espaços externos somente ganham forma e sentido pelo olhar do personagem. O que se observa, então, é o percurso de constituição do mundo interno e do mundo externo, sem que com isso a narrativa se ligue em nenhum desses pontos, o que ressalta o trânsito que estabelece sentido.

Uma leitura mais atenta dos diários de Betty mostra ao leitor que essa separação entre elementos objetivos e subjetivos não é suficiente para compreender-se a construção narrativa que sustenta o romance. É possível notar que a subjetividade não se resume apenas àqueles fragmentos que utilizam as metáforas e a adjetivação, existindo inclusive naqueles trechos que se pretendem realistas e imparciais, conforme se verifica no seguinte exemplo:

Estacando diante da janela, e mostrando sem dúvida o adensado de mangueiras que se comprimia lá fora, [Nina] bradou com uma entonação singularmente eloqüente: “Você nem pode avaliar como isto tudo me faz mal!” Sem dúvida ela era sincera, pois nunca vivera no interior e aquela paisagem baixa, de grandes descampados ressecados pelo estio, não lhe diziam coisa alguma, e nem lhe despertava nada além de uma verídica angústia.<sup>136</sup>

Essa passagem demonstra que, apesar de uma linguagem contida e bastante referencial, a subjetividade de Betty determina a sua visão de mundo e recorta a realidade que se apresenta diante de seus olhos, levando a interpretar o mundo segundo o seu ponto de vista. Daí a afirmação “sem dúvida ela era sincera” e o julgamento acerca do que era ou não era significativo para Nina, bem como a descrição dos descampados que demonstram o olhar do personagem sobre aquele espaço, ajudando a identificar a fonte de angústia, que talvez não seja provocada apenas em Nina, mas também na própria Betty. .

A passagem citada inicia com uma descrição cronológica de eventos e uma descrição do espaço no qual ocorreu a cena, tudo de maneira muito concisa, mas com

---

<sup>136</sup> CARDOSO, 1999, p. 62.



informações precisas o suficiente: “bradou com uma entonação singularmente eloqüente”; além disso, reproduz a fala de Nina entre aspas, o que indica uma preocupação em reconstituir a cena e ser realista, mas por meio de uma informação categórica como “Sem dúvida ela era sincera”, Betty deixa indicado ao leitor o quão relativa é a sua fala, pois não poderia afirmar nada de maneira absoluta, em especial, tratando-se da experiência de outra pessoa, como Nina.

Segundo descrições de Betty, ela havia se instalado na Chácara para lecionar aulas de inglês para Timóteo, portanto, assim como Nina, é um personagem que vem de fora. Estabelecendo, por conta desse dado, uma ligação entre essas personagens, a qual demonstra para o leitor que Betty pode não estar falando de Nina ao afirmar “aquela paisagem baixa, de grandes descampados ressecados pelo estio, não lhe diziam coisa alguma”, mas de sua própria experiência.

Vislumbra-se, então, no romance *Crônica da casa assassinada* a presença de diversas referências literárias, ora o realismo ora o romantismo, a fim de trazer para a leitura da obra toda uma bagagem já conhecida pelo leitor. Ao incorporar essa bagagem no texto e criar uma série de novas relações entre elas, Lúcio Cardoso questiona o conhecimento do leitor, principalmente o seu conhecimento da realidade. Além disso, a prática do leitor afeito às regras definidas por cada modelo ou gênero discursivo é questionada, daí se poder dizer que Lúcio seja um autor que faz uso da tensão dissonante.

Ao jogar com a credibilidade do leitor em cada excerto, partindo do jogo entre objetivo e subjetivo, o autor demonstra que a subjetividade está em tudo: referir-se diretamente à realidade já não interessa mais, cabe, então, a materialização do percurso, da interioridade para a exterioridade e vice-versa.

Se em Betty há uma construção nos moldes realistas, em contraposição há personagens cujos referenciais são outros. O caso de André é interessante para análise, pois, muito diferente de Betty, ele está envolvido diretamente nos acontecimentos, apresentando o seu ponto de vista de maneira pessoal, daí a semelhança entre os seus escritos e uma tradição romântica de expressão do *eu*.

Apesar de tanto os excertos de Betty quanto os de André tratarem-se de diários, esses dois personagens se distinguem em muitos outros aspectos, como a linguagem. Inicialmente, conforme vimos no capítulo 3.1, cada um deles trabalha de maneira diversa com o tipo de texto escolhido: Betty apresenta uma visão panorâmica e distante dos fatos enquanto que André narra os fatos de um ponto de vista interno e parcial, cujos temas restringem-se ao máximo, concentrando-se majoritariamente em Nina.

Além disso, os registros de André caracterizam-se pela escrita de um adolescente que vive uma relação incestuosa com a mãe, portanto, trata-se de uma escrita que dá vazão a uma intimidade, a uma expressão da subjetividade do personagem, em especial, dos seus amores e das suas angústias. Nota-se que os excertos do personagem iniciam-se a partir da chegada de Nina, o que produz nele uma mudança de atitude e o confronto com uma série de novas sensações, não necessariamente maternas, mas de ordem sexual. Parte daí a conturbada escrita do personagem, ressaltando a sua problemática relação com Nina e as ressonâncias desse amor proibido na sua interioridade.

Percebe-se de maneira geral uma ligação entre os diários de André e a tradição romântica que aparece não só como expressão de uma interioridade e predominância do sujeito sobre o objeto (os fatos), mas através da enunciação, como no *Diário de André (conclusão)*, em que a morte de Nina repercute sobre ele e ganha destaque como núcleo temático desse excerto:

...colei meus lábios aos seus lábios [de Nina] duramente apertados, que aflorei com as minhas mãos a curva cansada de seu seio, que lhe beijei o ventre, as pernas e os pés, que só vivi para a sua ternura – e morri também um pouco por todas as veias do meu corpo, pelos meus cabelos, pelo meu sangue, pelo meu paladar e pela minha voz – enfim por todas as minhas fontes de energia – quando ela consentiu em morrer, e morrer sem mim...<sup>137</sup>

Enunciativamente também aparecem as descrições do incesto e da sua vivência de maneira incoseqüente, como alguém guiado pelas leis do seu coração e não da norma social, isto é, como alguém envolvido demais nos acontecimentos e que não é capaz de se desligar deles. Em um longo trecho do *Diário de André (II)* observa-se a presença de várias temáticas românticas como o impulso de morte, a transgressão de uma lei ou de um valor em nome de um sentimento, a expressão da subjetividade e a confusão interna do personagem:

Afinal emudeceu completamente e, na escuridão, senti apenas que suas mãos se moviam, desprendiam-se das minhas, alongavam-se e começavam a percorrer-me o corpo numa terrível e inesperada carícia. Naquele minuto mesmo achavam-se macias e ternas sobre os meus ombros, aflagavam-me a nuca, os cabelos, a ponta das orelhas, ao lábios quase. Ah, podia ser que não houvesse nisto nenhuma intenção, que fossem simples gestos mecânicos de uma mãe carinhosa – que sabia eu das mães e dos seus costumes! – mas a verdade é que não podia reprimir seus sentimentos e estremecia até o fundo do ser, desperto por uma agônica e espasmódica sensação de gozo e aniquilamento. Não, por mais que eu repetisse “é minha mãe e não devo fazer isso”, e imaginasse que era assim que elas procediam com os filhos, não podia fugir à embriaguez do seu perfume, nem a força da sua presença feminina. Era eu, eram os meus dezesseis anos em fúria que acordavam àqueles simples gestos de mulher.<sup>138</sup>

Indo ao encontro dos temas, a linguagem também trabalha com uma referência romântica. Como meio de expressão do *eu* e de toda aquela conturbada existência, a linguagem de André caracteriza-se pelo exagero, pela hipérbole, pelas metáforas e pela adjetivação intensa, como se pode observar no seguinte trecho:

...seus olhos me buscavam – e devoravam-me o tecido exterior, a trama íntima, a figuração derradeira que me constituía e me erguia o ser, para aprofundar-se além dessa coisa cerrada e triste que é o âmago da matéria, o laço umbilical, e pervagar através da essência, lúcida e cambaleante à procura

<sup>137</sup> CARDOSO, 1999, p. 23.

<sup>138</sup> CARDOSO, 1999, p. 191.

da verdade do amor que nos unira – e a palavra enfim, o adeus, a força, a sugestão e o carinho, que haviam feito de mim a criatura entre todas única que sua paixão havia escolhido.<sup>139</sup>

Observa-se que André está descrevendo o olhar de Nina sobre ele. Esse fato é muito simples e corriqueiro, mas ganha uma grande dimensão quando retrata os meandros da relação incestuosa entre mãe e filho. A repercussão desse simples gesto na subjetividade de André é tamanha que o leva a um pequeno devaneio sobre a sua condição, caracterizando, assim, as passagens que se assemelham ao ensaio porque vasculham além da aparência e demonstram uma escrita que procura construir uma realidade na medida em que erige-se a si mesma.

Nota-se também a força da escolha lexical porque remete à hipérbole da adjetivação e descrição dos fatos, tais como “devoravam-me”, “derradeira” e “cambaleante”. Observa-se, também, a longa seqüência de qualificativos que cria essa atmosfera de confusão e exagero: “cerrada e triste”; “lúcida e cambaleante”; ou ainda por meio dos substantivos que se amontoam em “palavra enfim, o adeus, a força, a sugestão e o carinho”.

Não só nesse trecho, mas em todos os excertos de André verifica-se um vocabulário cuja tônica é a obscuridade, aparente tanto na descrição de cenários, quanto em relação ao conhecimentos dos fatos, daí a reiteração simbólica de palavras como trevas, sangue, bruma, sombra e obscuridade, estabelecendo uma relação entre os temas enunciados pelo personagem e a linguagem utilizada.

Além disso, percebe-se que grande parte dos adjetivos utilizados e das metáforas são ligadas à natureza: “O que vinha nele (olhar de Nina) erguia-se com o impulso de uma seiva ascendendo ao longo de um caule – só que a ramaria se achava morta, e nenhuma flor brotava mais dessa paisagem em despedida”<sup>140</sup>. Sendo a natureza não só

---

<sup>139</sup> CARDOSO, 1999, p. 31.

<sup>140</sup> CARDOSO, 1999, p. 27.

elementos da fauna e da flora, mas de um estado natural, daí as referências à uma ligação de sangue, a presença de elementos maternos como água e laço umbilical.

Por fim, pode-se afirmar que a escrita de André é perpassada por uma série de questionamentos que aparecem normalmente entre parênteses como complemento de uma descrição ou como expressão íntima do fato, conforme se observa no seguinte exemplo: “(Porque? Que espécie de culpa carregava comigo, que já me fazia solitário e diferente dos outros?)”<sup>141</sup>.

Nos excertos de André não há uma separação entre o que é objetivo e subjetivo. Os fatos ocorrem segundo a ótica do personagem e a presença da subjetividade é marcada em todo discurso por meio do exagero, dos adjetivos, das interrogações etc. Muito diferente de Betty, que busca o distanciamento e a concisão, André tem como marca esse mergulho interior.

De maneira geral, compreende-se a diferença entre a linguagem utilizada por André e a linguagem utilizada por Betty, pois em uma o paradoxo é realista, contido, metonímico, em outra há um trabalho mais poético, o tom do exagero e do metafórico, bem como os léxicos utilizados apontam para encaminhamentos diferentes. Nesse sentido, pode-se afirmar que há um tratamento da linguagem que é característico de cada personagem e, mais uma vez, o que é comum em todo romance é o trabalho de sofisticação da linguagem.

