

VITOR HUGO FERNANDES MARTINS

O IMPRESSIONISMO LITERÁRIO EM
CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA

VITOR HUGO FERNANDES MARTINS

O IMPRESSIONISMO LITERÁRIO EM
CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista, Câmpus de São José do
Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor
em Letras (Área de Concentração: Literatura
Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Guillermo de la Cruz
Coronado

São José do Rio Preto

2003

**DADOS CURRICULARES DE
VITOR HUGO FERNANDES MARTINS**

NASCIMENTO: 24 de julho de 1950

LOCAL DE NASCIMENTO: Rio de Janeiro (RJ)

FILIAÇÃO: Hugo Conceição Dias Martins

Ruth Fernandes Martins

GRADUAÇÃO: Curso de Letras (Português/Literatura)

Bacharelado e Licenciatura

Universidade Gama Filho (RJ)

1970/1974

PÓS-GRADUAÇÃO: Em Literatura Brasileira (LATO SENSU)

Universidade de Brasília (DF)

1987/1989

PROFESSOR: Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná (CEFET)

Curitiba – Paraná

Língua Portuguesa e Literatura Brasileira

1980/1985

PROFESSOR: Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Porto Velho – Rondônia

Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa

1986/1991

PROFESSOR: Universidade de Brasília (UnB)

Brasília – Distrito Federal

Literatura Portuguesa

1992-1993

PROFESSOR: Universidade Federal de Goiás (UFG)

Goiânia – Goiás

Leitura e Produção de Texto, Semântica, Estilística

1994-1997

PROFESSOR: Universidade Católica de Goiás (UCG)

Goiânia – Goiás

Língua Portuguesa, Teoria da Literatura, Crítica Literária

1997-1998

PROFESSOR: Curso de Pós-Graduação (*Lato Sensu*)

Universidade Salgado de Oliveira (GO)

Literatura Brasileira, Semântica, Morfossintaxe

Goiânia – Goiás

2001-2002

COLABORADOR: Revista CAROS AMIGOS (SP)

Crônicas

1996-2002

Dedicada a Hugo Conceição Dias Martins

– o Grande Ausente –

e a Ruth Fernandes Martins.

De cor.

SOU GRATO

a Myrian Ruth Martins, fomento, para mim;

ao Prof. Dr. Guillermo de la Cruz Coronado, meu *protector decedit*,
fonte inesgotável que me soube bem;

ao Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva, ao Prof. Dr. Ismael
Ângelo Cintra, à Prof^a. Dr^a. Maria Heloísa Martins Dias, à Prof^a. Dr^a. Diva
Cardoso de Camargo e à Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer, por suas enriquecedoras
aulas e sugestões;

aos funcionários técnico-administrativos e colegas do IBILCE, sadia
convivência;

a Paulo César Saraceni, olhar-câmera a me elucidar o *Corcel de fogo*;

a Walmir Ayala (*in memoriam*);

a Mário Carelli (*in memoriam*);

a Jordana Mário Datcho, anjo búlgaro-paulista, que me guardou de mim
e dos outros, por cinco anos em São José do Rio Preto;

a Alaor Ignácio dos Santos, irmão rio-pretense de todas as horas;

e a Simone Cristina Rodrigues, que formatou este texto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. A VISÃO IMPRESSIONISTA.....	20
2. A INSPIRAÇÃO REALISTA/NATURALISTA.....	31
2.1. Da observação e da análise.....	36
2.2. A patologia da decadência.....	43
2.3. A im-pressão do real.....	57
3. AS VARIAÇÕES SOBRE UM MESMO TEMA.....	75
3.1. Os narradores: quem fala (escreve)?.....	82
3.2. Os narratários: quem ouve (lê)?.....	105
3.3. O pontilhismo literário.....	117
4. OS SERES ATORMENTADOS (ATORMENTADORES).....	128
4.1. Sob o signo de Psiqué.....	135
4.2. Sob o signo de Éros.....	147
4.3. Sob o signo de Tânatos.....	162

5. À PROCURA DO TEMPO E DO ESPAÇO PERDIDOS.....	175
5.1. A matéria de memória.....	182
5.2. A memória dos sentidos.....	201
5.3. O espaço assassinado (assassino)	213
6. A <i>ÉCRITURE ARTISTE</i> DE LÚCIO CARDOSO.....	229
6.1. As razões do esteticismo.....	236
6.2. Os tiques e as bossas impressionistas.....	247
6.3. A <i>proesia</i> cardosiana.....	263
CONCLUSÃO.....	280
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	288
RESUMO.....	316
ABSTRACT.....	318
RÉSUMÉ.....	320

“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?”

(Lúcio Cardoso, **Crônica da casa assassinada**, p. 5-6)

INTRODUÇÃO

“Também as cores me levam instantaneamente a mundos imprevistos. Mas são mundos da infância, que vi um dia magicamente e que perdi há muito. Certos tons de rosa, de verdes ou azuis fazem ressurgir em meu pensamento cenas inteiras que há muito já haviam submergido no oceano da memória.”

(Lúcio Cardoso, **Diário completo**, p. 29)

Arnold Hauser, em sua **História social da literatura e da arte** (1982, v. 2, p. 1015), atribui ao Impressionismo, ao lado do Gótico e do Romantismo, o balizamento de “uma das mudanças mais importantes da história da arte ocidental.”

Dessa maneira, o Impressionismo, a princípio, aparece como uma transgressão, um *desvio*, um charivari, conforme seus detratores, que lhe dão uma evidente conotação depreciativa, algo parecida à que se dá hoje à chamada crítica impressionista. Só mais tarde é que se compreendeu e se considerou a mensagem, a montagem e a linguagem do Impressionismo. E o que era então *desvio* transformou-se em norma, suscitando, posteriormente, como sói acontecer, novos *desvios*. Tabu que se tornou Totem que se tornou Tabu. Haja vista para o Pós-Impressionismo, para o Expressionismo.

A despeito de sua inegável contribuição – sobretudo para as artes plásticas –, o Impressionismo em Literatura, segundo consenso quase unânime entre historiadores, teóricos e críticos literários, parece não haver logrado constituir-se numa escola, num movimento, como ocorreu com a Pintura, aliás, de que deriva a palavra *Impressionismo*, inspirada na tela *Impression: soleil levant*, de 1872, de Claude Monet, apresentada, dois anos depois, numa exposição marginal, no ateliê do fotógrafo Nadar, em Paris.

No que concerne especificamente ao Impressionismo literário, que apresenta, à evidência, traços bem peculiares, e um elenco de excelência de romancistas e novelistas, de várias procedências, se não cabe falarmos propriamente em uma escola literária, não há como não vê-lo como um estilo. Um dos primeiros críticos a estudá-lo, mais a fundo, foi Ferdinand Brunetière, com o ensaio intitulado “O Impressionismo no romance”, sobre **Os reis no exílio** (1879), de Alphonse Daudet, para a **Revista dos dois mundos** (Paris: 1879, p. 446-459). O certo, porém, é que antes de haver Impressionismo (mesmo o pictórico), já havia dois impressionistas literários. De fato, os irmãos Edmond e Jules de Goncourt, que certamente influenciaram Alphonse Daudet e Ferdinand Brunetière, foram, sem dúvida, impressionistas *avant la lettre*. Pelo menos no que toca à linguagem, ou à chamada *écriture artiste*. Na verdade, esses escritores-siameses não se diziam, não se queriam

impressionistas, mas sim *sensacionistas*, e – por que não? – sensacionalistas, basta que lhes leiamos o prefácio de **Germinie Lacerteux** (1865), para comprová-lo.

Já no século XX, o Impressionismo literário projeta-se, evidentemente, no romance-rio **Em busca do tempo perdido** (1913-1927), de Marcel Proust, e em outras obras – invariavelmente prosa de ficção, sublinhemos –, de linguagem poética, cuja matéria é a memória, como, por exemplo, **Doutor Fausto** (1947), de Thomas Mann, e, de modo ainda mais característico em **Crônica da casa assassinada** (1959), de Lúcio Cardoso, entre outras.

Um estudo acerca da linguagem impressionista, ainda hoje decisivamente precioso, imprescindível mesmo, feito a oito mãos (Bally *et alii*, 1956), faz muita luz sobre algumas questões polêmicas e evita equívocos lingüísticos, filosóficos, psicológicos e estético-literários a respeito do Impressionismo em Literatura.

Na Literatura Brasileira, malgrado abordagens incipientes e perfunctórias, como as de Ronald de Carvalho, em sua **Pequena história da literataura brasileira**, de 1919, para quem Aluísio Azevedo é um “impressionista”, Eugênio Gomes (1963), num ensaio sobre a “ilha” Adelino Magalhães, foi quem primeiro levou em conta, criticamente, o Impressionismo literário. No entanto, não há dúvida de que foi Afrânio Coutinho (1968) quem

o sistematizou, dedicando-lhe mesmo um dos volumes, o IV, “Simbolismo – Impressionismo – Transição”, de **A literatura no Brasil**. Para esse ensaísta, “No fim do século, o Impressionismo tornou-se o movimento literário mais fecundo em prosa de ficção, penetrando pelo século XX.” (p. 16)

José Guilherme Merquior (1979), a partir da narrativa de Machado de Assis, sobretudo, e de outros ficcionistas brasileiros e estrangeiros oitocentistas e novecentistas, também buscou compreender os temas recorrentes (motivemas) e os traços estilísticos (estilemas) do Impressionismo literário.

Na esteira desses dois ensaístas, Domício Proença Filho (1995) periodiza o Impressionismo, de fora e dentro do País, explicitando-lhe as características, as técnicas e a linguagem. Com o mérito de comentá-las a partir de um excerto de Pierre Loti e, ainda, acrescentar ao final de seu ensaio uma indispensável bibliografia sobre o assunto.

Joaquim Lúcio Cardoso Filho (1912 – 1968) foi um polígrafo. Escreveu poesia, conto, novela, romance, peças teatrais, roteiros para cinema e um diário completo. Foi ainda tradutor, cineasta e pintor. Sua prosa de ficção, extensa, em que a narrativa curta é deixada de lado – a única exceção é **História da Lagoa Grande** (1939) –, iniciou-se em 1934, com o romance neonaturalista **Maleita**, e findou em 1973, com a publicação do inacabado, e

subterrâneo, **O viajante** – recentemente, 1999, transcodificado para o cinema por Paulo César Saraceni. Desde o início, as novelas e romances de Lúcio Cardoso despertaram a atenção da crítica e mereceram leituras instigantes, como a temática, de Álvaro Lins (1963), e enriquecedoras e polêmicas, como a biográfico-genético-estilística, de Mário Carelli (1988), e a psicanalítica, de Guy Besançon (1997), essas duas últimas, mais recentes. Com elas principalmente, mas também com muitas outras, dialoga nosso estudo.

As dissertações e teses em Letras, nas áreas de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira que vêm sendo produzidas e defendidas na Academia, têm geralmente como escopo releituras de autores e obras consagrados, como Machado de Assis, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, entre outros, por meio das diversas modalidades críticas e teóricas.

