

CRÔNICAS: AS CONFIÇÕES DE LÚCIO CARDOSO

Bruna Pimentel Dantas
Mestranda em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: *Crônica da casa assassinada* (1959), romance de Lúcio Cardoso, “desrealiza” a tessitura da rigidez social de um mundo opaco para procurar ali os elementos imaginários que o configuram, ao mesmo tempo em que realiza o jogo imaginário do encontro de dois mundos em um ambiente estreito de um lar para, a partir dali, emitir luzes sobre outras esferas da realidade. Este artigo propõe, assim, uma leitura do romance, sob o ângulo da estética da recepção, desenvolvido pelo teórico alemão Wolfgang Iser, com o intuito de observar, na construção ficcional, os elementos constitutivos das realidades sociais. Não se trata aqui de fazer um estudo sociológico, mas de ler o texto literário como uma rede de signos que se comunicam incessantemente com o mundo extratextual e de refletir sobre suas ações e interações.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso – *Crônica da casa assassinada*. *Crônica da casa assassinada* – Crítica literária. *Crônica da casa assassinada* – Antropologia literária.

Résumé: *Chronique de la maison assassinée* (1959), roman de Lúcio Cardoso, “déréalise” la tessiture de la rigidité sociale d'un monde opaque pour y chercher les éléments imaginaires qui le configurent, en même temps qu'il réalise le jeu imaginaire de la rencontre de deux mondes dans l'environnement étroit d'un foyer pour, à partir de là, jeter de la lumière sur d'autres sphères de la réalité. Cet article propose ainsi une lecture du roman, sous l'angle de l'esthétique de la réception, développée par le théoricien allemande Wolfgang Iser, avec l'intention d'observer, dans la construction fictionnelle, les éléments constitutifs des réalités sociales. Il ne s'agit pas ici de faire une étude sociologique, mais de lire le texte littéraire comme un réseau de signes qui ne cessent de communiquer avec le monde extratextuel et de réfléchir sur leurs actions et interactions.

Mots-clé: Lúcio Cardoso – *Crônica da casa assassinada*. *Crônica da casa assassinada* – Critique littéraire. *Crônica da casa assassinada* – Anthropologie littéraire.

CASA está no sentido de família, de brasão. ASSASSINADA quer dizer, atingida na sua pretensa dignidade, pelo pecado. Eis o ponto nevrálgico do drama: o pecado.

Lúcio Cardoso

Introdução

O século XX foi palco de várias transformações, no que se refere ao campo econômico, social, político e cultural. Culturalmente, com A Semana de Arte Moderna – ocorrida em São Paulo, no ano de 1922 –, estabeleceu-se um novo estilo de pensar e de escrever,

deixando como herança principalmente o direito à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

De acordo com Alfredo Bosi, em seu *História concisa da literatura brasileira* (1980), nas décadas de 30 e 40 ocorreram mais mudanças no âmbito social, político e econômico: o tenentismo liberal e a política de Getúlio Vargas, que só em parte aboliram o antigo regime; a aristocracia do café, patrocinadora da Semana de 22, que após a crise de 1929 passou a conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos, opondo-se aos intelectuais; e, por fim, o Estado Novo e a II Guerra Mundial, que exacerbaram as tensões ideológicas, refletindo-se profundamente na consciência artística brasileira (BOSI, 1980, p. 432-433).

No panorama literário brasileiro, de modo geral, entre as décadas de 30 e 50, presenciemos um momento de intensa produção voltada, sobretudo, para as idiossincrasias regionais e para o ensaísmo de cunho social. Todavia, concomitantemente a essas produções, podíamos observar também “o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do *eu* à sociedade e à natureza”, que ora caía na mais intensa abstração – considerada, por vezes, como alienação ou abnegação da realidade –, ora na sondagem psicológica e moral, nas “agrupas das classes médias no começo da fase urbanizadora” e nos conflitos internos da burguesia – provinciana e cosmopolita ao mesmo tempo (BOSI, 1980, p. 433-434).

A decadência das velhas fazendas e de toda uma época em que a tradição, a família e a moral eram as instituições mais valorizadas pelas sociedades, sobrepostas, em seguida, pela ascensão do mundo moderno e pela industrialização, fazem com que venham à tona questionamentos tanto de ordem ontológica como axiológica, levando o homem, angustiado, a tentativas ou de ruptura ou de permanência em um mundo estratificado e conformado com o paradigma da vida patriarcal, diante da “impotência do mundo patriarcal para impedir a sua catástrofe e sofrer o instinto de morte que o devora por dentro” (BOSI, 1997, p. xxiii).

É nesse contexto conflitante que se insere o romance espiritual e introspectivo de Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959, com a “aspiração de captar

através das relações humanas a ética social de seu tempo e o registro sutil das subjetividades” (BRAYNER, 1997, p. 717) .

Em face disso, pretendemos, neste artigo, observar os elementos constitutivos que sustentam e atravessam as realidades sociais, relacionando incessantemente o mundo intratextual ao mundo extratextual, com o intuito de compreendermos de que forma ocorre a interação entre real, fictício e imaginário. Para tanto, recorreremos às reflexões propostas pelo teórico alemão Wolfgang Iser sobre a composição textual (presença e ausência de real e imaginário) e o papel do leitor na criação da obra, a qual deve a sua condição exatamente à incidência de uma pluralidade de interferências.

O real, o fictício e o imaginário: algumas considerações

O teórico alemão Wolfgang Iser, em seu livro *O fictício e o imaginário* (1996), busca desenvolver, por meio de um desdobramento da **teoria do efeito estético**¹, o que ele chamou de **antropologia literária**, tomando como base a interação estabelecida entre o **real**, o **fictício** e o **imaginário** durante o processo de construção da narrativa. Para ele, “a teoria do efeito estético se destinava inicialmente a estabelecer em que medida leitores de textos literários estariam engajados numa atividade mediante a qual esse ‘fingimento’, que é a literatura, chegava a realizar-se plenamente” (ISER, 1996, p. 65).