### **O outro na linguagem**

Conforme visto acima, é possível afirmar que a linguagem de *Crônica da casa assassinada* não é igual em toda a sua extensão. Entretanto, há um trabalho estético e lingüístico que demonstra uma constante preocupação em apurar as escolhas lexicais e as construções sintáticas do texto.

---

<sup>141</sup> CARDOSO, 1999, p. 185.

Com exceção de Betty, do médico, do farmacêutico<sup>142</sup>, a linguagem do romance se caracteriza principalmente por ser poética. Entendendo-se por poético a utilização da função emocional da linguagem, Jakobson define esse uso como “O pendor para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem[...] Como promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos”<sup>143</sup>.

O que interessa nessa definição é o fato de que a função poética não tem por fim a representação de um objeto externo, função essa própria do uso referencial da linguagem, mas sim o enfoque da mensagem, do signo. Nesse sentido, observa-se que grande parte da linguagem utilizada em *Crônica da casa assassinada* procura evidenciar muito mais a mensagem, o texto, do que o referente.

Percebe-se que o romance em questão procura dissociar-se de um referencial externo de significação. Essa busca é concretizada pela materialização do processo de constituição da realidade e da subjetividade, a partir do trânsito que se estabelece em todos os personagens entre uma esfera e outra, mas também aparece na escolha de uma linguagem que é majoritariamente poética e que por esse motivo não tem como ponto de chegada algo que está fora dela mesma.

Dessa forma, a *Crônica da casa assassinada* aponta para a construção de um mundo que é acima de tudo simbólico e literário, ou seja, que se manifesta e que se perfaz como linguagem. Justifica-se, assim, a importância do registro lingüístico como meio de trazer a força, a potencialidade, desse texto, pois, como o romance utiliza a função poética, ele não está falando de algo que existe fora de seus limites, mas somente sobre o percurso que ali se constitui.

---

<sup>142</sup> Esses personagens possuem, significativamente, poucas falas no romance e se caracterizam por uma visão externa dos fatos, porque não estão envolvidos na trama.

<sup>143</sup> JAKOBSON, 2003, p. 129.

Roland Barthes comenta a força da palavra poética e chama esse processo de *grau zero da escrita*:

Aqui as relações fascinam, é a palavra que alimenta e cumula como o desvendamento súbito de uma verdade; dizer que essa verdade é de ordem poética é apenas dizer que a Palavra poética nunca pode ser falsa porque ela é total; brilha com uma liberdade infinita e se propõe a irradiar em direção a mil relações incertas e possíveis. Abolida as relações fixas, as palavras não têm mais do que um projeto vertical, é como um bloco, um pilar que mergulha num total de sentidos. A palavra poética é aqui um ato sem passado imediato, um ato sem entornos, e que não propõe senão a sombra espessa dos reflexos de todas as origens que lhe estão vinculadas. Assim, por trás de cada palavra da poesia moderna subjaz uma espécie de geologia existencial, onde se reúne o conteúdo total do nome, e não mais o seu conteúdo eletivo como na prosa e na poesia clássica. A palavra não é mais dirigida de antemão pela intenção geral de um discurso socializado; o consumidor de poesia, privado do guia das relações seletivas, desemboca na palavra, frontalmente, e recebe como que uma quantidade absoluta, acompanhada de todos os seus possíveis.<sup>144</sup>

Inúmeros trechos do romance procuram esse efeito do *grau zero da escrita* descrito por Barthes, conforme se observa nesta passagem do *Diário de André (V)* (*Continuação*):

Como toda ela parecia vibrar de uma emoção ainda recente, e renovar-se, como uma rosa tocada pelo orvalho, e já pendida, que toda se entreabre e se ergue num átimo assomo de vida – como revelava assim a oculta energia que lhe vitalizava o ser, e o entusiasmo de que era dotada para todas as febres e todas as loucuras.<sup>145</sup>

Percebe-se que André não fala de um mundo que existe fora de si mesmo e que também não existe fora daquela manifestação verbal, porque é somente esse registro que permite o seu conhecimento. Além disso, André evoca uma série de recursos próprios da poesia, como a metáfora (ex: rosa roçada pelo orvalho), a hipérbole e a adjetivação. A função poética indica, então, esse trabalho de constituição da mensagem acima do referente, pois mais importante do que o ímpeto de Nina descrito por André no parágrafo citado acima é a constituição desse mundo particular e potencializado.

<sup>144</sup> BARTHES, 2000, p. 43,44.

<sup>145</sup> CARDOSO, 1999, p. 264.

Iser comenta que a linguagem que não se pretende referencial atualiza o seu caráter protéico porque potencializa toda a criação literária, permitindo novas interpretações, um novo olhar sobre o mundo e uma forma diferente de conhecer a realidade.

É importante ressaltar que grande parte do estranhamento gerado por *Crônica da casa assassinada* se dá em função da utilização de recursos poéticos na tessitura do texto romanesco, não seguindo uma tradição que rechaça o diálogo entre essas esferas. Porém, é por meio desse diálogo que se expressa toda a força de um texto como esse, no qual a linguagem tem papel de constituir e de unificar toda aquela experiência vivida na Chácara dos Meneses.

O tratamento apurado de toda a linguagem surge como um elemento unificador da trama. Pela reiterada utilização de uma série de recursos, como os símbolos e paradoxos (sangue, flor, obscuridade, morte, renascimento, crime) e, de maneira geral, o trabalho poético com a linguagem, demonstra-se a presença de um fio comum que une todas aquelas diversas realidades.

Já foi visto no capítulo 1.2 que cada indivíduo envolvido na trama se constitui de maneira isolada, sem se comunicar com os demais indivíduos. Porém, a disposição desses excertos no romance, a reiteração da linguagem e de um conjunto de imagens, remetem à construção simultânea do *eu* e do *outro*, na medida em que dividem símbolos comuns, experiências comuns.

A incomunicabilidade daqueles seres permanece como dado fundamental da trama, no entanto, a linguagem aponta para a impossibilidade de construir aquela história sem levar em consideração o *outro* que adentra o imaginário e movimentada toda uma gama de relações. Daí surge uma engrenagem complexa entre o enredo e a sua apresentação formal, porque da mesma forma que o leitor precisa atualizar a sua



bagagem (traçando as relações entre o presente texto e o realismo, o romantismo, a prosa, a poesia, o romance policial entre outros), o personagem precisa atualizar as relações que envolvem a sua visão de mundo, justificando, assim, o voltar-se sobre o *outro* e a necessidade desses elementos lingüísticos comuns entre os personagens.

A linguagem poética dá força para o texto literário não só porque potencializa a construção daquela história, mas porque tem a função de unificar aquela realidade fragmentada, indicando uma experiência comum vivida por eles e que os atinge invariavelmente.

### 3.4 MARCAS DE IDENTIDADE

No capítulo anterior observou-se que a linguagem de *Crônica da casa assassinada* não é igual em toda a sua extensão, portanto, há elementos específicos de cada personagem. Neste capítulo, interessa perscrutar outros elementos peculiares, em especial de Ana, e perceber como esses elementos compõem o ponto de vista particular do personagem. Rastrear as marcas de identidade não se confunde com o estudo da linguagem, mas dele se vale para constituir os pontos de vista, na medida em que ele informa ao leitor quais são os dados apresentados.

As marcas de identidade se caracterizam por uma série de elementos definidores de um personagem: sobre quem concentra as suas atenções, que espécie de questões ele levanta, qual é o recorte que ele faz da realidade, como ele apresenta sua visão de mundo<sup>146</sup> e, por fim, como a identidade dessa figura se constitui a partir da sua escrita. Justifica-se o estudo dessas marcas de identidade porque são elas que ajudam a definir o papel de cada personagem na trama e porque demonstram qual a relação entre a forma adotada e a visão de mundo daquele que a enuncia.

Para tal estudo, a figura de Ana mostra-se exemplar porque é ela quem traz para o romance elementos novos, como a discussão religiosa, em especial, a partir dos excertos direcionados ao Padre Justino e os do próprio padre, cabendo a esses registros problematizar uma visão dogmática sobre os fatos ocorridos, por meio de uma narrativa já intermediada pelo autor implícito. Além disso, o personagem sofre um processo de modificação durante a narrativa, levando em conta a sua conturbada relação com Nina e a revisão interior encetada por essa relação.

Diante de outros registros que abordam o tema religioso, como os escritos do Padre e de Valdo, o que diferencia e particulariza os excertos de Ana é o dogmatismo da

---

<sup>146</sup> Para tal análise é indispensável o estudo dos gêneros e da linguagem apresentados nos capítulos 2.1 e 2.2.

sua perspectiva. Nesse contexto, entende-se por dogmatismo a aceitação de certos preceitos como únicos e absolutos, balizadores da conduta e definidores de valor, cujo tom é sempre o do radicalismo, do exagero e do intransponível porque não permite a relativização de um ponto de vista.

### **Um estudo de caso**

Como se sabe, Ana é esposa de Demétrio Meneses, um dos donos da Chácara. Chega à família por meio de um casamento arranjado desde os tempos em que ainda era moça, portanto, desconhece qualquer realidade e qualquer atividade que não esteja ligada à casa e à família dos Meneses. Caracteriza-se como uma mulher pobre de espírito e de vida, assim como a sua aparência também é apagada e sem graça. Não exerce nenhuma atividade e nem possui uma vida social mínima que garanta o seu contato com o mundo de fora da Chácara.

Ana, juntamente com o marido, representa no romance o apego àquilo que é local e tradicional, desde a estreita ligação com a casa e com o modelo oligárquico até a religião católica como orientação do modo de vida e valores. Porém, com a chegada de Nina, a visão de mundo de Ana se altera: descortina-se toda uma nova realidade desconhecida para ela anteriormente. Esses novos valores e modelos causam um forte impacto no personagem, fazendo com que uma relação ambivalente entre ela e Nina se estabeleça. Observa-se a partir de então que o mesmo objeto que causa repulsa em Ana também a seduz, criando uma tensão que nunca é desfeita e que causa a relação obsessiva de Ana com Nina.

Os registros de Ana caracterizam-se como confissões, o que está de pleno acordo com o seu ponto de vista sobre a realidade, pois indicam esteticamente o gosto pela

tradição católica e depois a busca pela expressão de uma vida interior que Ana tenta criar.

Conforme explica Patrícia Cardoso, no trecho já citado, “a confissão, de origem religiosa tem como característica apontar o muitas vezes tortuoso e doloroso caminho do autor até chegar à sua verdade”<sup>147</sup>. Nas confissões de Ana observa-se, inicialmente, uma forte ligação com os dogmas da igreja católica, ou seja, os dados da realidade serão analisados segundo um viés católico tradicionalista, rotulando-se os fatos e pessoas com base nos ditames e valores por eles difundidos. Entre eles, destaca-se a busca por uma verdade divina única, cujo tom é o do pecado, da repressão do corpo, da tradição, da abdicação das paixões humanas e do subjugamento às leis proferidas pelo catolicismo.

No início da *Primeira confissão de Ana*, ela dirige-se ao Padre Justino e informa que se trata de uma confissão formal ao afirmar: “Na verdade nem sei como começar; antes de dar início a esta confissão – porque assim quero que o senhor a tome, Padre, e só assim meu coração se sentirá aliviado(...)”<sup>148</sup>. Dessa maneira, informa ao leitor o seu apego às questões religiosas, inclusive à confissão da prática católica.