Há, porém, outro escopo, tão ou mais importante que o primeiro: o de resgatar nomes e obras que, a despeito de sua excelência literária, ficam esquecidos, marginalizados, malditos, por vária razão, muitas das vezes de natureza extra-literária. Lúcio Cardoso e **Crônica da casa assassinada** configuram, certamente, a um tempo, dois “estranhamentos” – um biográfico e um literário – na Literatura Brasileira que merecem revisão e reavaliação. Carecem de ser, pois, antes descriminados que discriminados. É claro que o

que importa primeiramente é o “estranhamento” literário: seguindo a lição barthesiana, não estamos aqui à caça de “segredos biográficos” do controvertido romancista mineiro. Mesmo porque, segundo um depoimento que nos deu Otávio de Faria, em 1975, “Lúcio expunha-se ostensivamente, perigosamente.”¹ É certo, quanto ao criador; em relação às suas criaturas, porém, nada mais cifrado e misterioso. Comprovam-no o clã dos Menezes e, especialmente, Nina, os seres atormentados e atormentadores da casa assassinada – e assassina.

As premissas de que partimos para a leitura de **Crônica da casa assassinada** são fruto, num primeiro momento, de dedução, de especulação sobre as teorias do Impressionismo (pictórico e literário); depois, procedem de uma prática, de análise e interpretação do *corpus*. Trata-se de uma contestação a leituras ultimamente bastante freqüentes e aceites, segundo as quais **Crônica da casa assassinada** se enquadra na estética expressionista. Numa das últimas, Gilberto Figueiredo Martins aponta a influência de Dostoiévski e Julien Green sobre Lúcio Cardoso, “obra marcada pela sondagem existencial e pela estética expressionista.”² Ao revés, a leitura que aqui fazemos, que leva em conta o substrato filosófico característico do Impressionismo, a morfologia, a

¹ Entrevista a mim concedida pelo romancista, em 1975, em seu apartamento do Flamengo, Rio de Janeiro.

sintaxe e a semântica narrativas, e o estilo cardosiano, vai precisamente de encontro a esse enquadramento. **Crônica da casa assassinada** confirma, à perfeição, o romance de tendência impressionista na Literatura Brasileira. Vale dizer, o que há aí é a projeção de uma estética (Impressionismo) do século XIX no seguinte, e não o contrário, uma retrospecção e repercussão de uma da segunda década do século XX (Expressionismo).

Uma vez assente que o Impressionismo que interessa aqui é, a rigor, o literário, que observamos essencialmente na narrativa longa, cumpre-nos também esclarecer a delimitação deste estudo. Ele não se pretende comparativo entre dois sistemas, o pictórico e o literário. Não se trata, pois, de uma tradução intersemiótica. Como a que fez, por exemplo, Paulo César Saraceni, da narrativa literária para a fílmica (**A casa assassinada**, 1971). Se aqui, ali e acolá, recorreremos a concepções, terminologia, técnicas e soluções do Impressionismo pictórico, intentamos com isso tão-somente melhor ilustrar o literário.

Esta leitura visa a iluminar, por meio de *paixão medida* – pela qual Lúcio Cardoso construiu este “romance quebra-cabeças” que é **Crônica da casa assassinada** –, o Impressionismo literário, a partir da releitura de uma das narrativas mais apaixonantes, complexas e inovadoras do Modernismo

² Ver o ensaio “Recordações da casa dos mortos”, in **CULT** (Revista Brasileira de Literatura), São Paulo: Lemos Editorial, 14, 1998, p. 48-52.

brasileiro, muito embora duplamente *maldita*. Num primeiro momento, em virtude da obra em si, por amor do seu tema, da sua estrutura e do seu estilo; num segundo momento, talvez em razão de ela vir, via contaminação por sinédoque ou antonomásia, de um *anjo exterminador*.³

Optamos por dividir este estudo em seis capítulos. No primeiro, “A visão impressionista”, historiamos sumariamente alguns estilos dos séculos XVIII e XIX, em especial, o Impressionismo, buscando-lhes a essência filosófica. Aí o pensamento de Heráclito, Santo Agostinho, Henri Bergson, Arnold Hauser e Adam Abraham Mendilow são imprescindíveis. No segundo, “A inspiração realista/naturalista”, intentamos explicitar os vínculos da estética impressionista com a realista e, sobretudo, com a naturalista. Para o que recorreremos a Erich Auerbach, Arnold Hauser, Wolfgang Kaiser, José Guilherme Merquior, entre outros. No terceiro, “Variações sobre um mesmo tema”, procuramos compreender como e por que ocorre a plurifocalização narrativa. Como referência teórica, mais frequentemente, dois nomes, Jean Pouillon e Gérard Genette. No quarto, “Os seres atormentados (Atormentadores)”, interpretamos a natureza e a função dos seres que habitam a casa assassinada – e assassina, ou que a ela estão relacionados. Roland

³ Veja-se, a propósito disso, o que diz Zuenir Ventura: “Lúcio, excelente escritor, era um maldito para as esquerdas. Além de homossexual, era católico; além de católico, escrevia romances de introspecção psicológica, quando se exigiam romances sociais. Se não bastasse, era anticomunista. ‘Esses comunistas não estão com nada’, costumava dizer.” (1988, p. 39)

Barthes, Algirdes Greimas, Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, entre outros, concorrem com suas teorias. No quinto, “À procura do tempo e do espaço perdidos”, visamos a reconhecer a sintaxe e a semântica dessas duas categorias narrativas que, integradas, corroboram para a feição impressionista do romance. O suporte teórico vem de Heráclito, Santo Agostinho, Gaston Bachelard, Henri Bergson, Adam Abraham Mendilow, Jean Pouillon e Benedito Nunes. Finalmente, no sexto e último, “A escrita artística de Lúcio Cardoso”, voltado para o “*style tourmenté, raffiné, souvent extravagant ou alambiqué, souvent aussi d’une intense et originale précision*”, de que fala Gustave Lanson (1955, p. 1088) a respeito dos Goncourt, e que cabe a contento para o estilo cardosiano, recorreremos aqui às lições de Afrânio Coutinho, Octacílio Alecrim e de uma estudiosa da *écriture artiste*, Monique Gosselin.

Utilizamos aqui a Edição crítica de **Crônica da casa assassinada** (doravante **Cca**), coordenada por Mário Carelli, Nanterre/São Paulo: ALLCA XX / Scipione Cultural, 1997.

1. A VISÃO IMPRESSIONISTA

“Todo o método do Impressionismo, com os seus expedientes artísticos e os seus truques, tende, acima de tudo, a dar expressão a este ponto de vista heraclítico e a acentuar que a realidade não é um *ser* mas um *devir*, não um estado mas um processo.”

(Arnold Hauser, **História social da literatura e da arte**, p. 1050)

Se refletirmos sobre os movimentos artísticos, sociais e culturais de que dão conta a História da Arte e a História, ao longo dos tempos, descobriremos que eles sempre trazem consigo, às vezes latente, às vezes patente, um pensamento filosófico que lhes dá origem, caráter e destino. Daí Ernesto Sabato (1982) dizer que

A arte de cada época carrega em si uma visão de mundo e o conceito que essa época tem da **verdadeira realidade**, e essa concepção, essa visão, está assentada em uma metafísica e em um **ethos** que lhe são próprios. (p. 30, grifos do autor)

Tem sido assim, desde Platão a Umberto Eco, desde os desenhos rupestres até o Pós-Modernismo. De fato, a Filosofia da

Arte é bem mais antiga e ampla que a Ciência do Belo, a Estética.

Conforme observa Benedito Nunes (1989):

Modo de ação produtiva do homem, ela (Arte) é fenômeno social e parte da cultura. Está relacionada com a totalidade da existência humana, mantém íntimas conexões com o processo histórico e possui a sua própria história, dirigida que é por tendências que nascem, desenvolvem-se e morrem, e às quais correspondem estilos e formas definidos. (p. 15)

Desse modo, e a título de ilustração, consideremos a segunda metade do século XVIII, na qual irrompe na Europa o Pré-Romantismo. Dentre muitas outras, duas figuras aí sobressaem: Jean-Jacques Rousseau e Johann Wolfgang Goethe, que reagem, por meio de ficção filosofante, contra o Racionalismo do Século das Luzes. Na verdade, são dois iluministas às avessas, ou irracionistas, na medida em que disseminam em seus textos o individualismo, a sensibilidade, a experiência interior, o pessimismo, o *fusionismo*, “tendência à identificação dos contrários, à fusão de todos os aspectos da realidade” (Vita, 1965, p. 52) e o visionarismo. O coração deles (como o do eu-poético drummondiano, bem mais tarde)⁴ é maior que o mundo. Nesse sentido, o *promeneur solitaire* e o suicida Werther são duas

⁴ “Poema de sete faces”, do livro de estréia, *Alguma poesia* (1930).

personagens emblemáticas: vivem e fazem os outros viverem a tempestade e o ímpeto. É certo que mais à frente o maduro Goethe vai retificar seu sentimento, e assim seu coração será menor que o Mundo. O mesmo se dará com o poeta brasileiro⁵ mas não com o romancista-filósofo suíço, este, sim, um autêntico e eterno *gauche*. Na história do desventurado epistológrafo de Goethe, podemos entrever o que virá a ser a *doença do Romantismo*, o espírito idealista e o sentimento trágico da vida. Algo como que uma espécie, em essência, de bovarysismo, que, evidentemente, somente será criado oitenta anos depois, já na França oitocentista. Daí ao Idealismo é pouca a distância.

A seguir, já no século XIX, o Romantismo impõe-se de vez, na Alemanha, principalmente, na Inglaterra, na França e até na Rússia e na Polônia (Hauser, 1982, v. 2, p. 820). Faz-se antes um estilo de vida que de arte; depois, a arte lhe será a vida. O homem (artista) romântico é um idealista, antitético e libertário por excelência. Razão por que a um tempo transgride certos cânones (filosóficos, políticos, sociais e estéticos), e se submete a outros (éticos, morais e religiosos). A obra e a vida de Victor Hugo comprovam-no à perfeição. A concepção de mundo romântica então se evidencia, pelo romance, pelo poema, pelo drama: o Idealismo. Seja o transcendental de Immanuel Kant, o egotista de Johann Gottlieb Fichte, o

⁵ “Mundo grande”, do livro **Sentimento do mundo** (1940).

absoluto de Friedrich Schelling, o dialético de Friedrich Hegel, e o de outros filósofos-poetas-romancistas-dramaturgos-críticos alemães e franceses. Em suma, o ser romântico implica necessariamente a busca da Metafísica, do Infinito, do Absoluto.