A teoria do efeito estético possui grande importância no âmbito literário, pois se preocupa em pensar o texto do ponto de vista do seu leitor, ou seja, do efeito causado pelo texto literário no leitor. Segundo Iser, “como leitores, estamos assim enredados no texto, sendo simultaneamente capazes de observar a nós mesmos nesse enredamento” (1996, p. 66), o que nos proporciona uma enorme satisfação, posto que, continua o teórico, “os seres humanos parecem precisar de tal meio de fingimento” (p. 66).

Todavia, Iser assevera que tão importante quanto avaliar os efeitos da literatura em seu leitor, é refletir até que ponto a obra ficcional e a realidade empírica, através do imaginário, entranham-se e confundem os limites uma da outra. É nesse ponto que, conforme Iser, uma antropologia literária torna-se imprescindível:

Em face dessa aparente necessidade, ou se reconhece que uma teoria do efeito estético não pode mais explicá-la, ou se amplia essa mesma teoria a tal ponto que o estudo do processamento do texto dá lugar a um estudo do que o meio pode revelar acerca das disposições que caracterizam a constituição humana. Nesse segundo caso, uma antropologia literária seria um desdobramento direto da teoria do efeito estético, uma vez que procura responder a perguntas que esta última formulou, mas deixou sem resposta (ISER, 1996, p. 66).

O que o teórico alemão intenta com esse estudo é estabelecer uma conexão – por intermédio da atuação do fictício, do imaginário e do real empírico – entre o texto literário e o imaginário coletivo no qual o mesmo está inserido.

De acordo com Iser, o fictício e o imaginário não se restringem à literatura, fazendo parte de nossas experiências cotidianas. No entanto, no caso da realidade empírica, os dois funcionam obedecendo a exigências pragmáticas, ao passo que na literatura são ativadas através de um **jogo**. Segundo o teórico: “Quando mentimos, temos um certo propósito. O tipo de fingimento que ocorre na literatura não tem relação direta com propósitos dessa ordem” (ISER, 1996, p. 67).

Para explicar de que forma funciona o fictício, Wolfgang Iser começa por colocá-lo em um entre-lugar, definindo-o pelo atravessamento do que já não é e do que ainda não é, ou seja, “caracterizado desse modo por uma travessia de fronteiras entre dois mundos que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa” (ISER, 1996, p. 68).

Esse atravessamento, característico do fictício, é possibilitado pelo que o teórico chama de **atos de fingir** – os quais “se distinguem entre si pela natureza da duplicação que efetuam e que oferece diferentes áreas para o jogo” (ISER, 1996, p. 68) –, que, por seu turno, engendram os processos de seleção, combinação e autodesnudamento no texto literário.

O ato de seleção introduz-se no mundo extratextual – onde colhe seus elementos e transgride-os ao incorporá-los ao texto – e no intertextual – por meio de alusões e citações a outros textos –, a partir dos quais os elementos “ganham nova dimensão tanto no que se refere ao seu contexto de origem quanto em relação ao novo contexto em que se inserem” (ISER, 1996, p. 69); o ato de combinação, por sua vez, busca terreno no

mundo intratextual, ou seja, dá-se na combinação de elementos dentro do próprio texto. Nesse caso, as transgressões são efetuadas pelos personagens, “quer se trate de palavras cujos sentidos foram excedidos, [...] quer se trate de territórios semânticos no interior do texto cujos limites foram transpostos pelas personagens” (ISER, 1996, p. 69). Finalizando, Iser caracteriza o que seria o autodesnudamento ou a autoevidenciação da ficção enquanto texto de ficção, ou seja, sendo compreendida somente como **possibilidade** daquilo que sugere ser, mas que talvez não seja. Dessa forma, o texto ficcional pode não ser tão ficcional assim, ainda que afirme sê-lo. Tal como o real empírico pode ser tomado como a metaforização de algo que se imagina, posto que seja linguagem. Nas palavras de Iser:

A seleção estabelece um espaço de jogo entre campos de referência e suas distorções no texto. A combinação cria outro espaço de jogo entre os segmentos textuais interagentes. E o *como se* cria mais um espaço entre o mundo empírico e a sua transformação em metáfora para o que permanece não dito (ISER, 1996, p. 70; grifos do autor).

Assim, de acordo com o teórico, os atos de fingir descortinam um **horizonte de possibilidades**, que, ligado à realidade, de nenhuma forma o é: “realidades são concretas, e possibilidades permanecem abstratas, pois resultaram de uma travessia de fronteiras [real, fictício e imaginário], não podendo ser modeladas por aquilo que excederam” (ISER, 1996, p. 71). Cada ato de fingir, portanto, de-forma a esfera com a qual entra em contato:

“[...] o ato de **seleção** cancela a organização original das realidades referenciais recorrentes no texto. Passam a ser irreais, perderam sua validade e foram submetidas a uma deformação coerente. [...] a **combinação** confronta um dado à alteridade. Ao serem transgredidas posições estabelecidas no texto, dado e alteridade se convertem em possibilidades um para o outro. [...] O significado literal, representacional permanece latente como orientação para o que deve ser concebido dali em diante. A delimitação nega a designação a fim de liberar múltiplas relações de palavras, normas, valores, personagens, etc. [...] **autodesnudamento** assinala que o mundo do texto não é de fato um mundo, mas para fins específicos deve ser considerado como tal. [...] Ao considerar-se o mundo representado no texto apenas *como se* fosse real, o próprio mundo empírico se transforma num espelho, orientando o receptor para a concepção de algo que não existe e permitindo que esse inexistente seja visualizado como se fosse realidade” (ISER, 1996, p. 72-73; grifos em itálico do autor, em negrito meus).

Destarte, como cada uma das esferas interfere na do outro, elas deixam de ser o que eram para se tornarem algo outro, indefinido; o que, tempos atrás, parecia tão delineado pela racionalidade do pensamento ocidental, na contemporaneidade é observado como fluidez.

Crônica: o real, o fictício e o imaginário

Ao procurarmos no dicionário o significado do vocábulo “crônica” deparamo-nos com as seguintes acepções: (a) narração histórica, ou registro de fatos comuns, feitos por ordem cronológica; (b) texto jornalístico redigido de forma livre e pessoal, e que tem como temas fatos ou ideias da atualidade, de teor artístico, político, esportivo etc., ou simplesmente relativos à vida cotidiana; e, também, (c) biografia, em geral escandalosa, de uma pessoa (Novo Dicionário Aurélio).