Na seqüência, Ana afirma que busca uma prova definitiva de tudo que afirma para que, assim, possa fazer a confissão:

Esta é a verdade, Padre, a única que realmente posso evidenciar nesta carta – e no entanto, para atirar-me a essa confissão, foi necessário uma certeza que ainda hoje me faz tremer, uma consciência aguda e martirizada que vale mais do que todos os atestados juntos. Que é a verdade?  
Creio que é uma evidência mais pressentida do que anunciada. Padre, acredito ter visto a presença tangível do diabo e mais do que isto, ter alimentado com o meu silêncio, e a minha aquiescência portanto, a destruição latente da casa e da família que há muitos anos são as minhas.<sup>149</sup>

Esse trecho apresenta para o leitor a busca de Ana por uma verdade que está diretamente ligada à verdade definida pela religião, daí o apontamento da presença do

<sup>147</sup> CARDOSO, 1994, p. 20.

<sup>148</sup> CARDOSO, 1999, p. 102

<sup>149</sup> CARDOSO, 1999, p. 103.

diabo - que após uma longa elipse percebe-se que se trata de Nina. Nesse momento, estabelece-se a conturbada relação que, julgada pelos ditames do catolicismo, é a própria representação do mal, levando-se em conta que, para alguém como Ana, não havia possibilidade de se aceitar o incesto, a traição conjugal, a liberdade e, principalmente, a transgressão de todos os valores familiares, tradicionalistas e oligárquicos. Além disso, nos capítulos de Ana, há uma necessidade de certeza, de verdade que se cola à tradição do discurso religioso, como base do seu ponto de vista sobre o mundo e sobre os outros.

Além disso, passa pela sua fala um conflito interno e uma inquietação que rege toda a sua relação com Nina que, nesse contexto, representa o desconhecido e o diferente. Ana vê em Nina tudo aquilo a que não teve acesso, desde que fora, criança ainda, designada a viver com Demétrio e se tornar uma Meneses autêntica, conforme explica na *Primeira Confissão*:

Mas como viera para esta casa fruto colhido verde, verde ficara, um tanto enrijecido, com podridões e laceramentos aqui e ali, mas intacto, em conserva - e o mundo para mim não tinha outra aparência senão aquela permanente estação de frieza e engano[...] Surpreendeu-me em primeiro lugar o silêncio que havia em torno da minha pessoa; sim, jamais presenciara quietude igual, uma tão completa ausência de ritmos ou de dissonâncias; era qualquer coisa álgida, fluida, escorregadia como o sono da morte – e era isso que denunciava a minha mediocridade. No inferno deve haver um lugar à parte para os medíocres, e o próprio Satã, contemplando a presa inerte, de tridente erguido, deverá indagar de si mesmo um tanto perplexo: “Que farei com isto, se até o sofrimento em sua presença diminui de intensidade”.<sup>150</sup>

Essa auto-imagem explica muito bem o processo de exclusão de Nina, uma vez que essa misteriosa mulher, vinda do Rio de Janeiro, representa exatamente o oposto daquilo que Ana vislumbrava em si mesma. Nina era cheia de vida, transgressora, bela e bem vestida. Por outro lado, Ana era uma mulher sóbria, apagada, sem paixões e sem vida. A presença dessa mulher estranha para Ana é como a presença do próprio inferno

---

<sup>150</sup> CARDOSO, 1999, p. 103.

porque descortina a sua própria condição, aponta para a diferença entre elas pelo simples fato de estarem convivendo, reiterando constantemente essa auto-imagem negativa de Ana.

A leitura dogmática de Ana estabelece que Nina é uma mulher forte, livre e pecadora, portanto, não deixa brechas para outras possibilidades de leitura, em especial, para a relativização dessa caracterização. Se em um extremo há Nina, em outro há Ana, também hermeticamente categorizada, porém como alguém destituída de graça e de paixão, conforme se pode perceber no seguinte trecho:

Ah, como era bela, como era diferente de mim. Tudo na sua pessoa parecia animado e brilhante. Quando caminhava, fazia girar no espaço uma aura de interesse e simpatia – exatamente o oposto do que sucedia a mim, ser opaco, pesadamente colocado entre as coisas, sem nenhum dom de calor ou comunicação.<sup>151</sup>

Percebe-se que os mesmos valores e dogmas que servem de apoio para Ana também são a sua destruição porque não permitem qualquer mudança da sua realidade. Curioso notar, também, como qualquer outra perspectiva de Nina não interessa à Ana, pois esta necessita daquela imagem criada por ela mesma como ponto de apoio, como suporte de sua visão de mundo:

Não a queria descuidada e leviana, ignorante e de coração leve – tinha necessidade dela dura e feroz; defendendo palmo a palmo o seu terreno, com avidez dos seres acorrentados para sempre a uma paixão culpada.<sup>152</sup>

Aqui a ambivalência é marca do discurso de Ana, pois na mesma medida em que condena Nina condena a si mesma. Nesse sentido, Nina é a essência do mal, mas é também aquela que fascina. Esse conturbado mundo interior e as suas contradições apresentam um personagem cuja essência é problemática, pois mesmo guiada por preceitos rígidos que censuram Nina, é por ela também encantada.

---

<sup>151</sup> CARDOSO, 1999, p. 225.

<sup>152</sup> CARDOSO, 1999, p. 274.

A perturbação íntima de Ana é a responsável pela condenação de Nina, pois ao retirar Ana de uma vida calma, da sua estabilidade, para instalar um novo e diferente olhar sobre as coisas, Nina torna-se uma ameaça. Essa movimentação representa, então, para Ana, o diabo, o inferno, porque o carácter absoluto da verdade buscada por ela não permite esse questionamento, não permite a novidade e a subversão, estabelecendo-se, por outro lado, no repouso e na segurança das suas leis.

Percebe-se que nos excertos de Ana desponta um léxico muito particular que apresenta para o leitor grande parte das suas preocupações, tais como: pecado, diabo, Satã, inferno, demônio, pista infernal, fogo, danação, virtudes teológicas e ovelhas de Deus. Elementos ausentes nos excertos de outros personagens ou presentes em pequena quantidade. Aparece pontualmente na *Segunda narração de Padre Justino*, porém introduzido por outro personagem e circunscrito aos trechos em que eles dialogam, conforme se pode notar no seguinte trecho:

Devia ter compreendido o meu olhar, pois [Valdo] também circunvagou a vista em torno e deixou escapar um suspiro. “É preciso...”, retornou num tom de voz de quem fosse perdendo a força aos poucos, “é preciso acreditar em Deus...para saber que o Diabo existe?” Novamente ele me colocava numa posição falsa, e eu procurava as palavras com certa ansiedade. Poderia responder logo, e liquidar de vez a questão, mas não iria suprimir assim a possibilidade de ouvir o que ele tinha para me dizer.<sup>153</sup>

Diferentemente, aparecem em Ana mais frequentemente e ligada à maneira como ela via o mundo ao seu redor e não restrita à um tópico ou pergunta. Apresenta-se da seguinte maneira no romance:

[...] e vinha uma curiosidade doentia de saber como se trajava Nina, como aprendera a discernir e escolher aquelas coisas, seus hábitos, o que nela tanto atraía os homens. Foi essa curiosidade que me revelou a presença tácita do demônio. Não me julgue, Senhor Padre, nem pense que precipito as coisas através de um raciocínio estreito. À força de farejar, de espreitar, de seguir como um animal cauteloso e faminto, acabei descobrindo a pista infernal que me levaria a este fogo onde hoje me queimo.<sup>154</sup>

<sup>153</sup> CARDOSO, 1999, pp. 281, 282.

<sup>154</sup> CARDOSO, 1999, p.108.

A escolha peculiar desse vocabulário liga a visão de Ana à ordem religiosa porque traz para a leitura do romance um referencial católico de preceitos. Cabe notar que, nesse momento, a complicada relação entre Nina e Ana é adensada por esse ponto de vista católico: primeiro porque essa escolha lexical aparece ligada a Nina; depois porque aceitar Nina como alguém má, pecadora e transgressora faz parte dessa forma de ver o mundo. O apego de Ana à religião serve, portanto, como apaziguamento de todas as suas questões interiores, isto é, serve como meio de criar um conforto para o personagem porque forja uma lei em que Nina já é de pronto excluída.

Dessa forma, três elementos aparecem nesses registros de Ana: a religiosidade, a tradição da casa e uma auto-reflexão. Interessante observar como eles não existem independentes, todos se movimentam segundo uma ótica, que é, em última instância, a ótica de Ana. Assim, na mesma esteira do dogmatismo religioso, surge o tradicionalismo da família Meneses, como uma forma de verdade absoluta, como estrutura sólida que não deve ser abalada, sendo Ana uma representante desse viés, juntamente com Demétrio, cujo papel é manter a ordem e as aparências, justificando a necessidade de excluir tudo que é diferente. Sobre a posição de Ana nesse meio, Nina diz

-Não pode, não pode, e eu vou dizer-lhe porquê. Porque é uma Meneses, porque o sangue dos Meneses que não é o seu, contaminou-a como uma doença. Porque não quebraria nunca a quietude desta casa com um tiro - a paz, a sacrossanta paz desta família - nem cometeria um incesto, um assassinato, nada que manchasse a honra que eles reclamam.<sup>155</sup>

Sobre o mesmo assunto, Ana afirma, na seqüência,

Meneses, para mim, era ele [Demétrio] - e naquele momento não poderia esquecer seu rosto pálido, sua testa molhada de suor, sua expressão desvitalizada e decadente. Condená-lo, no entanto, seria condenar a mim mesma que desde menina quase, pela suas mãos havia me transformado em

<sup>155</sup> CARDOSO, 1999, p. 302.



Meneses. Ah! Ela estava com razão, não havia dúvida - e de que modo humilhante para mim!<sup>156</sup>

Percebe-se, assim, que o viés religioso, a tradição da família e a própria Ana aparecem como elementos de um jogo intrincado, ou seja, não é possível analisar um sem levar em consideração o outro. No Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*, Lúcio Cardoso explicita a relação entre essas esferas dizendo

Meu movimento de luta, aquilo que procuro destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão, é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito.<sup>157</sup>

A partir da *Terceira confissão de Ana*, observa-se, significativamente, uma mudança de comportamento de Ana entre os capítulos 27 e 33 do romance, nos quais ocorre um diálogo de cunho religioso entre ela e o Padre Justino: há uma seqüência de 7 capítulos em que cada personagem fala a respeito da sua condição católica e, em seguida, o outro personagem comenta. Não se trata de um diálogo efetivo entre eles, mas sim de um efeito criado pelo autor implícito a partir da organização peculiar desses excertos.

Observa-se de início, no capítulo 27, *Terceira narração de Ana*, uma mudança de teor em relação à confissão católica, pois Ana informa que não se direciona mais ao Padre:

Eu, Ana Meneses, escrevo estas coisas e não sei a quem dirijo. Sei que são inúteis e refletem mais um hábito do que mesmo uma necessidade, mas encontro-me de tal modo desesperada que recorro a este meio para não sucumbir totalmente ao meu desamparo.<sup>158</sup>

Deste ponto em diante, pode-se afirmar que o personagem não utiliza mais o gênero confissão de acordo com a tradição religiosa, mas segundo a tradição romântica

<sup>156</sup> CARDOSO, 1999, p. 303.

<sup>157</sup> CARDOSO, 1960.

<sup>158</sup> CARDOSO, 1999, p. 270.

do termo em que confissão significa expressão do eu, manifestação do mundo interior do personagem.