Já na segunda metade do século XIX, aparece o Realismo, rubrica extremamente polêmica e movediça ainda hoje. Não à toa com frequência surgem-lhe novos designativos, tais como *realismo crítico*, *realismo mimético*, *realismo regionalista*, *realismo memorialista*, *realismo psicológico*, *realismo poético*, *realismo mítico*, *realismo mágico*, *surrealismo*, *hiper-realismo* etc, como que para nos alertar para o equívoco de submeter-se o texto (verbal ou não-verbal) à verossimilhança referencial, externa, do mundo, e não à estética, discursiva, do texto. Afinal, o que sabemos do Realismo, além de sua época (mera baliza convencional) e de seu nascedouro, Paris? De onde procede a palavra *Realismo*? Evidentemente, de *real*, com o acréscimo do sufixo *-ismo*. Mas a referência é a que *real*? ao que deriva de *regaego*, régio, ou de *res*, coisa? Sem dúvida, ao segundo. Daí a prevalência do **objetivo** (o que está à frente do sujeito) sobre o **subjetivo** (o que está no, sob o sujeito). Daí também a coisificação ou reificação que, por exemplo, o conto, depois desdobrado em romance, **A cidade e as serras** (1902), de Eça de Queirós, revela admiravelmente – não sem ainda alguma concessão ao Romantismo, é

certo. Hoje, diríamos que o romancista português aproximou-se mais da teoria psicanalítica que da marxista. Uma referência aqui precisa, sem dúvida, é Honoré de Balzac. Seus romances, particularmente **Pai Goriot** (1834), representam a um tempo a “filosofia da miséria” e a “miséria da filosofia”. Trata-se de uma inegável visão materialista sobre o homem em luta consigo mesmo, contra o Outro e contra a Natureza. Mas a vitória do realismo balzaquiano, a vitória do mundo material, deve-se menos à sua preocupação verista para com o real que à sua invenção do real. Falando a respeito do verismo, o seu próprio e o dos outros, Robbe-Grillet (1965) argumenta:

Não transcrevo, mas construo. Era já a velha ambição de Flaubert: construir alguma coisa a partir do nada, que se mantivesse em pé sozinha sem ter de se apoiar no que quer que fosse de exterior à obra; é hoje a ambição de qualquer romance. (p. 177)

Podemos questionar aí a ambição de Flaubert, ao querer “construir alguma coisa a partir do nada”, o que quase sempre resulta num perigoso esteticismo⁶, mas não a afirmativa do romancista da *Escola do olhar*. De fato, a arte não visa à mimese (no pior sentido dessa palavra, o de cópia servil) da realidade; a arte *é* uma realidade. O Napoleão Bonaparte dos historiadores não

⁶ Como observa Erich Auerbach: “O puramente literário, mesmo no grau mais elevado da compreensão artística e em meio à maior riqueza das impressões, limita o juízo, empobrece a vida e distorce, por vezes, a visão dos fenômenos.” (1976, p.454)

será jamais o de Léon Tostói, assim como o Getúlio Vargas da História jamais será o de **Agosto** (1980), de Rubem Fonseca. Para tomarmos de empréstimo um aforismo de Guimarães Rosa (1979a): “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (p. 3)

O Naturalismo, por sua vez, germina, também nos Oitocentos, na Paris tão socialista quanto positivista, como um desdobramento, uma espécie de exacerbação do Realismo. Desdobramento, porque ainda se apega ao documental, ao *verdadeiro* – confirmamos numa das epígrafes de que se vale Alusísio Azevedo, nosso mais bem-sucedido naturalista, em **O cortiço** (1890): *La vérité, toute la vérité, rien que la vérité* –; exacerbação, porque vai além da observação e objetiva a experimentação. O naturalista se quer impessoal, impassível, porém freqüentemente se trai, já a partir da enunciação – uma vez que seu discurso objetivista, “científico”, não está livre de marcas enunciativas – e se excede tanto quanto o romântico. Emile Zola (1982), escudando-se em Claude Bernard, faz questão de esclarecer: “não somos fatalistas, somos deterministas”. (p. 52) Ora, os romancistas naturalistas intentam antes demonstrar que mostrar a vida, e unicamente a partir do ângulo da Ciência, do “como”, excluindo o “porquê” (Zola, 1982, p. 27). Poderíamos acrescentar que no programa do Naturalismo o “onde” exclui o “quando”. Programa esse

tão perigosamente redutor quanto o de viver passionalmente, como o faziam os românticos. Daí se explica por que os romancistas naturalistas com frequência são tachados de amoralistas, de mecanicistas, e, por ironia do destino (palavra que eles abominavam), de idealistas, em sentido inverso, naturalmente. Agora, no Naturalismo, trata-se menos de uma visão materialista que determinista acerca do homem. Vale dizer, os romancistas naturalistas objetivam retratar as relações humanas simplesmente por meio de lentes biológicas, fisiológicas e ambientais. Assim, ainda as obras bem-realizadas esteticamente pecam por amesquinhar a realidade e incorrem numa incoerência gritante: recusam a individualidade romântica, porque fatalista, no entanto, aceitam a individualidade naturalista, *fetichismo científico*, tão exótica quanto a romântica. Uma leitura dos estudos da histeria feminina a que todo bom romancista naturalista se dedicou, como, por exemplo, no Brasil, Júlio Ribeiro, com **A carne**, de 1888, comprova-o. Quando a opção dos naturalistas é outra, a da coletividade, sempre metaforizada zoomorficamente – conforme se constata nesta passagem de **O cortiço**:

O **zunzum** chegava ao seu apogeu. A fábrica de massas italianas, ali mesmo da vizinhança, começou a trabalhar, engrossando o barulho com o seu arfar monótono de máquina a vapor. As corridas até a venda reproduziam-se, transformando-se num **verminar**

constante de **formigueiro** assanhado. (Azevedo, 1998, p. 36, grifos nossos);

há uma insistência em estudar-se o homem biologicamente, em vez de historicamente, socialmente, dialeticamente. Ora, daí ao materialismo histórico e/ou dialético é muita a distância.

E quanto ao Impressionismo, esse estilo ainda hoje bastante discutível, no que respeita à Literatura, qual o pensamento filosófico que inferimos dele? A princípio, a visão impressionista tem como fonte o heraclitismo. Em outras palavras, dois princípios fundamentais tomados ao *obscurus* Heráclito de Éfeso: o primeiro, que diz respeito à mobilidade e à impermanência dos seres no mundo, ao seu incessante devir. A Natureza é compreendida, assim, em sua dinamicidade, aliás, como já a compreendiam, de certa forma, os românticos, em oposição à idéia de estaticidade do pensamento (neo)clássico. Conforme o “fazedor de enigmas”, tudo flui, nada permanece o mesmo, *panta rei*. Daí as obsessivas séries da Catedral de Rouen, de Claude Monet, e a busca vital dos narradores impressionistas pelo tempo e, por extensão, espaço perdidos. Como, por exemplo, a de Sérgio-adulto pelo Sérgio-menino, em **O Ateneu** (1888), de Raul Pompéia, a de Bento Santiago por Bentinho, em **Dom Casmurro** (1899), de Machado de Assis, a de José Maria pelos seios jovens de Duília, no proustiano conto “Viagem aos seios de Duília”, do livro **A**

morte da porta-estandarte e outras histórias (1964), de Aníbal Machado, e a das dez personagens-narradoras pela Verdade dos Menezes, em **Cca**, para referirmo-nos aqui a somente quatro ficcionistas brasileiros.

O segundo princípio fundamental é o que concerne a este instrumento imprescindível e igualmente vital: a dialética. Tudo se constrói pela luta dos contrários, segundo Heráclito. Pelo *logos*, que exige a contradição, o conflito, “pai de todas as coisas”, chega-se à unidade da diversidade, à harmonia dos opostos. Afinal, “[t]odos os contrastes estão no homem”, de acordo com o heraclitiano narrador de **Esau e Jacó** (1906), de Machado de Assis.

Outro substrato filosófico que do Impressionismo inferimos é o Intuicionismo, sobretudo o vitalista, de Henri Bergson. Conforme essa doutrina, a intuição é mais valiosa para os homens que o conceito. Este lhes nega a relação direta e imediata com os objetos. Assim, os romancistas impressionistas não raro referem-se à intuição sensível, ou seja, ao império dos sentidos, das sensações, como nas famosas recordações auditivas, táteis, visuais e gustativas do narrador Marcel, de Marcel Proust, e também à intuição psicológica, que se traduz em imagens simbólicas, obsedantes, passionais, como, por exemplo, as das violetas em **Cca**, índices de segredo, sofrimento e morte de Nina. Enfim, no Impressionismo, via memória (in)voluntária, o tempo é redescoberto, o tempo vivido (e vívido), de duração

interior para as personagens, a conhecida *durée* bergsoniana. Tudo, dessa maneira, é matéria de memória na ficção impressionista. A pressão se dá do objeto sobre o sujeito; e não o contrário, como no Simbolismo e, mais tarde, já no século XX, no Expressionismo.

O propósito deste breve e leve capítulo não foi o de estabelecer necessárias, rígidas e profundas relações de dependência entre a Literatura, mais especificamente o romance, e a filosofia. Todos o sabemos, esses são dois saberes distintos que, todavia, não se excluem absolutamente. Se o narrar (não importa em que código) é tão antigo quanto a humanidade, não o é menos o filosofar (não importa em que gênero). E o que impede o narrar filosofando (de Johann Wolfgang Goethe a Clarice Lispector) e o filosofar narrando (de Jean Jacques Rousseau a Jean-Paul Sartre), que com o passar do tempo vêm-se manifestando cada vez mais? Ainda mais se levarmos em conta o programa do Pós-Modernismo, que propõe a mixórdia das matérias, dos sistemas, das linguagens, dos gêneros, dos estilos, enfim, a *geléia geral*.

No fundo, o que motivou a elaboração deste capítulo sobre a relação entre a expressão filosófica e a ficção literária foi a preocupação em argumentar, no âmbito temático, sobre a especificidade da visão do romancista impressionista, sua *weltanschauung*, ou intuição do mundo. Intuição essa que, apesar de estar presente também nas artes plásticas (basta que

decodifiquemos, com validade, os índices de, por exemplo, *Impression: soleil levant*), é melhor compreendida na ficção literária, já mesmo em virtude de ser esta arte temporal, ao passo que aquelas, espaciais. *Grosso modo*, podemos estabelecer, então, entre o conteúdo filosófico e a expressão literária estas correspondências:

HOMEM/ARTISTA	(NEO)CLÁSSICO	RACIONALISMO OBJETIVISMO
	ROMÂNTICO	IDEALISMO SUBJETIVISMO
	REALISTA	MATERIALISMO OBJETIVISMO
	NATURALISTA	POSITIVISMO VERISMO
	PARNASIANO	RACIONALISMO FORMALISMO
	SIMBOLISTA	ESOTERISMO HERMETISMO
	IMPRESSIONISTA	INTUICIONISMO/RELATIVISMO SENSORIALISMO
	EXPRESSIONISTA	UTOPISMO SUBJETIVISMO
	MODERNISTA	NACIONALISMO EXPERIMENTALISMO
	PÓS-MODERNISTA	RELATIVISMO FUSIONISMO

2. A INSPIRAÇÃO REALISTA/NATURALISTA

“À medida que avançava, o cheiro tornava-se mais persistente, revelando o laboratório onde se processava sua morna composição. E aquele ainda não era, devo esclarecer desde já, o mau cheiro contínuo, insinuante, que durante muitos e muitos anos nos perseguiu, impregnando roupas, copos, móveis e utensílios, tudo enfim, com seu açucarado alento de agonia. Naquele instante, dirigindo-me ao quarto da doente, ainda podia suportá-lo, consideran do-o um simples mau cheiro, se bem que ele me revolvesse as entranhas – mas não tardaria muito em chegar a hora em que só poderia caminhar pela casa com um lenço colado ao nariz. Já havia visto mortes se escoarem melancólicas, secas e sem cheiro – minha própria mãe, por exemplo, vitimada por um ataque cerebral – mas era a primeira vez que via alguém assim se decompor como sob o esforço de violenta combustão interna.”