Podemos, portanto, inferir que “crônica” é um gênero altamente dependente de dados empíricos – datados histórica e cronologicamente –, ao mesmo tempo em que, sendo um texto “redigido de forma livre e pessoal”, passa por um forte processo de subjetivação, dissipando a veracidade dos dados e obedecendo, a partir daí, ao princípio da verossimilhança. Quanto à “biografia, em geral escandalosa, de uma pessoa”, se é real, fictícia ou imaginária... a crônica contará.

De acordo com Afrânio Coutinho, em seu livro *A literatura no Brasil: era modernista*, Lúcio Cardoso produziu uma literatura altamente surpreendente, “num panorama que, com raras exceções, instituiu a economia e a severidade como norma estética vigente” (COUTINHO, 2001, p. 445). Nesse contexto, *Crônica da casa assassinada* se apresenta como um romance “novo pela profundidade, pela coragem de sondar a emoção, de arrancar a mística do ser em sua dolorosa solidão” (2001, p. 449), que visa não a espelhar o mundo real, mas a transgredir suas leis e seus valores.

Por meio da tradução de uma rede de signos textuais, o romance lança uma visão vertiginosa no mundo, transfigurando os dados do real, ou seja, “irrealizando o real, através do imaginário, para transformá-lo em ficção” (ISER, 1996, p. 65), sem,

entretanto, deixar de entrever a realidade da qual o texto se origina, pois como assevera o grande crítico e teórico Luís Costa Lima:

A relação opositiva entre ficção e realidade retiraria da discussão sobre o fictício no texto uma dimensão importante, pois, evidentemente, há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional (1983, p. 14).

O romance *Crônica da casa assassinada* se “intensifica face à técnica da fragmentação” (ALBERGARIA, 1997, p. 681): ele é composto por 56 segmentos, escritos – através de cartas, diários, depoimentos, testemunhos, memórias e confissões – por autores diferenciados, ou seja, com foco narrativo múltiplo. Essa estratégia, na narrativa, propicia que um mesmo acontecimento seja contado por várias personagens de maneira diferenciada, com outro enfoque, fazendo com que os relatos ora se oponham, uns aos outros, ora se complementem, pois um dado que talvez passe despercebido (ou dissimulado) por uma personagem, logo adiante é retomado mais detalhadamente por outra.

A multiplicidade de pontos de vista acerca de um único episódio tem como efeito a desestabilização de qualquer verdade que possa ser procurada no texto e, ao mesclar o real, o fictício e o imaginário, possibilita a ele uma infinidade de sentidos. Esse modo de interação entre tais esferas (real, fictício e imaginário) remete-nos ao pensamento de Wolfgang Iser, segundo o qual, nessa interação, “[...] Os agrupamentos se inscrevem mutuamente uns nos outros: cada palavra se torna dialógica, cada campo semântico é duplicado por outro” (1996, p. 69). Dessa forma, as palavras devem ser proferidas cautelosamente e com plena consciência de que uma letra em falso pode levar qualquer um, inexoravelmente, à autodestruição, tal como o silêncio, que pode também ser tão devastador e cruel, como nos revela a personagem Nina, em carta destinada a Valdo Meneses: “Não faz mal, se bem que possa dizer que seja este silêncio o que me liquida aos poucos” (CARDOSO, 1997, p. 97).

O uso de reticências e deslocamentos temporais são marcas de uma indeterminação e de um vazio semântico que percorrem por toda a narrativa, assim, “o que não está no texto

e não é dito acaba por ser retomado [ou não] em outro momento, por sua vez, também incompleto” (BRAYNER, 1997, p. 719).

Essas estratégias utilizadas na construção da narrativa corroboram a impossibilidade de qualquer determinação sobre o real, o fictício e o imaginário – como podemos observar em carta de Valdo escrita para a Nina: “Não posso adivinhar o que sucederá com seu regresso. De qualquer modo, esteja certa de que jamais.....” (CARDOSO, 1997, p. 147) saberemos o que Valdo pretendia dizer. Ou ainda no trecho, em que um pós-escrito à margem da mesma carta de Valdo a Nina emenda-se, através de reticências, diretamente à carta:

Se agora tomo esta atitude, lembre-se bem, é apenas em nome da dignidade dos Meneses..... Sim, você pode vir, é verdade, ninguém poderá impedi-la de regressar a esta casa que você própria desdenhou outrora (quinze anos, quinze anos já, Nina!) com a sua inacreditável leviandade (CARDOSO, 1997, p. 140).

Dessa forma, o leitor depara-se com o desconhecido nas narrativas – levado por uma visão “perspectivística” dos personagens-narradores –, permeadas por reticências que nem sempre se completam, ou, quando acontece, não se tem como afirmar que se trata de fato da continuidade da enunciação ou se foram forjadas. Como declara Iser, sobre o mundo textual:

O mundo representado no texto deve ser visto apenas como se fosse um mundo, embora não o seja. O mundo textual não significa aquilo que diz. [...] Sempre que alguém assume posição de observador e olha para algo, esse algo muda, pois a posição interfere nisso que é observado e antes da observação não existia (1996, p. 69-76).

Assim, damos-nos conta de como o imaginário interfere na forma como concebemos a narrativa; na medida em que lemos, montamos o nosso próprio quebra-cabeça, sem saber, no entanto, se as peças estão no lugar certo. Segundo Costa Lima:

O imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência, manifestando-se em situações que, por serem inesperadas, parecem arbitrárias, situações que ou se interrompem ou prosseguem noutras bem diversas (1983, p. 14-15).