Conforme já foi visto, a presença de Nina descortina a falta de vida de Ana, esse fato leva o personagem a buscar uma vida própria, o que significa em grande medida a aproximação e a tensão entre essas duas personagens. Explica-se, assim, a tentativa de Ana de seduzir Alberto e André, a fim de criar um mundo de paixões e novas sensações. Seria, então, essa procura de Ana por novas aventuras que levaria ao desapego à tradição católica e a aproximação com as confissões românticas, como revelação dos segredos mais íntimos da alma.

Além disso, inicia-se um processo de relativização do dogmatismo religioso de Ana. No capítulo 27, quando Nina descreve o seu caso incestuoso com André, evidencia-se um novo ponto de vista que se desliga do viés católico e que terá ressonâncias em Ana em outros momentos do romance

-Não soube assumir o seu pecado, se pecado houve. Por isso, quando hoje André me aperta em seus braços, eu peço a ele: “André, não renegue, assumo o seu pecado, envolva-se nele. Não deixe que os outros o transformem num tormento, não deixem que o destruam pela suposição de que é um pusilânime, um homem que não sabe viver por si próprio. Nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado – sem ele, você seria um morto. Jura, André, jura como assumirá inteiramente a responsabilidade do mal que está prejudicando”. E ele jura, e cada dia que passa, eu o vejo mais consciente da sua vitória.<sup>159</sup>

Essa proposta de aceitação do pecado como parte da natureza humana defendida por Nina é importante porque se o pecado faz parte da natureza humana não há uma condenação completa do personagem. Essa proposta será, em certa medida, reiterada pelo Padre no capítulo seguinte, no qual afirma que o inferno é a representação de todas as paixões humanas e que ele não significa a ordem, a certeza, mas o repouso, estabelecendo uma inversão dos valores atribuídos ao que é da ordem do bem e do mal.

---

<sup>159</sup> CARDOSO, 1999, p. 277.

O inferno caracteriza-se, então, como uma tradição firme, segura, transformada no único escudo de verdade, o que, nesse caso, significa que Ana está no inferno e não Nina. Por fim, o Padre conclui dizendo a Ana

[...] Quero reinstalar o pecado na sua consciência, pois há muito que você o banuiu do seu espírito, que o trocou definitivamente pela certeza – que a seus olhos é a única representação do bem. Não há caos, nem luta, nem temor no fundo do seu ser. Quero reinstalar nele a consciência do pecado, não pelo terror dele, mas pelo terror do céu. Imaginemos o céu a tal altura que a simples lembrança da morte do filho de Deus nos arrebate o sossego para sempre. Minha filha, o abismo dos santos não é um abismo de harmonia, mas uma caverna de paixões em luta.<sup>160</sup>

As duas falas, de Nina e do Padre, repercutem sobre Ana e fazem com que ela reveja a sua maneira de entender as coisas e nota-se, então, uma certa relativização na sua maneira de pensar. Vale lembrar que os capítulos 27 a 33 narram fatos ocorridos após a segunda estada de Nina na Chácara, referente à segunda fase do romance, o que permite entender que o lapso temporal é um dos responsáveis por essa alteração na postura de Ana.

Portanto, o que antes se caracterizava por uma condenação absoluta, aparece, agora, como um exame da alma e da condição humana:

(Sei que vozes se erguerão contra – para servir a Deus é preciso renunciar ao amor humano. Nesse caso prefiro não servir a Deus, porque ele me fez humana, e não posso, e nem quero espontaneamente renunciar àquilo que me constitui e umedece minha própria essência. Que Deus é esse que exige a renúncia à nossa própria personalidade, em troca de um mirífico reino que não podemos ver nem vislumbrar através da névoa? Eu sei, a graça, mas para pobres seres terrenos e limitados como eu, como supor a renúncia e a santidade, como supor o bem e a paz, senão como uma violência criminosa ao espírito que me habita?)<sup>161</sup>

Ou ainda quando fala a respeito de Nina:

Ah! Aquela mulher devia se conhecer, e conhecer de que espécie era feito o seu amor. Cadela das ruas, dizia eu comigo mesma, prostituta da mais alta

<sup>160</sup> CARDOSO, 1999, p. 292.

<sup>161</sup> CARDOSO, 1999, p. 285.

espécie, ser amoral e monstruoso - no entanto, que importava? Mulher, e terrivelmente mulher no seu desvario<sup>162</sup>.

É preciso considerar que por mais que a perspectiva de Ana tenha sofrido alterações, o registro dessa mudança não aponta para uma concordância quer com as idéias do Padre quer com as idéias de Nina. O Padre fala que “o abismo dos santos não é um abismo de harmonia, mas uma caverna de paixões em luta”, portanto, para ele não se deve abdicar de qualquer pecado, mas vivê-lo como forma de alcançar a Deus. Quando Nina diz para André que “nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado – sem ele você seria um morto”, nesse caso, também trata-se de uma aceitação desse traço como pertencente ao caráter humano e não negá-lo. Observa-se que Ana entra em contato com esses pontos de vista novos, mas os entende de uma forma própria que não se identifica com o que foi dito originalmente.

Esse percurso demonstra para o leitor a impossibilidade de comunicação entre os seres envolvidos naquela trama, pois há uma série de perspectivas que se encontram e se chocam, mas que nunca dialogam entre si. No percurso de Ana em relação à religião não chega a configurar, portanto, uma mudança, pois não houve uma transformação do seu caráter e sim algumas alterações que apontam para a incomunicabilidade em que vivem os personagens. Observa-se o limite de transformação de Ana quando ela diz sobre Nina “Cadela das ruas, dizia eu comigo mesma, prostituta da mais alta espécie, ser amoral e monstruoso”, evidenciando um julgamento que ainda está dentro da ótica moralista.

Apesar de o dogmatismo estar amenizado, a relação conflituosa entre Nina e Ana ainda está presente nos escritos, pois nem o tempo e nem a mudança de perspectiva foram capazes de apagar as marcas dos fatos ocorridos na Chácara. Ana alimenta um rancor capaz de persistir e de se sobrepor, como um mal, como o mal que atinge toda a

---

<sup>162</sup> CARDOSO, 1999, p. 308.

casa e a torna incapaz de qualquer reviravolta – nessa casa não há lugar para a salvação, para a renovação – tudo está fadado ao fracasso, ao assassinato. Ana comenta a sua condição dizendo “curiosa perspectiva aberta sobre o tempo, a daquelas coisas vindas do passado e que, sendo presente ainda, para mim já desenhava o fulcro do futuro”<sup>163</sup>, indicando a impossibilidade de transformação que leva a morte da casa e daqueles seres.

Na *Quarta Confissão de Ana* aparecem os primeiros sinais dessa morte, sinais esses que estão de acordo com a descrição do Padre sobre o inferno, sabendo-se que o inferno para ele encontrava-se no repouso, no lugar onde as paixões humanas não existem. Observa-se esse fim quando Ana afirma

Tudo isso é sem novidade, como se fosse a repetição de uma cena já vista muitas vezes. Pedacos antigos do meu ser se recompõem, numa ligeira harmonia, de que breve lamentarei o malogro. Eu mesma, Ana Meneses, sou uma repetição de mim mesma.<sup>164</sup>

Nessa perspectiva, Ana assemelha-se a qualquer outro personagem porque representa, assim como eles, seres isolados, incapazes de qualquer comunicação e de encontrar um alento. Procuram um porto seguro, mudam de perspectiva, mas naquela casa a composição humana de todos eles é solitária, cruel, desorientadora e, por fim, assassina.

No caso de Ana, a religião é a marca constante, um traço que se altera durante a escrita, mas nunca está ausente. Aparece, por fim, na cena em que Nina está agonizando por causa do câncer e Ana resolve tirar os lençóis da cama da enferma, ficando ciente da putrefação e das chagas que dominam o corpo do personagem. Nesse momento, Ana afirma que “Deus manifestava-se, e eu obtinha a graça que de novo me faria acreditar na sua existência”.

Essa imagem de Deus não configura qualquer semelhança com aquela defendida pelo Padre Justino, pois esse Deus que se manifesta na morte de Nina é simplesmente a

---

<sup>163</sup> CARDOSO, 1999, p. 337.

<sup>164</sup> CARDOSO, 1999, p. 367.

vontade de Ana sendo concretizada. Os valores e princípios criados por Ana e por ela defendidos condenavam Nina e naquele momento somente se fazia essa vontade divina por ela rogada. Um diálogo entre Ana e o Padre demonstra as particularidades de cada visão:

“Meus Deus, castigue essa mulher, prove que existe, fulminando-a”. Não me ensinaram desde cedo que Ele existia, e atendia misericordiosamente aos nossos rogos? Espero que a tarde desça, imaginando comigo: “Ela ainda não apareceu, deve estar morta lá no meio da estrada”. E assim que começa a escurecer saio correndo, abro o portão, caminho, investigo – não a vejo estendida em lugar nenhum.

- Que espera? – bradei com aspereza. – Que Deus sirva de instrumentos às suas paixões? [...]

Não havia dúvida, eu havia fracassado no meu intento, não encontrava a expressão exata que atingisse aquele coração aparentemente empedernido. Porque eu tinha absoluta convicção de que não há mal irremediável.<sup>165</sup>

Ao aceitar Deus novamente, na verdade Ana está aceitando a presença do mal que existe dentro dela mesma, mas agora não se trata do mal dogmático porque excluiu tudo que está fora dele, mas de um mal que é próprio do ser humano, natural da sua condição e denunciador de uma decadência moral e física. O que resta é ditado pelo tom da incomunicabilidade, da fragmentação, da impossibilidade de reconciliação, em outras palavras, o que resta é a morte.

---

<sup>165</sup> CARDOSO, 1999, p. 306.

## 4. REVENDO OS MITOS

### 4.1 A QUESTÃO DA LINGUAGEM

Inúmeras são as críticas que apontam a linguagem como um problema fundamental da construção de *Crônica da casa assassinada*. Alguns estudiosos afirmam que há uma indiferenciação do registro lingüístico que permeia a obra, isto é, a linguagem utilizada pelos personagens-narradores não varia segundo o seu enunciador. Gostariam assim, que cada narrador, por se tratar de um personagem diferente, mudasse de léxico, de sintaxe e, em especial, de tratamento, pois caracterizariam as vozes que possuem sexos, idades, classes sociais, escolaridade e origem distintas.

A partir dessa exigência acusa-se o romance de inverossímil e a *Crônica* perde credibilidade e valor estético por não ser capaz de mimetizar as diversas formas de expressão, de acordo com os seus personagens. Solicita-se, em última análise, uma correspondência entre a linguagem dos personagens do romance e a maneira de expressar-se cotidianamente, que é de ordem externa à obra.

Albergaria comenta essa falta de correspondência dizendo

A ausência de modulação marca o estranhamento nos monólogos que constituem a *Crônica* e essa ausência permite, justamente, identificar a presença de Lúcio, sujeito-autor, disseminados pelas falas de suas personagens.<sup>166</sup>

Encontram-se, ainda, várias críticas que se manifestam negativamente em relação à forma adotada por Lúcio Cardoso, como a crítica de Nelly Novaes Coelho e Wilson Martins. Assim, Coelho insiste que

Dessa ausência de despersonalização decorre inevitavelmente a inverossimilhança em que cada momento os vários depoimentos, prejudicando a magia que fluindo da narrativa deve envolver o leitor e fazê-lo participar daquilo que é narrado.<sup>167</sup>

<sup>166</sup> ALBERGARIA, 1991, p. 768.

<sup>167</sup> COELHO, 1991, p. 782.