(Lúcio Cardoso, **Cca**, p. 472)

Se, como já dissemos, linhas atrás, o Naturalismo é desdobramento e exacerbação do Realismo, se a opção naturalista descamba para o biológico, para o fisiológico e para o patológico, em detrimento do histórico, do sociológico e do dialético, e se o Impressionismo literário mantém um vínculo evidente com o Naturalismo, principalmente no que toca a certas “experiências mórbido-estéticas” (Auerbach, 1976, p. 447), muito embora se afaste dele enquanto mensagem e estilo, a passagem escolhida para epígrafe

deste capítulo ilustra-o bem. O que vemos aí é uma refinada descrição, pela voz de Betty, a governanta, a respeito de Nina, que, em seus estertores, vai sendo devorada pelo câncer. Quer dizer, a inspiração naturalista – detectada pelos estudiosos da obra de Lúcio Cardoso, como, por exemplo, Álvaro Lins (1963) e Mário Carelli (1988), nos primeiros romances cardosianos – não está de todo ausente nos últimos. Se desconsiderarmos o emprego do narrador autodiegético, um procedimento quase sempre desprezado pelo romancista realista/naturalista, que defendia a impassibilidade na enunciação (como se isso fosse possível), a descrição, em especial a sensorial, mais especificamente, a que se volta para o olfativo, modalidade textual tão cara aos realistas e naturalistas, como um Honoré de Balzac, um Émile Zola, um Eça de Queirós, um Aluísio Azevedo, será sentida por inteiro na passagem supracitada, a qual, assim destacada de seu contexto, mais parece vir da pena de um naturalista.

O descritivismo, é certo, também foi utilizado, e sem parcimônia, pelos românticos; mas de outro modo. Dessa maneira, o descritivismo romântico é retórico, no sentido de discursivo, redundante, derramado, *folha prolixa*, diria João Cabral de Melo Neto. Tenhamos em vista, por exemplo, as longuíssimas e cansativas descrições das heroínas de José de Alencar. Trata-se aí invariavelmente de descrições subjetivas. O contrário se dá no caso dos

realistas e naturalistas, cujas descrições são freqüentemente objetivas: fascinam-nos os detalhes, os pormenores, as caracterizações dos cenários e das personagens. Tais descrições acabam por funcionar como “índices” ou “informantes”, em suma, como “operadores realistas”. (Barthes, 1973, p. 34)

Os impressionistas perseguem também obsessivamente o real e buscam imprimir as luzes, as cores da vida (desde o início é ilustrativa a ida dos pintores impressionistas da luz artificial do ateliê para a luz natural da rua, das praças, dos campos), só que agora, para apreendê-lo e representá-lo, privilegiam a intuição, a memória e as sensações. Já conhecemos, no Capítulo I, o porquê disso. O tempo, repetamos sempre, é a matéria deles. Bem entendido, o tempo pretérito, pretérito imperfeito do indicativo. No romance impressionista, “a percepção do tempo e os ritos da memória são motivos capitais”, anota Merquior (1979, p. 152); o que também o afasta do realista e do naturalista, em que a matéria é quase sempre o tempo presente, objetivo. E quando não presente, é passado objetivo, nunca remoto e recordado. Confirmamos, por exemplo, no confronto entre o tempo em **O cortiço** e em **O Ateneu**. Aqui, a concepção temporal é impressionista, porque concebida a partir das impressões (em algumas passagens, expressões) do narrador autodiegético; lá, naturalista, porque o tempo é antes memória histórica, objetivada, de um narrador heterodiegético, que recordação ou intuição.

Cca é, sem dúvida, tributário da prosa de ficção realista/naturalista. Da primeira, porque voltada de modo mais crítico, menos idealizante, para a realidade circundante; o que implica naturalmente um esforço consciente do escritor para com a sua matéria-prima e para com a carpintaria narrativa. Atentemos, a propósito, ao esmero para com a linguagem de Lúcio Cardoso – o que foi (e é ainda hoje) sempre questionado por críticos e outros ficcionistas modernistas da primeira hora, em virtude de sua exuberância, e de que nos ocuparemos melhor neste estudo no Capítulo VI – e a concepção contrapontística, caleidoscópica, de **Cca**. Da segunda, porque os seres atormentados e atormentadores que habitam, e são habitados pela casa assassinada (e assassina), especificamente o clã dos Menezes, incluídas aí, é claro, Ana e Nina e Alberto, aparecem determinados por forças naturais e sociais que os destinam inapelavelmente à perdição. Nesse sentido, há muito de trágico (mas não vindo de um *deus ex-machina* romântico), portanto, em **Cca**, e em outras obras de Lúcio Cardoso. Para Alfredo Bosi (1994),

O Realismo se tingirá de *naturalismo*, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das leis *leis naturais* que a ciência da época julgava ter codificado. [...] (p. 168, grifos do autor)

Com efeito, se o Romantismo termina sempre por alindar o real, o Naturalismo, numa posição antípoda, acaba por enfeiá-lo; e o Realismo, por fim, como fiel de balança, mantém-se num meio termo, no qual se evitam, de um lado, os excessos sublimes; e de outro, os sórdidos da realidade. É desse modo que Machado de Assis dista tanto de José de Alencar quanto de Aluísio Azevedo e pode ser relacionado ao Impressionismo, mas não sem algumas reservas; como, por exemplo, quanto ao que diz respeito ao sensorialismo e à linguagem exuberante, que já se evidenciam grandemente em Lúcio Cardoso.

2.1. DA OBSERVAÇÃO E DA ANÁLISE

Etimologicamente, *observar* significa “ver com atenção”, minuciosamente. Ver claro, ver direto, ver o que está à frente, do latim *observare*. Bem em conformidade, portanto, com o programa do Realismo e, em especial, do Naturalismo. Daí por que o *descrever* parece prevalecer sobre o narrar em romances como **Germinal** (1885), de Émile Zola, **Os Maias** (1888), de Eça de Queirós, **O cortiço**, de Aluísio Azevedo, entre outros. Podemos falar mesmo em uma compulsão pelo *descrever* para os autores desses livros, a qual se explica em razão de sua filiação antes naturalista que realista. Em outras palavras, Naturalismo implica ver a vida com os olhos da ciência. Ciência da natureza e da cultura. Dessa forma, o romancista naturalista há de ser o mais objetivo possível, e daí a preferência pela narração em terceira pessoa, o que não garante, é claro, total ausência de subjetividade do enunciadador. Ora, em consequência disso, a representação objetiva da realidade vai exigir dos naturalistas um contato direto com essa mesma realidade e um apurado senso de observação sobre ela. Recorrendo a Zola, caberia dizermos que “a observação mostra e a experiência demonstra” (1982, p. 31). Muitas vezes, é certo, esse senso torna-se apuradíssimo. Vale dizer, exagerado, romântico às avessas. Observar pressupõe analisar que, por sua vez, pressupõe

decompor as partes de um todo. Razão por que o enunciador naturalista opta, então, pela descrição em lugar da narração. É o que se dá, com freqüência, na maioria dos romances de Émile Zola, de Eça de Queirós e de Aluísio Azevedo, nos quais a vida e a arte são fenômenos que devem ser observados, analisados e, conseqüentemente, descritos a partir de suas causas.

Em contrapartida, o mesmo não se dará com os romances “realistas”, como **Memórias de um sargento de milícias** (1852-1853)⁷, **Madame Bovary** (1857), **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881), em que o observar, o analisar e o descrever continuam presentes, muito embora a observação tenda agora a ser mais psicológica que social (à exceção, talvez, do “romance em moto contínuo”, quase crônica, sobretudo em sua primeira parte), a análise mais dialética que determinista (à exceção, talvez, do intuicionismo realista de Manuel Antônio de Almeida e do bovarysismo de Gustave Flaubert), e a descrição mais concisa, elíptica e metonímica que prolixa, retórica e metafórica, o que observamos facilmente nas três obras citadas.

Os impressionistas, por sua vez, ainda considerando a observação e a

⁷A despeito de Antonio Candido, em “A dialética da malandragem”, pôr em questão o realismo de **Memórias de um sargento de milícias**, não há como ver o romance de Manuel Antônio de Almeida como romântico, ou infra-realista”, na expressão do próprio ensaísta fluminense com relação à obra de Joaquim Manuel de Macedo. Trata-se, sem dúvida, de um *desvio* à norma, ao cânone romântico. Ou de uma “fábula realista”, de acordo com o sintagma com que Antonio Candido encerra o referido ensaio. Ver Edição crítica de Cecília de Lara de **Memórias de um sargento de milícias** (Rio de Janeiro: LTC, 1978)

análise, atêm-se às variações a que se sujeitam as coisas e os homens no tempo (sobretudo) e no espaço. Apresentam-se, assim, as variações ou as verdades. Não é de estranharmos, pois, que as personagens-narradoras de **Cca** se questionem amiúde sobre a sua verdade e sobre a verdade do Outro. Nesse sentido, Nina é exemplar. Quer dizer, o Impressionismo não absolutiza; ao contrário, procura interpretar a realidade, relativizando-a, descrevendo-a a partir de todos os seus ângulos possíveis, caleidoscopicamente. Razão pela qual a arte impressionista (pictórica, literária, musical etc) tem como uma de suas características mais evidentes a fragmentação, o divisionismo, ou dito com mais precisão no que toca ao Impressionismo pictórico, o pontilhismo. Pelas partes aspira-se a chegar-se ao todo. É o que revela, à perfeição, a estrutura fragmentária, pontilhista, de **Cca**, com os seus 56 blocos narrativos e, nestes, não raro, seqüências fragmentárias, lacunares, elípticas.

A descrição, que, de acordo com Reis e Lopes (1988, p. 24), estabelece conexões entre o agente da descrição, o “descriptor”, e o produto final, com todas as sugestões temático-ideológico-estilísticas cabíveis para cada caso, serve bem à análise, pois fragmenta o objeto em que se detém, no afã de absorver-lhe a amplitude.

No que se refere à descrição impressionista, caracteriza-a o aspecto eminentemente visual, plástico, sensorial, que escapa à romântica, à realista e

mesmo à naturalista. À romântica, pelo que esta tem sempre de algo previsível, frouxa, eufemística, em obediência à moral é à ética, ainda numa passagem “mais erótica” como esta de José de Alencar:

Era uma transformação completa.

Enquanto a admirava, a sua mão ágil e sôfrega desfazia ou antes despedaçava os frágeis laços que prendiam-lhe as vestes. À mais leve resistência dobrava-se sobre si mesma como uma cobra, e os dentes de pérola talhavam mais rápidos do que a tesoura o cadarço de seda que lhe opunha obstáculos. Até que o penteador de veludo voou pelos ares, as tranças luxuriosas dos cabelos negros rolaram pelos ombros arrufando ao contato a pele melindrosa, uma nuvem de rendas e cambraias abateu-se a meus pés, e eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz, no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto. (Lucíola, 1997, p. 25-26)

À realista, porque aí é funcional, contida, operando pela metonímia, conforme vemos neste passo de Machado de Assis:

‘Deixe estar, – pensou ele um dia – fujo daqui e não volto mais.’