Outra técnica muito explorada pelo autor é a inserção de parênteses no decorrer das narrativas das personagens. Tal inserção marca uma ruptura sequencial, entremeando o relato, por meio de pausas e reflexões, com lembranças de outros acontecimentos ou com suas opiniões acerca do assunto que se está tratando. Esse imaginário que age na consciência das personagens é caracterizado pela arbitrariedade, e distingue essas consciências idealmente umas das outras, por uma absoluta obstinação. Daí ocorre que haja uma forte subjetivação dos dados factuais, o que corrobora a perpetuação do texto, pois cada atitude ou sentimento, por ser extremamente pessoal, torna-se aberto a outras interpretações. As personagens relatam os fatos ocorridos sempre através de suas impressões, tentando adivinhar os pensamentos e sentimentos das demais personagens, sem nenhum compromisso com a verdade ou com a realidade, como verificamos no “Depoimento de Valdo IV” e no “Diário de André II, respectivamente”:

Em vão escutava eu vozes que reabilitavam um sistema de vida irremediavelmente comprometido (Demétrio, seu modo de olhar, de exprimir-se, e sobrepassando acima de tudo aquela noção de família...), ou sopravam ditames de uma autoridade que não existia mais (CARDOSO, 1997, p. 514).

Desta vez não podia haver nenhuma dúvida: ela havia-me visto, completamente até esse âmagô que eu tanto me esforçava por esconder. (Por quê? Que espécie de culpa carregava comigo, que já me fazia solitário e diferente dos outros?) (p. 215-216).

As várias vozes – discurso polifônico do qual é composto o texto - registram as impressões que cada personagem tem uma das outras e de (in)determinadas situações, no dizer de Brayner: “A eclosão da lembrança dependerá da pressão do acontecimento exercida nas diferentes subjetividades” (BRAYNER, 1997, p. 719), ou seja, não existe verdade nos fatos, e sim suposições e indagações, afinal, como dizia o próprio Lúcio Cardoso, “a verdade é uma ciência solitária” (CARDOSO, 1997, p. 59).

Crônica da casa assassinada – “arreatando consigo toda uma teia de intriga e ação poética” (COUTINHO, 2001, p. 448) – conta a história de uma família que, tentando manter a nobre aparência, traça uma longa e sofrida trajetória aos infernos da mais intensa angústia e culpa, de onde só ouvimos as súplicas sufocantes em busca da misericórdia e da paz eterna.

Há um cenário em que os atos estão intrinsecamente ligados ao passado e às lembranças, os quais, num sistema complexo de retrocessos, fazem da experiência do tempo um objeto da consciência – um tempo traumático incrustado na memória –, acordando os sentimentos nostálgicos da infância e sufocando pela inércia. Aqui, vemos tanto André quanto Valdo fazerem emergir “essas coisas de outros tempos”:

Ah, essas coisas de outros tempos, como eu as odiava! [...] – e por uma singular ironia, eram elas, precisamente elas, que comandavam toda a vida e todo acontecimento atual daquela casa! (CARDOSO, 1997, p. 222. “Diário de André”).

Nele, minha mãe havia também armado outrora um oratório de Nossa Senhora das Dores, e era esta peça que ocupava o centro do quarto, com uma banquetta forrada de veludo, já muito gasto, para os que quisessem se ajoelhar. Sabia que era ali também que se achavam recolhidos alguns objetos de seu uso particular, que Demétrio não permitira que fossem distribuídos entre os empregados, e que formavam o acúmulo de todas as lembranças deixadas após sua morte (CARDOSO, 1997, p. 389. “Depoimento de Valdo”).

Em uma sociedade defensiva e fechada, com valores próprios, conservadores e reacionários, cujos traços principais são a desconfiança, o isolamento e o zelo na manutenção dos costumes, a tradição e a família têm um nome, ou melhor, sobrenome: Meneses. Uma família presa aos preconceitos da época que, para manter a aparência nobre e honrar seus antepassados ou tudo o que eles representaram, é capaz de ir aos mais extremos das atitudes humanas, colocando-se frente a frente com os monstros de si próprio e despertando os demônios que habitam o âmago de cada um. Através de simbologias e metáforas, Lúcio Cardoso desvenda e acusa o que seria o verdadeiro mal que adoce a humanidade: a mentira, o verme que corrói e lacera a casa dos Meneses.

A chácara dos Meneses – como um ente da família – possui uma atmosfera pejada de obscuridade e morte, a qual reflete em todas as personagens que vivem na casa ou que dela se aproximam:

A fachada, que se ia descobrindo aos poucos ao jogo dessa claridade esbatida – mantida pelo esforço de um gerador deficiente, as luzes esmoreciam com frequência – adquiria um aspecto mortuário (CARDOSO, 1997, p. 513. “Depoimento de Valdo IV”).

Donana de Lara, por exemplo[...], ousara sugerir que se devia pedir a Padre Justino para benzer a Chácara: o mal, dizia ela, estava arraigado na ruindade dos Meneses antigos, que haviam envenenado o ambiente da casa (CARDOSO, 1997, p. 72. “Primeira narrativa do Médico”).

Dessa forma, observamos que, em *Crônica da casa assassinada*, as personagens – envolvidas nessa atmosfera sombria, arrebatadas por uma loucura fria, por uma espécie de demência, “seja quando se expressam na mentira e na ilusão que as conduzem além dos limites da situação em que se acham ou além dos limites do que são, seja quando vivem uma vida imaginária em sonhos, devaneios ou alucinações” (ISER, 1996, p. 66) – movimentam-se de um extremo a outro, oscilando entre o pecado e a graça, a danação e a salvação, indo do mais respeitoso moralismo ao desejo mais convulso e fremente da carne.

Crônica: uma biografia escandalosa

Passo agora, diante do que acima foi exposto, a fazer algumas considerações sobre alguns aspectos do romance estudado.

Demétrio, o irmão mais velho da família, exerce o papel de patriarca e ditador das regras. Na sua intensa imobilidade em relação ao mundo que está por vir e na sua suposta superioridade, recusa tudo o que é novo e possa abalar as estruturas da família. Segundo Betty, serviçal da chácara dos Meneses, ele dizia: “Podem falar de mim, costumava dizer, mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui vieram com altaneria e dignidade” (CARDOSO, 1997, p. 65. “Diário de Betty”).

Ou ainda nas palavras de Valdo, quando afirmava sobre Demétrio que:

Sua natureza como que repelia todo fato anormal, e até mesmo a morte, que para os outros era um fator decisivo e sem remissão, para ele era uma violência, um atentado, contra que se opunha calado, mas com toda a energia de que dispunha (CARDOSO, 1997, p. 464. “Depoimento de Valdo I”).