Martins<sup>168</sup> qualifica a estrutura do romance de artificial e complementa dizendo que a uniformidade estilística mal permite diferenciar os personagens entre si. Nessas críticas o tom depreciativo é uma constante: há um erro ou uma falha na construção romanesca que acaba por atingir não só o aspecto lingüístico, mas outras ordens como a verossimilhança, a construção dos personagens e o interesse do leitor.

Franz desenvolve a idéia de que a *Crônica* se assenta sobre os recursos da narrativa folhetinesca<sup>169</sup> e, por esse motivo, a falta de verossimilhança, gerada não só pela linguagem indiferenciada, mas também pela estrutura escolhida, torna-se um percalço para a compreensão do leitor e o desenlace da intriga central. Seguindo essa linha de raciocínio, o autor afirma que o romance de Lúcio Cardoso apresenta certas “fissuras no arcabouço narrativo”<sup>170</sup> o que compromete o interesse do leitor na investigação. Conclui dizendo que a indistinção estilística vai de encontro à construção de diferentes visões ou versões para os eventos da trama, porém informa, paradoxalmente, que, apesar do insucesso parcial de tal apresentação, ela “parece atender aos interesses da investigação da trama.”<sup>171</sup>

Em todos esses casos a crítica analisa o romance de Lúcio Cardoso através dos modelos estabelecidos pelo cânone – os quais exigem da obra uma ligação mimética com a realidade. A partir dessa perspectiva dois transtornos são criados, pois tanto o conceito de real como o conceito de mimesis, nos termos trabalhados por Lúcio, serão fatalmente questionados pelos críticos.

O primeiro percalço se dá devido a um dos pilares da crítica tradicional: a convenção criada para o conceito de realidade. A crítica e o senso comum compartilham

<sup>168</sup> MARTINS, 1991.

<sup>169</sup> Franz caracteriza a narrativa folhetinesca segundo o conceito proposto no estudo “Premiers Éléments pour une Esthétique du Roman-Feuilleton” em que esse se caracterizaria pela “empatia imediata com o leitor, da qual se espera o interesse por longo tempo [...] exploração de situações e de enigmas (1997, p.44)

<sup>170</sup> FRANZ, 1997, p. 51

<sup>171</sup> FRANZ, 1997, p. 52.



a crença de que a realidade é dada em toda a sua complexidade ao conhecimento humano. Os estudiosos e leitores tornam-se, portanto, viciados em narrativas lineares, com uma seqüência cronológica e vistas de só uma perspectiva. Além disso, visando o modelo realista, solicitam descrições objetivas dos fatos e uma linguagem objetiva e imparcial, dispensando comentários por parte do autor.

Partindo desse princípio, qualquer texto que se construa sobre o primado da subjetividade, levando em conta as sensações humanas e segundo um imaginário individual, será excluído por não mais se adequar à convenção socialmente aceita. Da mesma maneira, as narrativas que criam vazios narrativos estão fora daquele conceito de real, pois não mais se encaixam em uma ordem que é organizada, cronológica e objetiva.

Desde a *Poética*, de Aristóteles<sup>172</sup>, e *A Arte Poética*, de Horácio<sup>173</sup>, que o papel da arte é inseparável da natureza como fonte de inspiração. Estabelece-se, assim, a necessidade de se voltar para o meio circundante e retirar daquele espaço externo ao homem toda a fonte da arte. Somente no momento de organizar e dar forma à natureza bruta é que o homem tinha a função de agir com engenho, ordenando harmonicamente toda a realidade.

Representar a realidade com o máximo de fidelidade foi durante muitos anos o objetivo almejado pela arte. Mais recentemente, porém, percebe-se, conforme defendido por Jakobson<sup>174</sup>, que qualquer busca pela representação do real é o estabelecimento de uma convenção, pois não há a realidade em sua totalidade, cria-se uma idéia (constructo) e passa-se a aceitá-la como imagem daquele todo.

É levando em conta uma convenção que a crítica de orientação mais tradicional exige da *Crônica da casa assassinada* uma adequação ao referente, sem considerar que

---

<sup>172</sup> ARISTOTELES, 1997.

<sup>173</sup> HORÁCIO, 1997.

<sup>174</sup> JACOBSON, 1978.

a obra de arte é uma construção que independe daqueles modelos, podendo apresentar uma realidade diferente daquela convencionada e não seguindo os mesmos mecanismos de organização e verossimilhança. Sendo assim, reclamar a presença de um registro lingüístico diferenciado no romance é examinar a *Crônica* a partir de uma ótica tradicionalista, perpetuando os cânones da crítica realista.

O segundo percalço na análise do romance *Crônica da casa assassinada* faz-se presente a partir do primeiro, ou seja, do conceito de real decorre uma forma de *mimeses* que será perscrutada pelos artistas como pressuposto para a existência e valoração da obra de arte.

A perspectiva mais canônica se pauta na idéia de que o real basta-se a si mesmo, ou seja, que ele independe de qualquer estrutura lingüística que lhe dê suporte. Esse raciocínio desenvolve uma postura perigosa para o estudo das narrativas, pois nele a verossimilhança do texto se perfaz somente a partir da conformidade do que é enunciado com o que é externo a ele, e, portanto, real. Em suma, a obra que lhe atribui forma e significação perde a sua relevância para se tornar mero meio de configuração.

Perde-se, assim, a autonomia da obra literária. A independência do objeto artístico como uma realidade que se auto-sustenta fica comprometida pela busca incessante da ligação, considerada vital pelos críticos, entre o que é ficcional e o que é real.

Por outro lado, para um crítico como Barthes, a característica elementar da literatura não é a representação da realidade, mas a travessia da linguagem na constituição de um mundo que é autônomo - independente das formas externamente convencionadas. Assim, a imitação nunca se apresenta como a finalidade da arte. Nas palavras de Barthes,

Em toda narrativa, a imitação permanece contingente; a função da narrativa não é representar, é constituir um espetáculo que permanece ainda para nós

muito enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética [...] A narrativa não faz ver, não imita; a paixão que nos pode inflamar a leitura de um romance não é a de uma visão (de fato não ‘vemos nada’) é a da significação, isto é, uma ordem superior da relação, que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: o que se passa na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada; ‘o que acontece é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada.’<sup>175</sup>

Iser e Barthes, guardadas as diferenças, defendem a busca pela maior autonomia da literatura de ficção em relação à descrição mimética da realidade circundante; afirmam que a literatura constitui-se como uma realidade diferente daquela que foi convencionalizada e que se sustenta como construção lingüística que lhe dá suporte e verossimilhança.

A definição de literatura de ficção como um trabalho com a palavra que lhe é peculiar, foi defendida por algumas linhas de pesquisa. Eagleton comenta o assunto afirmando

Segundo essa teoria, a literatura é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma “violência organizada contra a fala comum”. A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana.<sup>176</sup>

Diferente da ciência, onde a linguagem não passa de mero instrumento que se quer neutro e transparente, a literatura se constitui no próprio ato de escrever, o que se torna o seu mundo; a literatura não se resume mais à expressão de uma “realidade” social ou poética que lhe é preexistente, mas se perfaz no momento da escrita e constrói o mundo quando constrói a si mesma.

Nessa linha de pensamento, a literatura se torna livre das medidas de verossimilhança externa, pois a relação entre a obra e a realidade não se demonstra mais em termos de apresentação dessa realidade, uma vez que é impossível apresentá-la. A

---

<sup>175</sup> BARTHES, 1976, pp. 59,60.

<sup>176</sup> EAGLETON, 2003, p. 2.

literatura estaria, assim, livre das convenções, podendo trabalhar com outros meios de expressão.

Em *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso trabalha com a linguagem levando em consideração a mudança de paradigma do conceito de realidade, mimesis e verdade: a linguagem da *Crônica* apresenta ao leitor a busca pela autonomia do objeto literário em relação à realidade convencionada.

A primeira revisão necessária para o melhor entendimento da *Crônica* é a da noção de que todos os personagens utilizam a mesma linguagem e que, portanto, o registro é indiferenciado. Uma leitura mais detida<sup>177</sup> evidencia que existe uma diferença entre os excertos e que o que permanece comum a todos eles é o trabalho incessante de refinar a escrita.

Se, conforme Iser, a realidade já não existe em toda a sua plenitude, a função designativa da linguagem perde sua validade. Isso não quer dizer, entretanto, que a referência não exista, mas que a função designativa converte-se em função figurativa.

Nas palavras de Iser

1. Aquilo a que se remete este tipo de linguagem não é, em si mesmo, de natureza verbal. Também não existe como dado objetivo, que exigiria apenas a função designativa da linguagem para que pudesse dizer algo sobre ele. Este é o motivo pelo qual a linguagem em questão deve transgredir sua função designativa, para manifestar, pelo uso figurativo, a intraduzibilidade da referencialidade. 2. Como tal linguagem não mais designa, abre-se então, por intermédio de sua figuração, a possibilidade de representar aquilo a que se refere<sup>178</sup>

O trabalho de refinamento da linguagem ressalta na obra a sua impossibilidade de designação e evidencia a sua condição figurativa, pois na medida em que usa de diversos recursos poéticos rechaça o caráter meramente comunicativo. Além disso, surge como meio de apresentar ao leitor que a obra não é idêntica àquilo a que se refere.

<sup>177</sup> Nos moldes do estudo feito no capítulo 3.3.

<sup>178</sup> ISER, 1996, p. 22.

Mostra ao leitor, ainda, que a *Crônica* não tem a pretensão de apresentar o real como ele se dá, mas segundo as leituras que ele permite, daí a função figurativa que apresenta a sua forma como uma construção do indivíduo e como “signo da intraduzibilidade verbal daquilo para o qual aponta”<sup>179</sup>.

A concepção lingüística de Lúcio está de acordo com a proposta que já vinha sendo desenvolvida durante a construção da estrutura da obra. Naquela linha de pensamento não caberia o registro mimético das linguagens, pois esse não passaria de uma visão folclorista, na qual a linguagem do outro é enquadrada, ou seja, como não pode ser apresentada, parte-se para uma representação da linguagem que é enganadora porque estereotipada. Barthes explica as conseqüências desse processo dizendo que “o resultado é que os pedaços de linguagens são tratados como tantos outros *idioletos* – e não como um sistema total e complexo de produção de linguagens”<sup>180</sup>.

Outro mito que precisa ser revisto é a idéia de que a linguagem surge como erro fundamental porque Lúcio Cardoso não saberia trabalhar com os diversos registros lingüísticos. Percebe-se, porém, que tanto a escolha da linguagem quanto o trabalho empregado na construção da *Crônica da casa assassinada* não são casuais: é possível verificar em outras obras anteriores do escritor um registro típico do falante local no qual a voz do personagem aparece em discurso direto. É o caso de *Maleita*<sup>181</sup> (1934), primeiro livro do autor.

Nessa ótica, a linguagem deixa de ser um erro fundamental e passa a ser um elemento que dá coerência ao todo, inserindo-se em um projeto de apresentação não mimética da realidade que já vinha sendo executado na *Crônica* em geral, conforme vimos nos capítulos anteriores.

---

<sup>179</sup> ISER, 1996, p.22.

<sup>180</sup> BARTHES, 2004, p.121.

<sup>181</sup> CARDOSO, 2005.

Interessante notar que as mudanças do conceito de real e mimesis alteraram também o conceito de verossimilhança. A concepção inicial de verossimilhança como a ordem do possível ou aceito pela maioria, porque se aproxima daquilo que se conhece por realidade, deixa de existir e passa-se ao jogo compartilhado entre o autor e o leitor, segundo a proposta desenvolvida por Compagnon<sup>182</sup>. Em outras palavras, pode-se dizer que a verossimilhança existe internamente à obra e o jogo, usando a metáfora escolhida por Compagnon, é quem dita a ordem do plausível ou não plausível.