Não foi; sentiu-se agarrado e acorrentado pelos braços de D. Severina. Nunca vira outros tão bonitos e frescos. A educação que tivera não lhe permitia encará-los logo abertamente, parece até que a princípio afastava os olhos, vexado. Encarou-os pouco a pouco, ao ver que eles não tinham outras mangas, e assim os foi descobrindo,

mirando e amando. No fim de três semanas eram eles, moralmente falando, as suas tendas de repouso. Agüentava toda a trabalhadeira de fora, toda a melancolia da solidão e do silêncio, toda a grosseria do patrão, pela única paga de ver, três vezes por dia, o famoso par de braços. (“Uns braços”, 1986, v.II, p. 492)

À naturalista, por fim, porque esta se quer fotográfica, veraz e impassível, como nesta passagem de Aluísio Azevedo:

Seu primeiro impulso foi o de fugir. Mal, porém circunvagou os olhos em torno de si, procurando escapula, o senhor adiantou-se dela e segurou-lhe o ombro.

– É esta! disse aos soldados que, com um gesto, intimaram a desgraçada a segui-los. – Prendam-na! É escrava minha!

A negra, imóvel, cercada de escamas e tripas de peixe, com uma das mãos espalmada no chão e com a outra segurando a faca de cozinha, olhou aterrada para eles e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado.

E depois emborcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue. (**O cortiço**, 1998, p. 207)

Enfim, nada que impressione plasticamente e que se assemelhe a descrições intensamente cromáticas, como esta de Lúcio Cardoso:

Uma onda violácea espalhou-se sobre o seu rosto, dir-se-ia uma paisagem subitamente encoberta por uma nuvem de tempestade. Notando que eu o observava, fez um esforço sobre si mesmo e, com

essa obscura repugnância da moléstia, que provavelmente tinha a mesma origem no motivo que levava Nina a silenciar sobre o seu estado, e a fingir que não reconhecia o mal, quando o mal, indiferente, ia se alastrando pela sua carne, e abrindo pequenas ilhas róseas, e canais escuros, e veias que se levantavam intumescidas, e roxas áreas de longos e caprichosos desenhos, toda uma geografia enfim da destruição lenta e sem remédio – ele perguntou:

– É câncer? (Cca, p. 445-446)

O romance, gênero essencialmente narrativo, que implica movimento temporal, para trás e/ou para frente, não pode, por outro lado, prescindir da descrição, até porque, como sublinha Gérard Genette, em **Análise estrutural da narrativa** (1973):

Pode-se portanto dizer que a descrição é mais indispensável que a narração, uma vez que é mais fácil descrever sem narrar do que narrar sem descrever (talvez porque os objetos podem existir sem movimento, mas não o movimento sem objetos). (p. 263)

A descrição está para a lírica na mesma proporção que a narração está para a prosa de ficção. Quando nesta sobressai a descrição, temos então o romance lírico, à maneira do de Clarice Lispector e do de Lúcio Cardoso, por exemplo.

George Lukács (1968, p.70-76), que proscreeve do romance a descrição, na medida em que considera o método descritivo anti-realista, pois rebaixa o

homem ao nível das coisas inanimadas, quer dizer, não o faz “participante”, mas sim “observador” da vida, parece não alcançar a verdadeira função descritiva. A saber: representar o conteúdo *na* forma, espelhá-lo, iconizá-lo. Assim, a poética *chosiste* de Robbe-Grillet, com certeza, seria execrada pelo ensaísta húngaro. Este também parece não alcançar outro ponto nuclear da questão: descrever, ao contrário do que pensa a maioria das pessoas, não quer dizer necessariamente ausência de juízo, de ponto de vista, de opinião; enfim, de participação por parte do “descriptor”.⁸ Quem descreve, também julga, revela sua visão das coisas, opina e participa, já a partir da escolha deste foco e não daquele, deste plano, e não doutro, desta seqüência, e não daquela, por esta palavra, e não por aquela. Daí procede talvez a idéia equivocada de que poesia não rima com realidade e de que somente à prosa de ficção cabe representar o real. Equívoco para que se inclinam, por princípio ideológico, os marxistas, como Jean-Paul Sartre, para quem “o império dos signos é a prosa”. (1999, p. 13)

⁸ A propósito da descrição, convém observarmos a discriminação por que ela passa nos exames vestibulares, ao ser quase totalmente desprezada, em detrimento da narração e, sobretudo, da dissertação, modalidade textual tida como a mais “nobre”, precisamente em virtude do consenso, pré e mal concebido, de que descrever é tão-somente ornamento, e não argumento.

2.2. A PATOLOGIA DA DECADÊNCIA

De um mesmo radical grego, *pathos*, cujo correspondente latino é *passio*, derivam, em Língua Portuguesa, dois termos que, curiosamente, têm caminhos distintos: o patético e o patológico. A semântica de ambos está para a anormalidade, para o transbordamento, para o excesso, para o descomedimento, enfim, para a *hybris*. O primeiro no que diz respeito aos sentimentos e pensamentos, à alma; o segundo, à natureza física, ao corpo. O patético confina, pois, com o trágico, que Paulo César Saraceni tão bem soube absorver de **Cca** e imprimir, numa marcação extremamente dramática, em **A casa assassinada**; ao passo que o patológico, com o clínico. Por isso, regra geral, aquele está relacionado com o Romantismo, e este com o Naturalismo. Assim, por exemplo, não se fala de patético a respeito da cafuza Bertoleza, de **O cortiço**, de Aluísio Azevedo, a qual “não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua.” (1998, p. 16). Inversamente, não se fala de patológico a respeito de Lúcia/Maria da Glória, de **Lucíola** (1862), de José de Alencar, ainda quando esta se transfigura de “deusa do templo” em “bacante” aos olhos pasmos do ingênuo narrador-epistológrafo-personagem Paulo. Expliquemos: o patético envolve paixão, que cega, consoante senso comum, mas que, às vezes, também ilumina.

Consideremos, nesse sentido, os casos de Lúcia/Maria da Glória e de Aurélia, de **Senhora** (1875), do mesmo romancista cearense e das personagens românticas em geral. Afinal, “Nada de grande se faz sem paixão”, de acordo com o idealista Hegel (*apud* Lebrun, p. 23).

Em contrapartida, o patológico envolve o doentio, o mórbido, o *desvio*, que podem ser *diagnosticados* numa Bertoleza, numa Zulmira, numa Pombinha, personagens de **O cortiço**, as quais vivem mais pelo instinto e pelo corpo que pelo sentimento e pela alma.⁹

Pode ocorrer também de coexistirem o patético e o patológico num mesmo texto. É precisamente esse o caso do Impressionismo literário, como comprovamos pela leitura de **Germinie Lacerteux** (1865), dos irmãos Goncourt, de **O Ateneu** e de **Cca**, entre outras narrativas consideradas impressionistas.

No referido romance de Lúcio Cardoso, mas não somente nele, como nos demais do ficcionista mineiro, o patético tem presença de destaque. Daí os estudiosos de **Cca** sublinharem, como o faz Alfredo Bosi,¹⁰ a “exaltação romântica”. O próprio romancista também insiste em dizê-lo, por meio de seu **Diário completo** (1970), em passagens como,

⁹ Ver, a esse respeito, o ensaio de Sônia Brayner, **A metáfora do corpo no romance naturalista**. Rio de Janeiro: São José, 1975.

¹⁰ “Um grande folhetim tumultuosamente filosófico”, *in* **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mário Carelli, p. XXI.

E sei o sofrimento desses indivíduos que seguem **encarnicamente suas paixões**, que se entregam completamente a um signo delas, esperando uma redenção imposta às avessas, uma luz que venha de qualquer espécie de abismo, mas que seja diferente deste acanhado mundo em que vivemos. Um mundo de santos danados. (p. 101, grifos nossos),

ou

Quis profundamente, e com **excessiva paixão**, – ai de mim, como tudo o que quero – coisas que só deveriam me interessar superficialmente. Acreditei no meu teatro, no meu cinema, no meu orgulho, no meu amor, na minha liberdade. Onde estou? **Devorado por todos os sonhos que converti em paixão**, sugado, traído, desamparado.

Mas não vencido. (p. 103, grifos nossos),

ou ainda esta, a respeito de suas próprias criaturas:

Para povoar este pequeno mundo (o do romance), imagino seres duros e intratáveis – seres habitados por todos os crimes, por todas as redensões. **Suas paixões devem ser impetuosas e eloqüentes**, para que possam grifar, na sombra, o espectro da falta em consumação que, em última análise, é a alma soterrada da cidade, entregue a todos os poderes da destruição. (p. 148, grifos nossos);

e também, e principalmente, em **Cca**, por meio de suas personagens-narradoras, como André,

[...] Através das árvores errava um cheiro forte de limoeiros em flor – ela ergueu a cabeça, como se aspirasse o perfume que vinha no vento. Depois, devagar, tão devagar que eu mal percebi que havia se voltado, encaminhou-se na minha direção. Agora, achava-se novamente diante de mim. Meu ímpeto era lançar-me em seus braços, cobri-la de beijos, **acorrentá-la para sempre à força da minha paixão**. Contive-me, no entanto, e esperei, sabendo que ela seria a primeira a falar. (p. 303, grifos nossos),

ou Nina:

(E apesar de tudo, digo: era preciso ter visto aquele olhar dissimulado me acompanhando ao longo do corredor, e devorando-me os gestos e descerrando as portas por trás das quais me abrigava – era preciso ter sentido o contato esfomeado de suas mãos, nas poucas vezes em que me ousou tocar, revelando o que de mórbido havia por trás de sua máscara de Meneses – era preciso ter escutado o grito que lhe descerrou os lábios – o único – certa tarde quando eu atravessava a varanda vermelha de sol. Já tocava o trinco da porta, quando ouvi aquele brado estranho – Nina! – **era como se do fundo dele subisse de um jato a água estagnada e preta de sua paixão...** (p. 38, grifos nossos),

ou Valdo:

E a verdade é que de há muito verifiquei que era ela portadora de certos elementos de mal-estar, ou melhor, atuava sobre os outros (e sempre atuou) de um modo arbitrário, cínico e até mesmo, para ir mais longe, criminoso. Creio hoje, sem esforço, que o **ambiente**

passional que atravessamos há quinze anos atrás tenha sido um exclusivo produto dessa irradiação pessoal. (p. 265, grifos nossos),

ou Ana:

Tudo isto, é claro, eu havia imaginado por mim mesma, e criara um Alberto mais de ficção do que de verdade. Mas não é o amor uma série de probabilidades que emprestamos aos outros? A vitalidade de Alberto vinha exatamente desses dons que eu lhe atribuía – e se o imaginava alegre, sadio e cheio de intenções nobres, **era que desse modo se comprazia minha fantasia, e era desse Alberto, unicamente dele, que tinha necessidade minha paixão.** (p. 356, grifos nossos),

ou o Coronel Amadeu Gonçalves:

Abaixei a cabeça, enquanto um turbilhão de pensamento, de lembranças, de ecos, agitava-se em mim: tardes antigas, o quarto onde jogava com o pai – e onde o torturava, tantas vezes, calando o que ele mais ansiava por ouvir, **e tudo isto por estar sendo arrastado pela paixão que dia a dia se tornava mais exigente em mim** – ela, o seu rosto de então, o de agora. (p. 416, grifos nossos).