Demétrio é o único personagem, no romance, que não possui fala direta (suas falas são proferidas por intermédio de terceiros), representando a chácara com todas as suas paredes fechadas para o mundo. Seu principal sonho é que o Barão, representante mais

supremo de toda a nobreza e de todo tradicionalismo da pequena Vila Velha, perpassa a fronteira que separa a chácara do resto do mundo, sancionando definitivamente a glória e a notoriedade de sua família: “Eu não sabia ainda que essa visita do Barão era a sua doença, a sua mais cara obsessão” (CARDOSO, 1997, p. 121. “Confissões de Ana”).

Esse acontecimento apenas é consumado no final do romance, justamente no velório de Nina, a quem mais desprezava. Todo esse desprezo, no entanto, surge desde o primeiro dia em que Nina chega à chácara, após seu casamento com Valdo, irmão mais novo de Demétrio. Ao deparar-se com Nina, ele percebe as possibilidades de mudança e é acometido por um enorme sentimento de repulsa, menos pela Nina do que por tudo de novo, vivo e imprevisível que ela representa: “Essas velhas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que eu represento: uma vida nova, uma paisagem diferente [...] E, quem sabe, também talvez seja medo”, palavras de Nina, em “Diário de Betty” (CARDOSO, 1997, p. 70).

O motivo para o drama conflituoso que se instaura na chácara, com a chegada da estranha, evidencia o desejo de liberdade – recalcado e paradoxal – das personagens, mostrando que mais doloroso que este conflito externo que envolve a chácara é aquele cravado na instância mais profunda do ser – a hesitação entre o dever e o querer, a consciência do pecado. Como nos assegura Albergaria, “O conflito instaurado por esse tipo de bipartição ontológica possibilita a formação de componentes trágicos, onde a consciência do erro e da culpa é proveniente da falta da noção de equilíbrio” (ALBERGARIA, 1997, p. 685).

Dessa consciência de pecado resulta o castigo, a autopunição e a morte, ou, ainda, a extravagância e a loucura, o que não passa de “uma vigília sem fim, uma espera que esmaga, que faz ruir com o reboco da casa o coração, a carne e a alma de seus moradores” (COUTINHO, 2001, p. 455).

Já falta de equilíbrio, apontada por Albergaria, transparece em várias personagens no decorrer de toda a trama. Ana, por exemplo, esposa de Demétrio, a qual desde menina fora educada para ser uma legítima Meneses e que tenta, através da submissão e do recolhimento, simular uma estável vida conjugal: “Ah, imaginava eu comigo mesmo, como Ana havia assimilado o sistema dos Meneses; como se incorporava à austeridade

da Chácara, e aprendera a ser calada e parcimoniosa de gestos”(CARDOSO, 1997, p. 469. “Depoimento de Valdo I”). Por sua vez, Padre Justino, outra personagem da trama, declara sobre Ana:

Essa carência de naturalidade era um dos traços fundamentais de sua natureza; para mim, representava ela o que eu chamava de <<espírito dos Meneses>>, sua vontade de permanecer nos limites de um sólido realismo, de jamais ultrapassar uma determinada esfera de bom senso, essencial ao manejo usual das coisas desse mundo (CARDOSO, 1997, p. 202. “Primeira narração de Padre Justino”).

Ana Meneses esconde um grande segredo: uma arrebatadora paixão por Alberto, o jardineiro da chácara, extremo oposto de seu marido na pirâmide social. Este sentimento reprimido faz com que surjam vários demônios em seu espírito, que ela mesma acredita despojar a realidade de qualquer ficção.

Tomada por esse demônio, Ana passa a perseguir Nina como uma sombra, espreitando-a pelas frestas, imaginando-a no que estaria fazendo ou quais seriam os seus pensamentos. É em consequência disso que ela acaba descobrindo a paixão que Alberto sente por Nina, a qual, inversamente, não reprime seus desejos, por mais pecaminosos que possam parecer:

Por mais que fizesse, as distrações que inventasse, não podia perder minha cunhada de vista. Ah, como era bela, como era diferente de mim. Tudo na sua pessoa parecia animado e brilhante. Quando caminhava, fazia girar no espaço uma aura de interesse e de simpatia – exatamente o oposto do que sucedia a mim, ser opaco, pesadamente colocado entre as coisas, sem nenhum dom de calor ou de comunicação (CARDOSO, 1997, p. 125. “Primeira confissão de Ana”).

Outra personagem que parece ter total falta de equilíbrio é Demétrio. Em certo ponto da narrativa, Demétrio, com o pretexto de caçar uns lobos que estariam rondando a chácara, faz uma visita inesperada ao farmacêutico da cidade, a fim de, na versão do farmacêutico, comprar “por exemplo um veneno, ou qualquer coisa violenta que pudesse ser colocada numa armadilha” (CARDOSO, 1997, p. 48. “Primeira narrativa do farmacêutico”).

O farmacêutico, em troca de três carros de tijolos, entrega-lhe um pequeno revólver feminino, incrustado de madrepérolas. Questiona-se, no entanto, em que circunstâncias

e sob que pretexto a arma seria utilizada; seria simplesmente um lobo o seu alvo? Sua única certeza é a satisfação na qual Demétrio se encontrava:

O Sr. Demétrio experimentou ainda o gatilho, retirou o tambor, chegou a esfregar o cano na manga do paletó – e era mais do que evidente que tudo aquilo lhe causava um secreto, um intenso prazer, como se desde já, da obscuridade da farmácia, sentisse seus inimigos trucidados (CARDOSO, 1997, p. 51. “Primeira narrativa do farmacêutico”).