Mais curioso, ainda, é notar que o jogo presente na literatura é ressaltado por Lúcio em *Crônica da casa assassinada*, pois o autor suspende a cada excerto a aceitação da verdade dita anteriormente, isto é, a relação entre o leitor e o objeto narrado por cada personagem é questionada toda vez que um novo depoimento nos é oferecido. A contradição presente na narrativa torna-se fruto do jogo instaurado entre o leitor e o autor. A verossimilhança da obra se dá, portanto, nesses termos, sem que com isso seja necessário procurar um equivalente no mundo exterior.

Por fim, nota-se que desse ponto de vista a exigência de uma linguagem estratificada e a acusação da falta de verossimilhança no romance são partidos críticos que estão ligados a uma concepção própria de mundo que não seriam os mesmos que aqueles adotados por Lúcio. A mudança de perspectiva auxilia a compreensão da obra e desfaz alguns mal-entendidos que tendem a procurar na *Crônica* o que não está lá.

---

<sup>182</sup> COMPAGNON, 2003.

## 4.2 UM ROMANCE POLICIAL?

Inúmeros críticos qualificam a construção narrativa de *Crônica da casa assassinada* como um folhetim ou um romance policial. Eles associam o romance à esses tipos textuais porque em ambos prima-se pela trama enigmática, pela manutenção da atenção do leitor e, ao final, pela resolução do problema. Justificam apontando a presença desse tipo de registro, policialesco ou folhetinesco, na estrutura multifacetada do romance porque ela favorece a manutenção do mistério ao criar lapsos espaciais, temporais e narrativos. Por outro lado, afirmam que a trama da *Crônica da casa assassinada* aborda um crime (o incesto) que será desvendado ao final do romance com a declaração de Ana, informando que André era seu filho e não de Nina, o que desfaz o crime e soluciona a questão.

Sobre a aproximação entre *Crônica da casa assassinada* e o folhetim, Massaud Moisés afirma

CCA é um romance de intriga, melodramático, não só porque o enredo tortuoso, com lances de folhetim oitocentista é que conduz a ação, mas porque é uma intriga, uma calúnia, o motor do drama em que soçobra a heroína. E o autor reduz toda a complexidade psicológica, de que fazia praça nas outras obras a uma trama burguesa de interesses pessoais como a honra, o sexo e o dinheiro.<sup>183</sup>

Nesse caso, a aproximação entre o romance e o folhetim leva a um juízo negativo, pois, para o crítico, a complexidade psicológica é reduzida não só porque utiliza uma narrativa esquemática para expressar um enredo tortuoso, mas, principalmente, porque o motor do drama é uma intriga. É possível observar que a leitura de Moisés vale-se de duas premissas para análise do romance: a primeira é que há lances de folhetim que são prejudiciais para a narrativa; a segunda que o incesto ocorrido entre a protagonista e o seu filho, André, é uma calúnia, uma mentira, o que diminui, também, o valor da obra.

<sup>183</sup> MOISÉS, 1989, p. 316.

Marcelo Franz, por sua vez, aproxima o romance em questão da intriga policial. Franz, em *Investigação do pesadelo*, procura os traços que indiquem a trama policial, afirmando que

- a) Pela sequenciação não de todo linear dos episódios da trama e pela pluralidade de vozes narrativas, que obrigam o leitor a reconstituir o que se mostra fragmentado. Notamos que esse recurso é plurisignificativo de acordo com os interesses da obra, porque entre outras coisas, arremete à idéia de “investigação”, na qual juntam-se os dados para a reconstituição de uma verdade oculta. Isso é o cerne das discussões temáticas (num primeiro nível), a investigação sobre o assassinato da Casa Meneses, sua decadência inexorável. Quem seria o culpado? Qual razão para o crime?
- b) Pela disposição, ao longo da trama, de situações que associam o crime que se investiga à noção de pecado. Nesse ponto, veremos como o recurso de feição policialesca, usado para dar idéia de investigação, se presta a um conteúdo essencialmente abstrato, uma investigação metafísica(...) <sup>184</sup>

Na leitura de Franz, a *Crônica* se apropria dos recursos do romance policial para a construção de um texto mais complexo, de fundo metafísico, mas cuja forma é categorizada como uma investigação, típica do folhetim ou do romance policial. Em outra passagem do texto de Franz, o estudioso explica o efeito da utilização dessa forma peculiar para a construção narrativa dizendo

Observamos ocorrências dessa natureza em CCA, em que a seqüência de capítulos favorece o acúmulo de dúvidas e incógnitas, que vão se solucionando em capítulos posteriores. Além disso, é folhetinesca em CCA a exposição de dramas amorosos envolvendo a culpa e o pecado (o incesto); a apresentação algo esquemática e maniqueísta dos conflitos entre os personagens e a sua caracterização tipificada. <sup>185</sup>

Percebe-se que a caracterização do romance em relação ao tipo folhetim perde densidade dramática, pois tanto para Franz quanto para Moisés, a utilização de recursos dessa ordem reduz a dimensão psicológica e resvala para uma narrativa algo esquemática.

---

<sup>184</sup> FRANZ, 1997, p. 23.

<sup>185</sup> FRANZ, 1997, p. 44.



Alfredo Bosi chama a *Crônica da casa assassinada* de “folhetim tumultuosamente filosófico”<sup>186</sup>, fazendo referência ao comentário de *Libération* à edição francesa. A aproximação entre o folhetim e o romance não é explicada por Bosi, que somente apresenta a apropriação do tipo folhetinesco para tratar de temas metafísicos levantados pelo romance. Curioso notar que essas duas abordagens não são costumeiramente trabalhadas juntas, mas se associam na complexa tessitura do texto romanesco.

O folhetim, apesar de suas ambigüidades<sup>187</sup>, é costumeiramente qualificado como uma forma menor de ficção em prosa. Esse tipo é assim considerado por conta da sua estrutura esquemática, do seu enredo fragmentado e redundante, da busca para manter o interesse do leitor, do maniqueísmo no julgamento dos valores, dos personagens tipificados, do final feliz etc. Dessa maneira, quando o crítico aproxima o folhetim da filosofia, aponta para uma estrutura que se apropria de elementos do folhetim para a sua construção, mas desconsidera o aspecto esquemático do tipo e abre espaço para as investigações de cunho metafísico. Pode-se afirmar, portanto, que os maniqueísmos e as tipificações que tendem a diminuir a densidade da obra não estão presentes nessa consideração de Bosi.

Outros estudiosos do romance comentam a utilização de recursos policialescos. Mario Carelli dedica um sub-capítulo em *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso* ao assunto, afirmando que existem elementos correspondentes a esse tipo de construção narrativa, tais como a presença de um investigador, a alusão a uma pessoa não identificada a quem o Farmacêutico, o Médico e o Padre contam a história. Além disso, o retalhamento da narrativa é, na opinião de Carelli, propositalmente escolhido

---

<sup>186</sup> BOSI, 1991, p. XXI.

<sup>187</sup> As qualificações pejorativas não levam em conta o papel do folhetim na trajetória da história da literatura e os seus exemplares de grande qualidade, sendo assim uma forma que ora é considerada com relevância ora não.

como um recurso próprio da intriga policial porque cria um jogo de contrapontos espaço-temporais que favorecem a acumulação de segredos. Justifica, também, a aproximação devido às intenções não explícitas por detrás de alguns atos. Estariam elas “mascaradas como intenções reais”<sup>188</sup>, o que gera inúmeros enigmas.

Mas o que vale ressaltar é a preocupação de Carelli em não categorizar o romance como policial:

Longe de nós a idéia de fazer da *Crônica* um romance policial propriamente dito, pois não tem a lógica e nem a estrutura desse tipo de romance. O investigador está ausente, não detecta verdadeiramente um culpado por um crime preciso, o desafio é mais complexo.<sup>189</sup>

Ao perceber a presença de elementos do romance policial, mas não categorizá-lo como tal, Carreli acrescenta novos elementos ao estudo do romance, pois abre espaço para novos efeitos da narrativa que não aqueles ligados ao tipo descrito. Longe de tentar enquadrar a obra em um tipo textual e desqualificá-la porque não se insere nele, essa leitura permite as variações e modificações que são próprias da romanesca de *Crônica da casa assassinada*.

### **Um romance**

É fundamental para uma leitura mais abrangente do texto o reconhecimento da presença de elementos do romance policial e do folhetim, mas, por outro lado, é importante perceber que a obra não se insere totalmente dentro dessas categorias, pois é somente essa postura que abre espaço para novos recursos e elementos de outras ordens adentrarem a leitura do romance.

Aponta-se, assim, a presença no romance de vários recursos que dialogam com diferentes tradições, tais como: a tradição romântica por conta da linguagem e dos

---

<sup>188</sup> CARELLI, 1988, p. 187.

<sup>189</sup> CARELLI, 1988, p. 186.

diários de André; a religiosa por conta das confissões de Ana; a moderna caracterizada pela fragmentação da narrativa e a teatral por meio da linguagem dramática etc.

Conforme já foi visto, em uma análise da estrutura do romance observa-se a presença de diversos gêneros, de diversas linguagens e de diversos estilos, segundo a lição de Bakhtin<sup>190</sup>, indicando um trabalho com a multiplicidade. O romance vale-se dos vários recursos disponíveis, mas em uma conformação que é nova e própria do gênero romanesco da *Crônica da casa assassinada*.

Assim, o romance estudado utiliza recursos do romance policial e do folhetim, mas com eles não se confunde porque a utilização dos elementos ganha uma configuração nova a partir do momento que é apropriada pelo romance.

Os recursos oriundos do romance policial e do folhetim, diferentemente do que propõem inicialmente - manutenção da atenção do leitor, solução do crime, fim do enigma e do mistério - resulta num efeito de dissonância, nos termos propostos por Hugo Friedrich<sup>191</sup>.

Pode-se afirmar, então, que a utilização dos recursos do romance policial ou do folhetim em *Crônica da casa assassinada*, diferentemente do que apontam os críticos, não busca uma aproximação com o tipo, mas um produto completamente diverso. Nesse sentido, pode-se dizer que a estrutura multifacetada do romance não tem por propósito aumentar o enigma para, ao final, solucioná-lo, mas apresentar uma realidade cuja natureza é múltipla, segundo a lição de Iser<sup>192</sup>.

Percebe-se que o enigma que decorre dessa organização peculiar tem por intuito desconcertar o leitor. Afinal, no romance, nenhum capítulo se sobrepõe aos demais, não há como identificar qual personagem detém a verdade, cabe somente uma aceitação da

---

<sup>190</sup> BAKHTIN, 2002, pp. 73, 74.

<sup>191</sup> FRIEDRICH, 1978.

<sup>192</sup> ISER, 1996.

sua variedade – que, antes de manter a atenção do leitor, o desorienta porque instaura um jogo em que não há vencedores e no qual o problema não é dirimido.

Para Franz, a investigação dos crimes que subjaz à construção narrativa tem por fim a busca de uma verdade oculta, tendo em vista que o modelo folhetinesco ao qual se refere não trabalha com uma problematização da verdade acerca da família Meneses, mas sim com a busca pela verdade que se desvela no final do romance, dirimindo todas as questões e apaziguando o leitor.

Tal verdade, porém, não existe nesse romance pluriperspectivista, que trabalha com os mais diversos posicionamentos. Parece não interessar em *Crônica da casa assassinada* a filiação a um modo de vida ou a um ponto de vista, mas sim, o percurso de cada personagem e o caminho de degradação desses seres.