Desse modo, mais do que tema, a paixão é personagem, ou, como prefere Greimas, actante. E primeiro actante, uma vez que possui as personagens humanas (em vez de ser possuído por elas); e as leva à perdição e à morte, *thanatos*, outro actante de **Cca**, do qual também não podemos

descurar e sobre o qual voltaremos a falar mais à frente, no capítulo dedicado aos seres atormentados e atormentadores.

O patológico, por sua vez, também está presente em **Cca**, e com igual destaque; e vai contribuir decididamente para a instauração do clima de decadência, de desagregação, de degradação, de decomposição física e moral dos Meneses, bem como dos que se aproximarem deles mais intensamente. Assim, do patético para o patológico vão descambar André, para o incesto, porque crê que Nina seja verdadeiramente sua mãe; Nina, para a decomposição física, para o câncer, para a morte; Valdo, para o suicídio malogrado, para a tibieza moral; Demétrio, para a desmedida e corrosiva paixão pela cunhada, a par do não menos desmedido orgulho; Timóteo, para a perversão sexual; Ana, para a inveja, para o ressentimento; o jardineiro Alberto, para o suicídio; e o coronel Amadeu, para o sadismo. Outras personagens secundárias também revelam anormalidades, *desvios*, patologias, quanto à sua natureza e à sua conduta, como, por exemplo, a extravagante Maria Sinhá, espécie de matriarca (que se queria patriarca) dos Meneses, Dona Malvina, mãe de Demétrio, Valdo e Timóteo, e o pai de Nina, ambos entrevados, presos a uma cadeira de rodas. Como vemos, os habitantes da Chácara, de uma maneira ou de outra, descambam para o patológico, decaem fisicamente, psicologicamente, moralmente. Há uma exceção, é verdade: a

governanta Betty, que se mantém, fleumática, imune à “atmosfera subversiva” da Chácara.

Os índices dessa degradação vão além do humano, dizem respeito também à ambiência em que as personagens se movem e trazem sempre consigo um campo semântico bem definido e recorrente, o da morbidez. Assim, pelo olhar do farmacêutico Aurélio dos Santos, que representa o olhar social, de Vila Velha, o mundo dos Meneses era

[...] agora, uma espécie de **desordem** de **relaxamento**, **abastardava** aquelas qualidades primaciais. Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semi-empoeiradas que atestavam esplendor esvanecido, seus marfins e opalinas – ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. **Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas**. (p. 151, grifos nossos)

O olhar do médico, Dr. Vilaça, que também representa o olhar da cidade, mas noutro nível social, não difere muito, como neste excerto que, apesar de longo, é bem ilustrativo:

Dirão que isto talvez não passasse de impressão exagerada, mas a verdade é que de há muito eu pressentia **um mal qualquer devorando os alicerces da Chácara**. Aquele reduto, que desde a

minha infância – há quanto tempo, quando a estrada principal ainda se apertava entre rios vinháticos e pés de aroeira, tortuosa, cheia de brejos e de ciladas, um prêmio quase para quem se aventurasse tão longe... – eu aprendera a respeitar e a admirar como um monumento de tenacidade, **agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue.** (Ah, esta imagem da gangrena, quantas vezes teria de voltar a ela – não agora, mais tarde – a fim de explicar o que eu sentia, e o drama que se desenrolava em torno de mim. Gangrena, carne desfeita, arroxeadada e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloqüente miséria da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escalartes de sua vitória mortal e purulenta.)(p. 178, grifos nossos)

Igualmente ilustrativo é estoutro passo, pelo prisma de Betty:

Ao abandoná-lo, no entanto, passou-se comigo um fato curioso: qualquer coisa começou a pesar em minha consciência, e não era o silêncio que havia guardado quando o Sr. Valdo me falara, nem o fato de ter ocultado o que sabia. Não. Pela primeira vez, e de um modo insistente, insinuante, eu sentia o que realmente era a presença daquela mulher – **um fermento atuando e decompondo.** Possivelmente nem ela própria teria consciência disto, limitava-se a existir, com a exuberância e o capricho de certas plantas venenosas; mas pelo simples fato de que existia, **um elemento a mais,**

dissociador, infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade. E precisamente como essas plantas, que num terreno árido se levantam ardentes e belas, viria mais tarde a florescer sozinha, mas num terreno seco e esgrouvinhado pela faina da morte. E era inútil esconder: tudo o que existia ali naquela casa achava-se impregnado pela sua presença – os móveis, os acontecimentos, a sucessão das horas e dos minutos, o próprio ar. O ritmo da Chácara que eu sempre conhecera calmo e sem contratempos, achava-se desvirtuado... (p. 280, grifos nossos)

Nesse registro diarístico, a governanta, a par da descrição que funde a decadência, a desvitalização do *anjo exterminador*, com a decadência, com a destruição da Chácara, da Casa, do Pavilhão, dos ambientes, o que chama atenção é a metaforização: Nina = planta. Tal metaforização é bem eficaz, visto que nela está implícito o elo Nina = planta (a partir, portanto, de elementos de natureza distinta, animal = vegetal), ou seja, a pujança da natureza, o existir, instintivo, indomável, imprevisto, dos seres – visão e solução caras aos naturalistas – e que, aliás, no romance em questão, o ficcionista não restringe somente à personagem Nina, mas também a outras, e mesmo à Chácara:

Creio que é uma evidência mais pressentida do que enunciada. 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. (Padre, perdoe minha veemência, mas desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara um alma para estas paredes – e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. Terei acertado, terei errado, não sei – a casa dos Meneses esvaiu-me como uma **planta de pedra e cal** que necessitasse do meu sangue para viver. (p.119-120, grifos nossos);

a André:

Não consigo me esquecer de que foi criado por mim, e que deste modo minha responsabilidade sobre ele é maior e mais direta.. Tudo o que lhe acontecesse, seria um resultado dos meus ensinamentos. E no entanto eu me justificava: é fácil falar assim, mas como coibir uma **planta de crescer e de ramificar-se** livremente? (p. 281, grifos nossos);

a Demétrio:

Ao contrário, sempre se ocultara, dúbio e fechado em seu mutismo, como por detrás de sólidas paredes; nunca tivera uma expressão, um movimento que servisse de ponte ao interesse de seus semelhantes; ignorava o que fosse comunicação, e para não conceder coisa alguma neste terreno, também não recebia nada, e sua existência, pelo menos aquela de que eu tinha notícia, **era idêntica à de certas**

plantas isoladas, isoladas e avarasera, que vivem do ar – mistérios que a natureza impõe. (p. 466-467, grifos nossos);

a Ana:

Permita, Padre, que eu assim lhe fale, agora que meu coração envenenado e morto já nada mais espera deste mundo. Repito – amor, paixão, que soube eu dessas graças da terra, **que flores deixei crescer na minha alma senão as tristes criações da timidez e da fantasia prisioneira**, eu, que agora adivinho tudo pela incoerência dos outros, pela sua injustiça, pelo seu terror de nada, pela sua ânsia, pela sua voracidade – e, por que não, pela minha própria ânsia, pela minha inútil e retardada revolta...) (p. 120-121, grifos nossos).

Depois, em virtude de outro estilema próprio de Lúcio Cardoso, o que se refere aos itens lexicais do campo semântico do *veneno*, o que Raúl H. Castagnino (s/d, p. 204) chama de “palavras-chaves”, que podem “condensar partículas da personalidade criadora”. Recorrentíssimos em **Cca** (e já em **Maleita**, romance de estréia, e em todas as outras obras do autor), e pelos quais o patológico, o doentio e o mórbido são retomados. A ver:

Donana de Lara, por exemplo, que viera me consultar a respeito do filho, um pouco mais agitado naqueles últimos dias do que do costume, 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. (p. 72, grifo nosso)

Eu tinha exatamente o que desejava, o absoluto, o infinito. Como imaginar pois que você desse ouvidos àquela mentira, como supor que no instante preciso em que eu considerava tudo salvo, você estivesse atento ao **veneno** acumulado por seu irmão contra mim? (p. 96, grifo nosso)

– Permita, Padre, que eu assim lhe fale, agora que meu coração **envenenado** e morto já nada mais espera deste mundo. (p. 120, grifo nosso)

– Um dia, no jardim, disse-me que o pecado é quase sempre uma coisa ínfima, um grão de areia, um nada – mas que pode destruir a alma inteira. Ah, Betty, a alma é uma coisa forte, uma força que não se vê, indestrutível. Se uma minúscula parcela de pecado – um nada, um sonho, um desejo mau – pode destruí-la, que não fará uma dose maciça de **veneno**, uma culpa instilada gota a gota no coração que se quer destruir? (p. 139, grifo nosso)

– Poderia eu sequer imaginar os germes em função no fundo da sua natureza, os **venenos** que nele atuariam, e o disporiam a esta ou aquela coisa? (p. 281, grifo nosso)

Ousara afinal romper meu mutismo, e erguera a cabeça. Afrontando seu olhar. Notei então que aquele rosto pálido, de tão frágil e **envenenada** beleza, transformara-se às minhas palavras, como se diante dele houvesse se rompido um véu: seus olhos se cerraram, um estremeamento percorreu-lhe o corpo, enquanto dizia:

– Eu? Oh, André... – e seria impossível dizer se ela representava ou não aquele espanto. (p.300, grifo nosso)

Como “venenos estrangeiros” são, aliás, metaforizadas duas personagens nucleares, adventícias, que vêm para transtornar Vila Velha, a Chácara, a Casa e seus habitantes: Nina, de **Cca**, e Rafael, de **O viajante** (1973).

Dessa fusão do patético (que se associa filosoficamente ao Romantismo, portanto, ao Idealismo) com o patológico (que se vincula cientificamente com o Naturalismo, logo, ao Materialismo) surge o Impressionismo literário de Lúcio Cardoso. Vale dizer, o sublime e o grotesco hugoanos são retomados pelo romancista de Curvelo, especificamente em **Cca**. Dessa maneira, sublime é a sua linguagem, que vai dar na *écriture artiste*; grotesca a sua mensagem, em que o homem se corrompe, decai e faz o Outro corromper-se, decair, também, por contágio. Nesse sentido, Nina é emblemática e, certamente, uma das personagens melhor concebidas e construídas na prosa de ficção em Língua Portuguesa.

A visão disfórica, melancólica e decadente da vida que resta para o leitor de **Cca**, bem como de toda a obra (narrativa, lírica e dramática) cardosiana, não é, no entanto, apenas mais um estilema do autor, senão um estilema observável em um grupo de autores que têm, assim, afinidades

estilísticas, impressionistas. Relembremos aqui os “impressionistas” de sempre: os irmãos Goncourt, Henry James, Joseph Conrad, Marcel Proust, Raul Pompéia, Machado de Assis, Ítalo Svevo, Thomas Mann, entre outros. Ora, o que constatamos pela leitura das obras principais desses autores e o que os irmana (entre outros motivos, é claro) no Impressionismo é exatamente a visão disfórica, melancólica e decadente a respeito dos homens e das coisas. Ou o *sentimento trágico da vida* de que fala um existencialista espanhol. No fundo, a morte lhes é o grande tema e a grande personagem. A morte, a um tempo, física e metafísica, que lemos em **Cca**.