Fica no ar quem seria o tal inimigo que Demétrio gostaria tanto de exterminar. Seria Nina, Valdo, Timóteo? Qual seria o crime que se anunciava? Crime e verdade, os dois fios-condutores que levam ao enigma entranhado na chácara:

Outra coisa que me vinha ao pensamento, diretamente ligada a esta arma, era o modo por que a vira esquecida outrora sobre o móvel, à espera de quem o usasse. (Como tudo se fazia claro naquele minuto, como aos meus olhos se projetava sem segredo a imagem do revólver abandonado, à espera, quem sabe, de um ímpeto de raiva. Alguém o colocara ali, visando determinadas mãos. A quem poderiam visar, que outro objeto merecia ser destruído naquela casa? A sentença de então ainda era válida agora. Nina devia desaparecer, e desde aquela época que se achava condenada. Pergunto agora, e tremo sem ousar aprofundar a minha suspeita: quem a odiaria tanto, para desejar assim a sua morte? Quem naquela casa preferia vê-la morta, a vê-la como existia todos os dias? O nome vinha-me aos lábios, mas eu me recusava a pronunciar-lo) (CARDOSO, 1997, p. 341. “Continuação da terceira confissão de Ana”).

Por trás de todo ódio que Demétrio sente por Nina, é escondida uma obsessiva paixão que ele julga como o mais imperdoável dos crimes. Justamente aquilo que nela ele mais condena é o que o deixa fascinado – a liberdade. O amor de Demétrio por Nina é dilacerante, perturbador, inaceitável:

Mas desde então Ana adquirira a certeza de que ele [Demétrio] amava a cunhada. No começo pensara que fosse um simples caso de amor, uma inclinação forte, quem sabe, dessas que a solidão costuma produzir em certos seres sensíveis. Mas depois, como visse a crise aumentar, e ele atravessar noites e noites em claro, sofrer e calar-se com um orgulho acima de qualquer julgamento, compreendera que era sério: talvez aquele homem de ferro amasse realmente pela primeira vez em sua vida. [...] o amor não se manifestava como em todo o mundo – era para ele uma doença, um mal físico, insuportável. Sua natureza não permitia aquela intromissão, era demais para suas forças, lutava como um homem que estivesse prestes a naufragar (CARDOSO, 1997, p. 522-523. “Depoimento de Valdo IV”).

Valdo, por sua vez, também não está isento de desequilíbrio. Para não romper com a tradição e com o respeito da família Meneses, ele se submete a todas as decisões tomadas por seu irmão mais velho, Demétrio, mesmo que isso lhe custe a felicidade: “Meu irmão, que teve papel preponderante na sua partida [de Nina], tachou o seu regresso de fraqueza de minha parte. Discordei a princípio, mas começo a desconfiar que, como sempre, é do seu lado que assiste a razão” (CARDOSO, 1997, p. 264. “Carta de Valdo a Padre Justino”).

Essa submissão à opinião do irmão Demétrio, causa-lhe um grande remorso e sentimento de impotência, implicando, ao fim, outro forte sentimento – o de culpa:

Mas agora eu via:ilhado no ressentimento que me dominava, jamais fizera um esforço que merecesse esse nome – e parado ali naquela varanda, indiferente a tudo o que acontecesse no exterior, começava a sentir que um único sentimento tinha existência autêntica em mim, e este sentimento era uma consciência de culpa [...] o culpado não era ela, mas eu, culpado de um crime que não conseguia identificar, de uma negligência que não podia ver, de uma falta de amor, quem sabe, que sobrepujava minha própria noção de amor (CARDOSO, 1997, p. 497. “Segundo depoimento de Valdo III”).

Nina, Timóteo, André e Alberto são os únicos que parecem seguir os seus instintos, mesmo que, devido a isso, entrem em constante processo de autopunição. Timóteo, para romper com o conservadorismo da família e agredir os irmãos, utiliza-se de sua própria imagem, usando roupas extravagantes de mulher, maquiagem e entregando-se intensamente ao álcool, o que acaba por deformá-lo. Logo que Nina chega à chácara, Timóteo a enxerga como grande aliada na destruição da família e, quando ela retorna – quinze anos depois – diz que ambos têm que ir até o final para alcançarem o objetivo já traçado:

Ah, Nina, quando começamos uma coisa, é preciso ir até o fim. E nós começamos, você não se lembra? Nós começamos, Nina, e você era toda a minha esperança. Desde que se foi, os Meneses cresceram de novo, tornaram-se únicos, formidáveis. Nina, é preciso destruir esta casa. Ouça-me bem, Nina, é preciso liquidar os Meneses. É preciso que não sobre pedra sobre pedra (CARDOSO, 1997, p. 239. “Continuação da carta de Nina ao Coronel”).

Nina e Timóteo – dois seres marginais e excêntricos, sob a visão dos Meneses, representando, respectivamente, o elemento exógeno e endógeno unidos pelo pacto de

destruição e vingança – assumem atitudes nada convencionais e violam alguns limites sociais pré-estabelecidos. Timóteo termina sendo tachado de louco pela família e pela sociedade, vivendo trancafiado em um quarto em que mal vê a luz do dia:

Provavelmente o que ele planeja é enlamear nosso nome para sempre [...]. No fundo é um ateu, um revolucionário, um homem que não acredita em coisa alguma – melhor fora ter morrido do que tentar destruir o nome dos Meneses pela sua vida dissoluta [palavras de Demétrio sobre Timóteo, em “Primeira confissão de Ana” (CARDOSO, 1997, p. 123)].

Mas será loucura tentar romper com convenções e costumes pré-estabelecidos socialmente? Em uma sociedade moralista, na qual o bem se define como tudo aquilo que preserva a vida em grupo e assegura a permanência da espécie: é bem plausível.

Outro caso interessante e talvez um pouco mais complexo é o de Nina, Alberto e André. Nina e Alberto se apaixonam, e nem o fato de ela ser casada e ele um jardineiro, empregado do seu marido, impedem-nos de viver um romance, cujo fruto é, supostamente, André. Nina – após sofrer diversas humilhações por parte de Demétrio – muda-se com Valdo para o antigo pavilhão, localizado a alguns metros da chácara, e atinge uma aparente felicidade conjugal. Assim que descobrem a gravidez e anunciam-na à família, Demétrio encontra o jardineiro ajoelhado aos pés de Nina, beijando-lhe as mãos, numa suposta cena de adultério. Nina defende-se: “De fato, Valdo, ele se achava de joelhos aos meus pés, mas juro, juro de novo, jurarei sempre, foi a primeira e única vez que aconteceu aquilo” (CARDOSO, 1997, p. 90. “Segunda carta de Nina a Valdo Meneses”). Mas em outro momento, contradizendo-se, segundo Ana, Nina assume:

– Se quer saber... se ainda não sabe de tudo o que se passou... então tenha certeza de que o amei, de que o amei perdidamente, e nesta mesma cama que agora me diz manchada de sangue. Era uma criança, mas eu fiz dele um homem. Marquei-o, para que nunca mais se esquecesse de mim [...]. Ah, como ele chorava em meus joelhos, como implorava um beijo meu, uma carícia, e eu fingia negar-lhe tudo para entregar-me depois inteiramente. É estranho pronunciar o seu nome, sobretudo porque desde aquela época nunca mais o disse em voz alta: Alberto [declaração de Nina, em “Terceira confissão de Ana” (CARDOSO, 1997, p. 321)].