A suposta solução do problema ao final do romance com a declaração de Ana e o fim do incesto é muito própria dos romances policiais e dos folhetins. Sendo, assim, não é possível afirmar que o último capítulo traz a verdade da trama, pois é tão relativo quanto qualquer um dos outros que o antecedem, a leitura do romance decorre da totalidade do texto e não do último fragmento, o que obriga o leitor a uma constante revisão de todos os pontos de vista ali apresentados, inclusive do último, pois a *Crônica da casa assassinada* se perfaz exatamente pelo movimento de constante reconstrução da realidade segundo cada subjetividade, segundo cada personagem. De acordo com essa complexa engrenagem, não há uma solução do problema com a revelação de Ana sobre as relações familiares de Nina e André, mas a exigência de uma revisão de tudo aquilo que foi narrado anteriormente. No entanto, nota-se que essa revisão não explica e nem preenche as lacunas da narrativa, mas acrescenta mais um elemento complicador.

Tendo em vista isso, o desfecho não apenas problematiza o que seria a revelação de Ana como também o próprio gênero policial/folhetinesco do qual se apropria, pois a

relação entre autor e leitor também tem como pauta a dissonância, pois, segundo Friedrich, ela “gera um efeito de choque, cuja vítima é o leitor. Este não se sente protegido, mas alarmado. É verdade que a linguagem poética sempre foi distinta da função normal da língua, ou seja, de ser comunicação”<sup>193</sup> e nesse sentido, fascina, na mesma medida em que desconcerta, fugindo à regra de atração do leitor a partir de uma série de recursos folhetinescos. O leitor de folhetim conhece todos os meandros narrativos, preenche todos os espaços do enredo, soluciona todos os mistérios, mas em *Crônica da casa assassinada* mantém-se a verdade em relação à trama suspensa, portanto, não há diálogo pacífico entre leitor e autor, e sim uma tensão constante que leva à revisão dos fatos.

A presença da tensão dissonante em *Crônica da casa assassinada* se dá a partir da utilização de uma linguagem altamente rebuscada, do constante movimento de reconstrução da realidade e da falta de uma versão única e preponderante que detenha a verdade sobre os fatos. Essas escolhas afetam o leitor porque questionam a sua expectativa. Friedrich explica esse processo dizendo que

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – [...] Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser a medida em base ao que comumente se chama de realidade [...] <sup>194</sup>

Como conseqüência da dissonância entre leitor e texto, surge a incomunicabilidade, ou seja, a impossibilidade de entendimento completo do texto cujo efeito é uma obscuridade intencional, evidente por meio da contradição e por meio das lacunas narrativas. Obscuridade essa que representa a impossibilidade de se chegar à verdade e que traz para o plano da leitura a mesma luta de cada personagem em conhecer aquela estrutura familiar.

---

<sup>193</sup> FRIEDRICH, 1978, p. 17.

<sup>194</sup> FRIEDRICH, 1978, p. 16.

Todos esses elementos estão presentes na tessitura da *Crônica da casa assassinada*, não como artifício que facilita e entretém o leitor (utilização típica do folhetim e do romance policial), mas como forma de demonstrar a impossibilidade de comunicação total do leitor com o autor e, também, dos personagens, que registram os fatos segundo uma ótica particular sem levar em consideração os demais envolvidos, como seres isolados que falam de tudo, mas acima de tudo de si mesmos.

Desse ponto de vista, a incomunicabilidade surge como tom que perpassa todo o romance, modificando os elementos do folhetim e do romance policial, desenhando uma configuração peculiar ao romance. Tal postura instaura uma nova significação aos traços consagrados pela crítica e descola o romance dessa categorização.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurando analisar a estrutura narrativa de *Crônica da casa assassinada*, o presente trabalho baseou-se na teoria de Iser, em especial, no texto *O fictício e o imaginário*, a fim de estabelecer uma visão de mundo que servisse de base para o estudo da arquitetura do texto.

Inicialmente, foram definidos os termos a partir do ponto de vista de Iser, com o intuito de apresentar as relações entre o real, o ficcional e o imaginário. Percebeu-se que as relações entre o real e o ficcional não são de oposição, mas de constituição mútua, ou seja, trata-se do percurso de constituição comum dessas esferas que se tocam e que interferem. Partindo desse ponto de vista teórico, concluiu-se que a análise de *Crônica da casa assassinada* independe dos modelos realistas de representação, pois, como objeto ficcional, se manifesta na transição entre o real e o imaginário, porém sem com eles se identificar.

Num segundo momento, analisou-se a presença das relações de alteridade em *Crônica da casa assassinada*, buscando compreender qual a concepção de indivíduo presente no texto. Uma vez estabelecida a concepção foi possível entender como o personagem-narrador se relaciona com o mundo ao seu redor e de que maneira ele constrói a si mesmo. Como consequência, compreende-se a construção a narrativa, sabendo que os fatos nunca aparecem em si mesmos, mas sempre refletidos pelo espírito de alguém. Além disso, estudar a relação entre os pontos de vista, entre o *eu* e o *outro*, é fundamental, como meio de compreender o percurso de constituição daquelas realidades, já que o romance constitui-se do conjunto de 10 personagens diferentes, sendo a totalidade da obra decorrente da contraposição entre essas várias realidades.

Essa fundamentação teórica ajustou-se ao estudo da estrutura do romance na medida em que aceita as diversas realidades apresentadas em cada excerto, sem privilegiar nenhuma das versões. Essa abordagem permitiu, ainda, a aceitação da estrutura do romance nos termos em que ela é apresentada: como uma realidade múltipla, fragmentada, não linear, permitindo suas contradições e variedade.

A seguir, analisou-se a estrutura do romance iniciando-se pelo estudo dos gêneros. Nesse momento, investigou-se as relações entre os personagens e suas formas de expressão. Chegou-se a conclusão que cada personagem utiliza um gênero, não exclusivamente, mas predominantemente, e que o tipo de texto adotado representa, também, o papel ocupado pelo personagem na trama. Além disso, estudou-se as relações entre o real, o ficcional e o imaginário, demonstrando-se que, independente do gênero discursivo adotado, todos os personagens constroem versões igualmente subjetivas e ficcionais.

No capítulo seguinte, procedeu-se a análise da organização do romance, e atribuiu-se à figura do autor implícito a disposição, a seleção e o recorte dos excertos. Concluiu-se que o romance obedece a um movimento de complementação e contraposição dos capítulos. Esse movimento leva ao confronto das diversas versões por parte do leitor, suspendendo a possibilidade de se estabelecer a verdade. Constantemente habitado pela dúvida, o leitor fica impossibilitado de retraçar os limites entre real e ficcional. Uma vez que a realidade não existe como dado externo à representação que lhe confere suporte, cabe ao leitor aceitar o real que se confunde com o ficcional, convivendo num sistema dialético de existência.

O capítulo destinado ao estudo da linguagem analisou dois personagens diferentes, Betty e André, com o intuito de evidenciar suas características lingüísticas. Ao fim, percebeu-se que, de maneira geral, o romance é pautado por uma linguagem



altamente sofisticada que se aproxima muito do trabalho poético, dissociando o texto ficcional de um referencial externo de significação. Além disso, a força do texto ficcional reside nesse trabalho lingüístico peculiar, que é capaz, também, de unificar a realidade apresentada e indicar uma experiência compartilhada pelos personagens.

O estudo das marcas de identidade investiga o processo de constituição do ponto de vista dos personagens, a fim de perceber quais elementos peculiares compõe a especificidade do personagem. Por meio de um estudo do caso de Ana, observou-se que o percurso do personagem na trama é essencial para definir o seu papel no enredo e compreender qual é a relação entre a forma adotada e a visão de mundo apresentada. Chegou-se à conclusão que o processo de captura da realidade em sua constante transformação é o único meio de compreender a obra, daí a necessidade de analisar o percurso de cada personagem na trama, pois a realidade dessas figuras é somente apresentada pelo caminho percorrido por eles.

No capítulo 4, empreendeu-se a revisão de algumas posturas críticas que não levam em consideração a visão de mundo que se desprende da configuração arquitetônica da obra. Inicialmente, discutiu-se alguns estudos que apontavam a linguagem como um problema fundamental do romance. Considerou-se que essas leituras eram pautadas por critérios e valores ditados pelo cânone, ou seja, exigiam uma relação mimética entre a obra e a realidade convencional, sem levar em consideração a subjetividade e a imaginação como meios de acesso à realidade. Ao final, defendeu-se a idéia de que o romance trabalha com outras concepções de realidade e de construção ficcional que independem dos modelos exigidos, não sendo possível, portanto, julgá-lo por essas mesmas regras.

Investigou-se, ainda, a validade da relação e da classificação de *Crônica da casa assassinada* como um romance policial. Considerou-se que, mesmo utilizando recursos

típicos desse tipo de texto, não é possível apontá-lo como um romance do tipo policial, pois trabalha com uma proposta literária que não tem por fim uma verdade única e absoluta, mas, ao contrário, pretende a aceitação dos diversos pontos de vista sobre o mundo. Dessa maneira, a *Crônica* e o romance policial tem por fim objetivos completamente diversos. Além disso, a *Crônica* não busca cativar o leitor, mas, contrariamente, desnorteá-lo, questionando o seu conhecimento sobre a realidade.

Concluído o estudo da estrutura e a revisão da crítica, conclui-se que a *Crônica da casa assassinada* é capaz de aliar forma e fundo, representando esteticamente a realidade da família Meneses em toda a sua decadência moral e física. Portanto, diferente do que aponta a crítica, a arquitetura do texto não é uma falha ou erro do escritor, mas trata-se de um arranjo capaz de demonstrar toda a grandeza daquela obra de arte.

Ressente-se a crítica literária da falta de trabalhos frente à amplitude de uma obra como essa, sendo necessário investigar a presença de elementos da literatura de cunho social, ou ainda, o rastreamento das mais diversas tradições literárias e a análise da sua possível interferência na leitura do texto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. Trad. Jorge M. B. de Almeida.

ALBERGARIA, Consuelo. “Espaço e transgressão”, In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica, coordenação de Mário Carrelli. Espanha: Archivos, CSIC, 1991, n.18.

ALMEIDA, Tereza. *Lúcio Cardoso e Julien Green: a transgressão e culpa*. São Paulo, FLLCH- USP, 1990 (tese de doutorado).

ARISTÓTELES. “Poética”. In: *A poética clássica*. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997. Trad. Jaime Bruna.

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

AYALA, Walmir. “Lúcio Cardoso”, In: *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olimpyo, 1986, p.445-457.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Annablume, 2002. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et alli*.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. Trad. Paulo Bezerra.

BANDEIRA, Manuel. “Lúcio Cardoso”, In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica, coordenação de Mário Carrelli. Espanha: Archivos, CSIC, 1991, n.18.

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

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Trad. Mario Laranjeira.

\_\_\_\_\_. “Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas”. In: *Introdução à análise estrutural da narrativa*. Petrópolis; Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. *O rumor da Língua*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Trad. Mario Laranjeira.

\_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BONAPACE, Adolfina Portela. *O belo posto em questão: Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro, 1979. Tese (Doutorado em Letras), UFRJ.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1980. pp. 466-469.

\_\_\_\_\_. “Um folhetim tumultuosamente filosófico”, In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenação de Mário Carrelli. Espanha: Archivos, CSIC, 1991, n.18.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

BUENO, Luís. “A tormenta da existência”. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 de Abril de 2000. Caderno Mais!