2.3. A IM-PRESSÃO DO REAL

A relação entre arte e realidade, que já vimos brevemente no Capítulo I, precisa de ser melhor explicitada aqui. Para tanto, convém retomarmos os conceitos de impressão e expressão, considerando-se, a princípio, a questão fundamental que é a da semântica dos prefixos. Assim, o prefixo **im-** é portador da significação *movimento de fora para dentro*, razão por que já nos referimos, linhas atrás, à vinculação do Neoclassicismo, do Realismo, do Naturalismo e do Impressionismo com o **objetivo**, isto é, com o que está à frente de. Esse mundo exterior vai pressionar o mundo interior do artista, exigindo-lhe toda sorte de reações sensoriais, anímicas. Inversamente, o prefixo **ex-** é portador da significação *movimento de dentro para fora*, o que o relaciona, portanto, ao Romantismo, ao Simbolismo, ao Expressionismo, ao mundo **subjetivo**. Quer dizer, nos primeiros, a pressão é da realidade circundante sobre os sentidos, sobre as sensações; nos segundos, a pressão é do mundo interior, das emoções do artista, sobre a realidade que o cerca. Esta é chave para compreendermos, de uma vez por todas, a distinção, que para muitos não existe, entre o Impressionismo e o Expressionismo: este se constrói à base das emoções; aquele, das sensações. Um vive a realidade intensamente (Expressionismo); o outro a sente por todos os sentidos

desponíveis (Impressionismo). Conforme relembram Amado Alonso e Raimundo Lida (1956), ‘*El lema de los impresionistas era tal como lo veo; el de los expresionistas, ‘tal como lo vivo’*’. (p. 202, grifos nossos) Por aí se explicam então as *manchas* e as *deformações* próprias dos textos (não importa a matéria-prima que estes utilizem) impressionistas e expressionistas, respectivamente.

Tais *manchas* e *deformações* parecem fáceis de ser compreendidas quando tratamos do pictórico. Dessa maneira, não há como um apreciador de arte, ainda que pouco experto, confundir uma tela de Monet com uma de Van Gogh. Mas como compreender efetivamente esses procedimentos estilísticos, quando se trata do literário? Melhor: como se dá a im-pressão do real, como se dá a ex-pressão do real literariamente e como distinguir uma da outra? E, afinal, o que mais importa aqui, como e por que considerarmos um romance como **Cca** impressionista, e não expressionista; ao contrário, portanto, do que pensa a maioria de seus exegetas. Será mesmo possível fazê-lo, e de modo convincente?

Uma distinção já anteriormente referida neste estudo serve como resposta inicial a essas indagações. Ou seja, é freqüente entre críticos, teóricos e historiadores literários o emprego do sintagma *impressionismo literário* com referência à prosa de ficção; e, em contrapartida, o do *expressionismo literário*

com referência ao poema. Como abono a essa afirmativa valem as considerações de um estudioso alemão do expressionismo literário, Ludwig Scheidl (s/d):

A prosa expressionista ocupa o seu lugar na produção literária do Expressionismo, mas não pode, no seu conjunto, concorrer com a lírica ou com o teatro do mesmo período. (p. 45)

Noutro passo, o referido estudioso cita Erwin von Kahler:

A expressão que imediatamente se impõe para as novas tendências literárias é a poesia e o drama. Assim também as formas em que o Expressionismo se manifesta de modo mais puro e específico, são a lírica e o drama. A prosa é demasiado extensa, demasiado serena, para erupções de sentimento: não permite a expressão directa de homem para homem que o Expressionismo exige. A prosa expressionista é assim na sua essência um produto secundário do movimento. (*ibidem*, p. 45)

Dessa maneira, o ensaísta não exclui a prosa (nem o teatro) do Expressionismo, porém os coloca num segundo plano em relação ao poema. Entendamos: o poético implica uma concepção e uma ordenação singulares da realidade, mas não uma fuga dela. Daí poeta não se confundir com escritor. Certo, é possível contra-argumentar-se: existem romances, como **O Ateneu**, de Raul Pompéia, e **Amar, verbo intransitivo** (1926), de Mário de Andrade,

aliás, dois *romances de formação*, que freqüentemente são tidos como expressionistas pela crítica. Alfredo Bosi (1994), a respeito do primeiro, comenta:

Raul Pompéia partilhava com Machado de Assis o dom dos memorialistas e a finura da observação moral, mas no uso desses dotes deixava atuar uma tal carga de passionalidade que o estilo de seu único romance realizado, **O Ateneu**, mal se pode definir, em sentido estrito, realista; e se já houve quem o dissesse impressionista, afetado pela plasticidade nervosa de alguns retratos e ambientes, por outras razões se poderiam nele ver traços expressionistas, como o gosto com que deforma sem piedade o mundo do adolescente.(p. 183);

e Maria Heloísa Martins Dias (1999), no que toca ao segundo, anota que

[...] a obra de Mário de Andrade firma-se mais como visão crítico-irônica do que como reprodução fiel de uma tradição ou herança cultural, o que está de acordo, aliás, com seus intuitos modernistas de renovação. Entretanto, a absorção de técnicas, temas e imagens expressionistas torna-se visível ao longo do romance. A ficção de Mário incorpora metalingüisticamente em seu discurso referências várias ao Expressionismo, porém onde melhor se configura a estética expressionista não é no plano referencial explícito e, sim, no plano estrutural, isto é, na forma composicional da narrativa e nos traços estilísticos.(p. 34)

Quer dizer, primeiro, **O Ateneu** é um romance impressionista-expressionista, mas, sem dúvida, é mais impressionista que expressionista, por duas razões, pelo menos, e ambas apontadas por Bosi: por seu autor ser um “memorialista”, isto é, que se (pre)ocupa com o tempo passado e em recuperá-lo (como o autor de **Dom casmurro**); e por causa da plasticidade de seu texto (no que já difere de Machado de Assis). Na verdade, o que *deforma*, *os traços expressionistas*, é o grotesco, o irônico, o risível, de algumas construções, como, por exemplo,

O movimento do dia sobrecarregava-nos com uma reação irresistível de fadiga. **O sono chumbava-nos as pestanas como linhas de tarrafa.** O harmônio da capela, dedilhado pelo Sampaio, hoje médico parteiro, e aplicado a extrair vagidos como outrora extraía os acordes – **produzia vagorosamente roncos de soneira da sesta de um tigre, fungados sonoros da digestão dormida de um abade.** (Pompéia, p. 56, grifos nossos),

ou

Apresentou-se com o pai, vulto político em galarim no tempo. Era um mancebo de dezessete anos, rosto cavado, cabelos abundantes, de talento não comum, olhar vivo, moroso de importância, **nariz adunco, avançado, seco, quase translúcido como um nariz de vidro.** Franzino como a infância desvalida, **magro como uma preleção de osteologia**, surpreendeu-nos, entre outras, uma recomendação a seu respeito, pelo próprio diretor às barbas do pai:

– Nearco da Fonseca era um grande ginasta! (*idem*, p. 78, grifos nossos),

ou ainda esta, sobre a mesma personagem: “Nearco, altivo, **agradeceu com o nariz.**” (*idem*, p. 79, grifos nossos)

Segundo: o que caracteriza o expressionismo de **Amar, verbo intransitivo** vem, de fato, das soluções estruturais e estilísticas, mais destas que daquelas. Soluções em que entram (como entram em certas passagens de **O Ateneu**) traços chistosos, irônicos, como estes:

Sousa Costa **usava bigodes onde a brilhantina indiscreta suave negroses nítidos**. Aliás, todo ele **era um cuité de brilhantinas simbólicas, uma graxa, mônada sensitiva e cuidadosa de sua pessoa**. Não esquecia nunca o cheiro no lenço. Vinha de portugueses. Perfeitamente. E de Camões herdara ser femeeiro irreduzível. (**Amar, verbo intransitivo**, p. 55, grifos nossos)

ou

E quem diria que Sousa Costa não será bom marido? era sim. Fora tão nu de preconceitos até casar sem reparo nas ondas dos cabelos de noiva. E bem me lembro que ficaram noivos em tempos de calorão... Dona Laura retribuía a confiança do marido, esquecendo por sua vez que **bigodes abastosos e brilhantinados são suspeitos também**. Sentia agora **eles trepadeirando pelo braço gelatinoso dela** e, meia dormindo, se ajeitando:

- Vendeu o touro?
 - Resolvi não vender. É muito bom reprodutor.
- Dormiam.

(*idem, ibidem*, grifos nossos)

Reparemos no que há de humor nas descrições do novo-rico Felisberto Sousa Costa (inclusivamente no nome) dos dois excertos acima, descrições humorísticas, deformantes, de que não prescindem os autênticos expressionistas, pelas quais eles operam a crítica irônica aos sistemas políticos, sociais, culturais, estéticos, educacionais, e de que tanto **Amar**, **verbo intransitivo** quanto **O Ateneu** são paradigmáticos. Mais: o humor expressionista tipifica-se frequentemente pela fusão de elementos distintos, em princípio, antonímicos: “[...] Nascimento, o **bicanca, alongado por um modelo geral de pelicano, nariz esbelto, curvo e largo como uma foice** [...]” (Pompéia, p. 28). “[...] Dona Laura retribuía a confiança do marido, esquecendo por sua vez que **bigodes abastados e abrilhantados são suspeitos também**. Sentia agora **eles trepadeirando pelo braço gelatinoso dela** [...]” (Mário de Andrade, p. 55, grifos nossos). Vale dizer, fusão de imagens a partir de elementos do mundo humano, não-humano, animal, não-animal, vegetal. Esse citado humor, que descamba evidentemente para o grotesco, porém – atentemos – invariavelmente ausenta-se quando se trata de um excerto impressionista. Para ilustrar essa assertiva, retomemos, uma vez

mais, **O Ateneu**. Como já foi dito, tal obra apresenta conjuntamente traços impressionistas e expressionistas, mas é precisamente nestes que o humor está presente e sobleva-se àqueles, como nos retratos deformantes, caricaturescos e grotescos dos colegas, professores, funcionários e diretor, traçados pelo sensível aluno e narrador Sérgio.

Esse humor grotesco (assim como qualquer outro tipo de humor) ausenta-se, por completo, em **Cca**, o que vem confirmar-lhe as intenções impressionistas e conformar-lhe a representação séria, dramática, enfim, sua “escrita melancólica”, no justo sintagma de uma de suas estudosas.¹⁰ Das inúmeras personagens que povoam o referido romance, há somente três em que poderíamos ver, e ainda assim com alguma reserva, o grotesco: Maria Sinhá, Timóteo Meneses e o Barão de Santo Tirso. Em seus trajes e atitudes extravagantes, tia e sobrinho causam um estranhamento que lembra o grotesco. Tais personagens, no fundo, não diferem muito das outras de **Cca**, ou seja, são “seres falhados”, seres atormentados e atormentadores. O irmão mais novo dos Meneses, porém, vai além deles e aproxima-se de Nina, a cunhada, na medida em que são ambos deslocados, personagens voltadas para a autodestruição e para a destruição de seu clã, em sua pulsão de morte: sendo ele o elemento interno; ela o externo. Inferimos, assim, que o romance de Raul

¹⁰ Ruth Silviano Brandão, *in* “Lúcio Cardoso: a travessia da escrita”, ensaio que dá título ao livro homônimo, elaborado por pesquisadores da UFMG (Ver Referências Bibliográficas).