A suposição, entretanto, para Demétrio, é o suficiente para que ele acuse Nina e insinue que sua mudança para o pavilhão era a fim de esconder seus amores criminosos,

sugerindo (impondo) que ela vá embora, com o pretexto de que ali, na chácara, não teria cuidados suficientes para o estado no qual se encontrava.

Nina, sentindo-se ofendida, anuncia a sua partida a Valdo que, na sua incapacidade de enfrentar o irmão, permite. Porém, um tiro ecoa no interior da casa no momento da partida de Nina. Valdo é encontrado ensanguentado e levado a um pequeno quarto, aparentando uma despensa. Demétrio afirma que foi um acidente, que Valdo, empenhado em limpar a velha arma enferrujada, disparara o tiro.

Contudo, o nervosismo e a insistência de Demétrio em chamar tal ato de imprudência, somado ao olhar de fúria, incendiado de ódio, que Valdo, ao acordar, lança ao irmão, deixam Nina e o médico, que fora atender o ferido, desconfiados. Momentos depois, Nina, segundo informa o médico, insinua:

Seria possível – e já falava quase junto ao meu rosto, num sopro – seria possível que tivesse sido... uma tentativa de assassinato?

Não posso deixar de dizer que aquela pergunta, longe de escandalizar-me, como que encontrava um eco já familiar em meu espírito. Lembrei-me do olhar que os irmãos haviam trocado assim que o Sr. Valdo voltara a si, da ameaça que fizera de dizer <<o que sabia>> e, como nenhuma prova parecesse indicar que se tratava realmente de um <<acidente>>, não tive a menor dúvida em afirmar que a hipótese do crime não seria descabida (CARDOSO, 1997, p. 85. “Primeira narrativa do médico”).

Seria, de fato, um acidente? Ou seria uma tentativa de suicídio, para impedir que Nina partisse com o herdeiro? Ou, quiçá, de assassinato, já que Nina alegara a Valdo que Demétrio havia deixado há dias a arma aos olhos de quem a quisesse ver, esperando que, num primeiro ato de desespero, alguém a utilizasse?:

– Não foi uma tentativa de suicídio – continuou você – e sim de assassinato. A quem pertence este revólver, Valdo, há quanto tempo se acha ele exposto a todos os olhares, ocupando o lugar mais visível, tentando-o, induzindo-o ao gesto daquela noite? [palavras de Nina, em “Carta de Valdo Meneses” (CARDOSO, 1997, p. 145)].

Após esse momento, Nina atira a arma pela janela, sem imaginar que, sendo apanhada pelo jardineiro, tornar-se-ia a causa de outra tragédia: o suicídio de Alberto, desesperado, após sua partida: “E fora eu quem apertara contra o seio sua cabeça

desfalecida, e sentira paralisar-se naquele peito cheio de mocidade o coração varado por uma bala” (CARDOSO, 1997, p. 320. “Terceira confissão de Ana”).

Crônica: uma tragédia não imaginada

Alguns meses depois de Nina ter partido, Ana é mandada ao Rio de Janeiro para buscar o suposto filho de Valdo. Chegando lá, Nina lhe informa que o filho havia ficado no hospital onde nascera. Ana parte em busca do filho de Nina e volta à chácara, alguns meses depois, com um bebê: o seu filho com Alberto – fato que só será confessado, momentos antes da sua morte, ao Padre Justino:

[...] Alberto tentou empurrá-la, imaginando sobretudo que, apesar de já ser noite, alguém poderia vê-los. Mas Ana não se desprendia, olhos fechados, como se ali, naquela posição, houvesse se esvaído do seu ser qualquer manifestação de vida. Sim, em vão procurou ele desprender-se daquele abraço: a força de Ana, menos do que um ímpeto de vida, era um intenso espasmo de morte. Sucedeu então o que era impossível deixar de suceder: atuou a noite, atuaram as rosas de que o jardim se achava cheio, atuou sobretudo a mocidade de Alberto. E mais do que tudo isto reunido, atuou a presença ainda recente de Nina, e o calor que ela sempre lhe deixava no sangue. Ele correspondeu afinal ao abraço, beijou-a – e Ana entregou-se ali mesmo, sobre a relva, como se fosse a primeira vez que um homem a possuísse (CARDOSO, 1997, p. 570. “Pós-escrito numa carta de Padre Justino”).

André é criado como sendo filho de Valdo e Nina. Quando esta volta à chácara – passados quinze anos – todo o clima de intrigas recomeça. Porém, dessa vez ela conta com outro aliado: André. Quando ela se depara com André, sentimentos antigos afloram em seu corpo (devido à total semelhança do rapaz com Alberto), fazendo com que ela, sem saber da relação efêmera entre Ana e o jardineiro, realmente acredite estar diante de seu filho. Nada disso, todavia, impede que ambos sintam desejo um pelo outro e que esse suposto incesto se concretize:

Eu já sabia que ela não teria mais forças para recuar, nem para me recusar nenhuma oferta, mas demorava a minha vitória porque a queria inteira, sem nenhum resquício de remorso ou de dúvida. Mas já as palavras não nos serviam mais, e não conseguíamos nos identificar novamente através de nenhum outro meio que não fosse a atração que nos impelia para os braços um do outro, e que afinal uniu nossos lábios, no primeiro e no mais desesperado dos beijos de amor (CARDOSO, 1997, p. 304. “Diário de André V”).