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. “A vida ao rés-do-chão”. In: *Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica, coordenação de Mário Carrelli. Espanha: Archivos, CSIC, 1991, n.18.

\_\_\_\_\_. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

\_\_\_\_\_. *A luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dias perdidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

\_\_\_\_\_. *O viajante* (romance inacabado). Edição de Otávio de Faria. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

\_\_\_\_\_. *Mãos vazias e O desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Céu escuro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

\_\_\_\_\_. *Inácio*. Rio de Janeiro: Ed. Ocidente, 1944.

\_\_\_\_\_. *A professora Hilda*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

\_\_\_\_\_. *Anfiteatro*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1946.

\_\_\_\_\_. *O enfeitado*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

\_\_\_\_\_. *Inácio, Enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. *Histórias da lagoa grande*. Porto Alegre: Globo, 1939.

\_\_\_\_\_. *Poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

\_\_\_\_\_. *Novas poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

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

\_\_\_\_\_. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

\_\_\_\_\_. *O escravo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945.

\_\_\_\_\_. “Inácio”. In: *10 romancistas falam de seus personagens*. Rio de Janeiro: Conde, 1946, pp. 55-57.

\_\_\_\_\_. “Acontecimento da noite”. In: CAVALHEIRO, Edgar (org.). *O conto mineiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1959, pp. 273-279.

\_\_\_\_\_. “Capítulo III”. In: CONDÉ, João (coord.). *O mistério dos MMM*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1962, pp. 49-61.

\_\_\_\_\_. “Depoimento pessoal”. In: AMADO, Gilberto *et alii*. *Gilberto freire: sua ciência, sua filosofia, sua arte*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1962, pp. 125-127.

\_\_\_\_\_. “A margem de Mundos mortos”, In: FARIA, Octavio de. *Tragédia burguesa: obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Pallas; Brasília, INL, 1985, vol. 1. pp. 223-226.

\_\_\_\_\_. “A voz do profeta”, In: FONSECA, Edson Nery da (org.). *Três poetas apaixonados por Fernando Pessoa*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco/ Massangana, 1985, p. 30-44.

\_\_\_\_\_. “Confissões de um homem fora do tempo”, In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha, Arquivos, CSIC, 1991, pp. 762-763.

\_\_\_\_\_. “Quase um manifesto”, In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha, Arquivos, CSIC, 1991, pp. 760-761.

\_\_\_\_\_. “Uma retificação”, In: *Jornal do commercio*, Recife, 30 de set. 1938.

\_\_\_\_\_. “Baudelaire”, In: *Cadernos da hora presente*, Rio de Janeiro, nº 7, mar. 1940, pp. 54-62.

\_\_\_\_\_. “A existência de Moll Flanders”, In: *A manhã*. Autores e livros, Rio de Janeiro, ano I, nº 1, 10 ago. 1941.

\_\_\_\_\_. “A propósito de um inquérito”, In: *A manhã*. Autores e livros, Rio de Janeiro, ano I, nº 17, 7 dez. 1941.

\_\_\_\_\_. “Sou um homem ou um monstro?”, In: *Leitura*, Rio de Janeiro, nº 4, mar. 1943, pp. 23 e 35.

\_\_\_\_\_. “Os romances do ódio”, In: *Letras brasileiras*, Rio de Janeiro, ano II, nº 14, jun. 1944.

\_\_\_\_\_. “Arte pela arte”, In: *Letras brasileiras*, Rio de Janeiro, ano II, nº 16, ago. 1944.

\_\_\_\_\_. “Mar português”, In: *Letras brasileiras*, Rio de Janeiro, ano II, nº 21, jan. 1945.

\_\_\_\_\_. “O filho pródigo”, In: *Letras brasileiras*, Rio de Janeiro, ano II, nº 5, 1949, pp. 41-86.

\_\_\_\_\_. “Flora”, In: *A manhã*. Letras e artes, Rio de Janeiro, 13 de ago. 1950.

\_\_\_\_\_. “Uma ‘explicação’ de Fernando Pessoa”, In: *A manhã*. Letras e artes, Rio de Janeiro, 10 dez. 1955.

\_\_\_\_\_. “A menina morta”, In: *Revista da semana*, Rio de Janeiro, nº 6, fev. 1955.

\_\_\_\_\_. “Teatro de Nelson Rodrigues”, In: *Jornal do Brasil*. Suplemento dominical, Rio de Janeiro, 27 de maio 1961.

\_\_\_\_\_. “O delírio”, In: *A manhã*. Letras e artes, Rio de Janeiro, 19 de mar. 1950.

\_\_\_\_\_. “Basílio da luz”, In: *A manhã*. Letras e artes, Rio de Janeiro, 16 abr. 1950.

\_\_\_\_\_. “Capítulo de romance”, In: *A manhã*. Letras e artes, Rio de Janeiro, 14 de maio 1950.

\_\_\_\_\_. “A cartomante”, In: *A manhã*. Letras e artes. Rio de Janeiro, 13 de ago. 1950.

\_\_\_\_\_. “Os intelectuais pensam – da imaginação à realidade...”, In: *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 9 de Junho 1938. Entrevista concedida a Brito Broca.

\_\_\_\_\_. “O mundo pós-guerra”, In: *Vamos Ler!*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1945. Entrevista concedida a Ary de Andrade.

\_\_\_\_\_. “Depoimento de Lúcio Cardoso”, In: *A manhã*. Letras e Artes, Rio de Janeiro, nº 21, 10 de nov. 1946. Entrevista concedida a Almeida Fischer.

\_\_\_\_\_. “Lúcio Cardoso em 21 respostas”, In: *Revista da semana*, Rio de Janeiro, nº 38, 21 set. 1957. Entrevista concedida a Edson Guedes de Moraes.

\_\_\_\_\_. “Arquivos implacáveis: o romancista responde a 10 perguntas indiscretas”, In: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 8 de fev. 1958. Entrevista concedida a João Condé.



\_\_\_\_\_. “Lúcio Cardoso considera-se um grande pecador, porém confia na indulgência divina”, In: *Boletim biográfico brasileiro*, Rio de Janeiro, vol. 7, nº 4, maio 1959. Entrevista a Walmir Ayala.

\_\_\_\_\_. “Lúcio Cardoso rejeita prêmio de romance INL e dá suas razões!”, In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1960. Entrevista concedida a Mauritônio Meira.

\_\_\_\_\_. “Lúcio Cardoso”, In: *Chuvisco*, Rio de Janeiro, nº 36, fev. 1961. Entrevista concedida a Tati Bueno.

\_\_\_\_\_. “Cinco minutos com...Lúcio Cardoso”, In: *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 20 out. 1962. Entrevista concedida a Armindo Pereira.

\_\_\_\_\_. “Lúcio Cardoso (patético): ‘Ergo meu livro como um punhal contra Minas’”, In: *Jornal do Brasil*. Caderno B, Rio de Janeiro, 25 nov. 1960. Entrevista concedida a Fausto Cunha.

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

CARELLI, Mário. *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso*. trad. Júlio C. Guimarães, Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

\_\_\_\_\_. *Écrits Intimes de Lúcio Cardoso*. Toulouse: Université de Toulouse, Lê Mirail, 1985. Extrait de cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien, Caravelle, Toulouse, 45:63-78, 1985.

\_\_\_\_\_. *Lúcio Cardoso: Le Romancier cache-t-il Poète?* Lisboa, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. Sep. de Arquivos do centro cultural Português. Lisboa, Paris, 23:1023-44, 1987.

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

CHAUI, Marilena de Souza. “Montaigne: vida e obra”, In: MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

COELHO, Nelly Novaes. “Lúcio Cardoso e a inquietude existencial”, In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenação de Mário Carrelli. Espanha: Archivos, CSIC, 1991, n.18.

\_\_\_\_\_. *Tempo, solidão e morte*. São Paulo: Conselho estadual de Cultura, 1964.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago.

COUTINHO, Luís Edmundo Bouças. *O depoimento da errância: a experiência da palavra entre o provisório e o permanente*. Rio de Janeiro, 1978. Dissertação (Mestrado em Letras) UFRJ.

DETIENNE, M. *Dionísio a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. Trad. Elisabeth Barbosa.

\_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Trad. Waltensir Dutra.

FIGUEIREDO, Luis Cláudio. “A questão da alteridade nos processos de subjetivação e o tema do estrangeiro”, In: KOLTAI, Caterina (org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta, FAPESP, 1998.

FRANZ, Marcelo. *A investigação do pesadelo: uma leitura em torno da crônica da casa assassinada*. Curitiba, 1997. Dissertação (mestrado em Letras), Universidade Federal do Paraná.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. Trad. Marise M. Curioni.

GOMES, Álvaro Cardoso, e VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica: textos doutrinários*. São Paulo: Atlas, 1992.

GUIMARÃES, Júlio Castanõn. “Nota filológica: procedimento de edição”, In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica, coordenação de Mário Carrelli. Espanha: Archivos, CSIC, 1991, n.18.

GUINSBURG, J. *O romantismo*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. Trad. Tomaz Tadeu da Silva.

HOLANDA, Sergio Buarque. “À margem da vida”. In: *O espírito e a letra: o estudo e a crítica literária 1, 1920- 1947: vol.1*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HORÁCIO. “Arte poética”. In: *A poética clássica*. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997. Trad. Jaime Bruna.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectiva de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAKOBSON, Roman. “Do realismo artístico”. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

\_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.

KENNER, Hugh. *Ulysses*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.

LEENHARDT, Jaques; e PASAVENTO, Sandra Jathahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.

LIMA, Alceu Amoroso. “A reação espiritualista”, In: *A literatura no Brasil* (vol.5). 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MARTINS, Teresinha Martins. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*. Goiânia: UCG: CEGRAF, 1997.

MARTINS, Wilson. “O romance brasileiro”, In: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica, coordenação de Mário Carrelli. Espanha: Archivos, CSIC, 1991, n.18.

MEYER, Marlyse. *O folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira: modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1989.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Trad. Sérgio Milliet.

PIMENTA, José Neto Olímpio. *A invenção da verdade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

PINTO, Manuel da Costa. *Alberto Camus: um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê editorial, 1998.

RAYMUNDO, Marie Louise Hurel. *Desejo e perversão ou os atalhos da loucura*. Rio de Janeiro, 1974. Dissertação (Mestrado em Letras) PUCRJ.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso no escuro ou o pavão de luto: percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*. São Paulo, 1999. Dissertação (mestrado em Letras) Universidade de São Paulo.

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

\_\_\_\_\_. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Alagoas: EDUFAL, 2004.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e Controvérsia em Lúcio Cardoso*. São Paulo: Mercado das Letras, 2001.

SANTOS, HAMILTON. *Lúcio Cardoso: nem leviano nem grave*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

SOUZA, Neuza Santos. “O estrangeiro: nossa condição”. In: KOLTAI, Caterina (org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta, FAPESP, 1998.

SILVA, Guilherme Ferreira. *Formas de evasão em Lúcio Cardoso*. São Paulo, s.d. Dissertação (Mestrado em Letras), USP.

\_\_\_\_\_. *A cidade e a província em uma obra intimista*. São Paulo, 1978. Tese (Doutorado em Letras) USP.

THE ART OF LITERATURE. In: *The New Encyclopaedia Britannica*, 1993, V. 23.

VIÑAR, Marcelo. “Reconhecimento do próximo: notas para pensar o ódio ao estrangeiro”. In: KOLTAI, Caterina (org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta, FAPESP, 1998.

WATT, Ian. “Realismo e a forma romanesca”, In: *Literatura e realidade (o que é o realismo?)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