Nina vê em André o homem que tanto amara outrora e busca nessa relação, que se é adúltera não é, em absoluto, incestuosa, uma espécie de *déjà-vu*, um reviver de situações e sentimentos que até o momento nada mais representavam do que lembranças (ALMEIDA, 1997, p. 707). Em conversa entre Nina e Ana podemos perceber o quanto essas lembranças, no entanto, fazem-se presentes em Nina:

[Palavras de Nina] – mas é filho de um pai que não existe mais. Como amei aquele homem, como me lançaria aos seus pés, e beijaria o chão em que pisasse, caso ainda existisse. Se me deito com André, é para ver se o reencontro, se descobro nos seus traços, nos seus ombros, na sua posse enfim, a criatura que já desapareceu.

[Palavras de Ana] – É seu filho – murmurei, sentindo que apesar de tudo ela jamais compreenderia a exorbitância do seu crime, que não se achava em seu poder e nem em sua natureza entender a gravidade daquele incesto, e que sua paixão era somente uma das mil formas de loucura, sem possibilidades de esclarecimento ou de cura (CARDOSO, 1997, p. 348. “Continuação da terceira confissão de Ana”).

Nina tenta fazer com que André não fraqueje diante de seus atos como ela fraquejou, dominada pelo sentimento de culpa, na época de Alberto:

Não soube assumir o meu pecado, se pecado houve. Por isto, 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, [...] 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 praticando>> [palavras de Nina, em “Terceira confissão de Ana” (CARDOSO, 1997, p. 322)].

Como desgraça pouca é bobagem (como diz o dito popular), Nina, acaba descobrindo uma doença que devasta tanto o corpo quanto a mentira devasta a casa dos Meneses: o câncer. Seu corpo, aos poucos, apodrece, em paralelo à casa chegando a sua ruína; a morte certamente comparece em tais combinações de dados como o suor, o sangue, o pus ou o odor putrefato num clima suprarreal de morbidez:

O mau cheiro desprendia-se dele [do corpo de Nina] com muito maior intensidade, e era fácil perceber agora do que se tratava: uma emanção de sangue ruim, de mistura a não sei que matéria decomposta e esverdeada (CARDOSO, 1997, p. 473. “Última confissão de Ana I”).

E sem nenhum tremor, antes como se fizesse um trabalho a que estivesse acostumada de longa data, começou a baixar o lençol a fim de descobrir o

resto do corpo. Junto ao busto, o pano parecia colar-se à pele, seco, como se fizesse com ele uma só ferida (CARDOSO, 1997, p. 502. “Depoimento de Valdo III”).

Ao fim, a doença e a morte de Nina, justapostas ao derrame cerebral de Timóteo, à fuga de André e à mudança de Valdo para outra cidade, marcam a ruína de uma casa e de uma família, perseguida pelo sentimento de pecado e de absolvição divina, o que acabam por extinguir o ser humano em toda a sua essência. Como assevera Albergaria: “É notório o paralelismo estabelecido entre a casa e o corpo pútrido de Nina corroído pela doença; casa e corpo cancerosos marcam o fim de uma época” (ALBERGARIA, 1997, p. 686).

Um conflito interior no qual se pesa, por um lado, a entrega aos prazeres carnavais, com todos os seus amores, pecaminosos ou não, renunciando à paz divina, ou, por outro lado, o seu contrário, e sendo assim, a condenação a uma vida terrena repleta de angústias e sofrimentos, dores e autopunições. As personagens fizeram as suas escolhas, cada um, a seu modo, encontrou o seu caminho, seja ele o da entrega, ou da renúncia:

Decerto o problema supremo é este: Deus e o homem [...] para servir a Deus é preciso renunciar ao amor humano. Neste 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 este que exige a renúncia à nossa própria personalidade, em troca de um mirífico reino que não podemos ver nem vislumbrar através da névoa (CARDOSO, 1997, p. 331. “Continuação da terceira confissão de Ana”).

Isto Deus, é o que somos? Tua efígie, como ensinam que representamos, é um disfarce do podre? Somos esta hora marcada, este medo de derreter e não ser nada? Ah, é injusto. Não há piedade, e sem piedade, como imaginar Deus, o poder de Deus, o respeito de Deus? [...] PORQUE O CRISTO É MENTIRA [palavras de André, em “Depoimento de Valdo VI” (CARDOSO, 1997, p. 562)].

A história dos Meneses – que pode ser lida como a história de toda uma época – é circunscrita num clima agônico, no qual “as medidas de mistura do real com o fictício relacionam elementos definidos e suposições” (COSTA LIMA, 1983, p. 13). Ela representa a síntese de uma vivência em nosso tempo, com nossas lutas constantes, nossos demônios, nossas crises de alma e de grandeza, atrás da qual fulgura a vocação incontida do homem para a ressurreição e, acima de tudo, o desejo de não sucumbir, o desejo de libertação, a partir dos quais Lúcio Cardoso “*armou, acima do bem e do mal,*

seu próprio mundo, sem que se saiba onde termina o real e começa a imaginação”
(COUTINHO, 2001, p. 457; grifos do autor).

Referências:

- ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e Transgressão. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. 2. ed. Madrid: Allca, 1997.
- ALMEIDA, Teresa de. Marcas do texto: Julien Green e outros. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. 2. ed. Madrid: Allca, 1997.
- BOSI, Alfredo. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. 2. ed. Madrid: Allca, 1997.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BRAYNER, Sonia. A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. 2. ed. Madrid: Allca, 1997.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. 2. ed. Madrid: Allca, 1997.
- COSTA LIMA, Luís (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era modernista*. 6. ed. Rio de Janeiro: Global, 2001. v. 5.
- NASCIMENTO, Evando. Crônica de um crime anunciado. In: _____. *Ângulos: – Literatura e outras artes*. Juiz de Fora: Argos, 2002. p. 163-185.

Recebido em 31/03/2012
Aprovado em 03/07/2012

¹ Os grifos em negrito, encontrados nesse capítulo, são apenas para destacar alguns conceitos desenvolvidos pelo teórico estudado, a fim de facilitar na sua compreensão.