Pompéia e o de Mário de Andrade atrás citados comportam o riso, têm a ver com a forma imitativa cômica, na qual o herói acaba por incorporar-se à sociedade; ao passo que o de Lúcio Cardoso, a lágrima, com a forma imitativa trágica, que implica o isolamento social do herói, conforme o pensamento de Northrop Frye (1973), e o que Maria Sinhá e Timóteo exemplificam à perfeição em **Cca**.

A im-pressão do real cardosiana deriva essencialmente de sua “consciência do real”, isto é, da pressão a que o autor (antes que os narradores e as personagens) está sujeito, ao optar por uma técnica de representação que decorre, repitamos, do mundo exterior para o interior, do objeto para o sujeito; e não o contrário, da ex-pressão do real, o que configuraria o Expressionismo. Enfim, “*de fuera adentro*” e “*de dentro afuera*”, nas palavras de Amado Alosno e Raimundo Lida (1956, p. 198). Ora, tal opção, num primeiro momento, pressupõe intuicionismo e sensorialismo, como já dissemos noutro passo; porém, num segundo momento, pressupõe também consciência, discernimento; portanto, disposição anímica deliberada do romancista frente a uma matéria (o real) e à maneira de representá-la literariamente. Não se trata aqui da instância enunciativa nem da actancial, apesar de estas, em **Cca**, igualmente evidenciarem marcas “impressionistas”, como vemos nestas

passagens a seguir em que o farmacêutico Aurélio **impressiona-se** com Demétrio Meneses:

[...] o nariz, grande, quase agressivo, um autêntico nariz da família dos Meneses. O que mais **impressionava** nele, repito, era o aspecto doentio, próprio dos seres que vivem à sombra, segregados do mundo. Talvez essa **impressão** viesse exclusivamente de sua tez macerada, mas a verdade é que adivinhava imediatamente a criatura de paragens estranhas, o pássaro noturno, que o sol ofusca e revela. (p. 46, grifos nossos);

em que Valdo, numa inesperada confissão ao mesmo farmacêutico, revela Nina:

[...] Quando a porta se abriu, no calor de uma resposta mais forte, vi o quanto havia me enganado: era morena, quase ruiva, de altura média, e olhos muito vivos. Sua figura **impressionou-me** desde esse instante, ou melhor, sua palidez, seu tom nervoso e patético. Não usava nenhuma pintura, e vestia-se mais do que modestamente (p. 105-106, grifo nosso);

e o pai desta:

[...] Realmente era um homem idoso, de cabelos e bigodes inteiramente brancos, simpático, extremamente simpático – e o que era pior, sentado numa cadeira de rodas. “Paralítico” – pensei comigo mesmo. Via-se que em seus olhos ainda luziam uns restos de cólera. – (Ah, pensava eu, enquanto o Sr. Valdo falava: como

deve ter sido nítida sua **impressão**, para que a guardasse tão pura após o tempo decorrido...) – (p. 106, grifo nosso);

em que o médico dos Meneses, Dr. Vilaça, descreve Demétrio:

Mas apesar de sua atitude, e por um motivo que nem eu mesmo sabia qual fosse, já não havia em sua voz aquele rancor, aquele orgulho que eu lhe conhecera desde os velhos tempos – e sim tristeza, uma enorme tristeza, dessas que só produzem a consciência inevitável de uma desgraça. Por um momento, parado diante de mim, as mãos inalteravelmente apoiadas à borda da cadeira, tive a **impressão** de que já contemplava alguma coisa além de nós mesmos, uma visão que nos ultrapassava como um cenário descortinado pelo pressentimento e pela vergonha – talvez, quem sabe, as ruínas de sua própria casa.(p. 177-178);

em que o diarista André descreve Nina:

[...] Jamais vira ser tão belo, e não era uma beleza isolada, uma soma de seus traços e perfeições – era um conjunto formado de tudo o que participava dela, desde os cabelos, os olhos, a pele, até a menor vibração que escapava do seu ser. Apesar de não ter ido à casa do Barão, devia se achar preparada para a festa, artifício que sem dúvida acrescia a sua fabulosa beleza. (*Escrito com letra diferente à margem do caderno*: Não hesito em descrever esse vestido, ele se acha incorporado à minha memória e sei que sua **impressão** me acompanhará para sempre. (p. 225, grifo nosso);

e esta, por sua vez, descreve Timóteo:

Podia erguer-se, conversar, rir até como toda gente ria – mas um poder qualquer separava-a dos outros, incentivando-lhe esse clarão particular, atormentado, de onde incessantemente estendia as mãos para os que passavam.) Recuei, o coração batendo forte. Jamais vira ser tão solitário, que ansiasse mais por m carinho ou um esforço dos homens. Essa **impressão** foi tão poderosa que me paralisou durante algum tempo – em torno, a noite ruía com suas miríades de estrelas. (p. 255, grifo nosso);

em que a governanta Betty anota em seu diário:

Vi que ele estremecia sob minhas mãos e que, voltando a cabeça, olhava-me com olhos úmidos de pranto. Não sei o que o moveu naquele instante, mas a verdade é que, em vez da negativa pura e simples que eu esperava, começou a falar, e eu percebi que de positivo nada acontecera, e que aquilo que o pungia, não passava de uma **impressão** íntima. **Impressão**, aliás, tão forte, que o levava a abrir-se comigo, tão grande era sua necessidade de defesa e de compreensão. (p. 278, grifos nossos).

Como notamos, é por meio das impressões (especialmente as visuais) que as personagens-narradoras têm de si mesmas, dos outros, da Casa, da Chácara, de Vila Velha, de Minas Gerais, que o leitor tomará conhecimento da história de **Cca**. Impressões que não passam, que *duram* nesses seres lacerados. “Impressões vivas”, tais como as que observamos no narrador de **Minha formação** (1893-1899), memórias de Joaquim Nabuco, as quais,

prismáticas, irradiam luzes, cores, pontos de vista, do passado, o que fez do memorialista pernambucano, segundo José Guilherme Merquior (1979), um “impressionista classicizado” (p. 189). Atentemos para este excerto:

O traço todo da vida é para muitos um desenho de criança esquecido pelo homem, mas ao qual ele terá sempre que se cingir sem o saber... **Pela minha parte acredito não ter nunca transposto o limite das minhas quatro ou cinco primeiras impressões...** Os primeiros oito anos da vida foram assim, em certo sentido, os de minha formação, instintiva ou moral, definitiva... **Passei esse período inicial, tão remoto, porém mais presente do que qualquer outro,** em um engenho de Pernambuco, minha província natal. A terra era uma das mais vastas e pitorescas da zona do Cabo... **Nunca se me retira da vista esse pano de fundo que representa os últimos longes de minha vida.(...)** Durante o dia, pelos grandes calores, dormia-se a sesta, respirando o aroma, espalhado por toda a parte, das grandes tachas em que cozia o mel. O declinar do sol era deslumbrante, pedaços inteiros da planície transformavam-se em uma poeira d’ouro; a boca da noite, hora das boninas e dos bacuraus, era agradável e balsâmica, depois o silêncio dos céus estrelados majestoso e profundo. **De todas essas impressões nenhuma morrerá em mim.** Os filhos de pescadores sentirão sempre debaixo dos pés o roçar das areias da praia e ouvirão o ruído da vaga. Eu por vezes acredito pisar a espessa camada de canas caídas da moenda e escuto o rangido longínquo dos grandes carros de bois... (Nabuco, p.180-181, grifos nossos)

Essas “impressões”, tanto as dos diaristas (André, Betty), dos epistológrafos (Nina, Valdo, Coronel Amadeu Gonçalves, Pe. Justino), dos narradores (o farmacêutico Aurélio, o médico Vilaça, Pe. Justino), dos depoentes (Valdo, Coronel Amadeu Gonçalves), da confitente (Ana), e do memorialista (Timóteo) de **Cca** quanto as do memorialista de **Minha formação**, também recorrentes no plano do enunciado, exigem mais atenção, no plano da enunciação, uma vez que trazem à discussão um ponto bastante controverso: haverá uma linguagem impressionista? Segundo Raimundo Lida e Amado Alonso (1956), não; e dizem mais: *“Llegamos a la conclusión de que el lenguaje mismo, como fenómeno espiritual no sólo no es impresionista sino que es desimpresionista.”* (p. 211) Esse ponto de vista, antes de ser rechaçado, precisa de ser bem entendido. Ao expô-lo, os referidos estudiosos espanhóis tinham em mente tão-somente um critério, o lingüístico, não o literário. Quer dizer, não tratam o Impressionismo *“como un instrumento de la literatura”* mas sim *“como un determinado fenómeno del espíritu”*. (p. 211-212) Os impressionistas, *“mezcla de artistas y poetas”* (*idem*, p. 143), propunham-se a apreender as sensações e impressões que lhes chegavam ao espírito e imediatamente as reproduzir pelo *“lenguaje de las sensaciones”*, e mais, *“sensaciones exquisitas”* – *“virtuosos de las sensaciones”* que eram –, as quais estariam liberadas, portanto, da memória e do conhecimento, razão pela qual

o Impressionismo é considerado, por alguns críticos, a “*arte de primera impresión*”. (1956, p. 113) Esse o programa dos impressionistas (pictóricos e literários) da primeira hora.

Este, o argumento de Amado Alonso e Raimundo Lida: as primeiras impressões, puras, vivas, não têm como ser reproduzidas pelo idioma, imediatamente, uma vez que têm de passar necessariamente pela memória, pelo repertório lingüístico e pelo saber empírico de quem se propõe a representá-las. Desse modo, a primeira impressão, para se tornar expressão, terá de ser forçosamente “corrigida” pelo saber intelectual. Quer dizer, a palavra é “*desimpresionista*”, “*anti-fenomenista*”, ainda a neológica. Assim, a percepção virginal que alguém possa experimentar de uma cor se adulterará à medida que esse mesmo alguém disser ou escrever, por exemplo, VERDE, porque então se submeterá a uma operação intelectual que a remeterá a uma categoria, a das cores. Nomear, assim, é perder a primeira impressão.

Difícilmente poderemos refutar a argumentação desses estudiosos espanhóis, sobretudo se levarmos em consideração o seu critério, lingüístico-psicológico. No entanto, se o critério for outro, filosófico-literário, a linguagem impressionista nada terá de *contradiction in terminis*, como querem Amado Alonso e Raimundo Lida. A im-pressão artística do real, então, semelharia à infantil; a diferença estaria em que esta é inconsciente, aquela,

consciente. É claro que temos em mente aí, de um lado, o artista como um homem neurológica e emocionalmente são; de outro, a criança na fase pré-escolar.

Essa im-pressão do real consciente é que nos permite explicitar algumas figuras próprias da linguagem literária impressionista, que intenta apreender a primeira impressão, fenomenista. Entre elas, destacam-se a metonímia, a sinédoque, o anacoluto e a hipálage, esta, com certeza, de todas a mais impressionista. Amado Alonso e Raimundo Lida (1956, p. 171), discutindo uma tese de Georg Loesch sobre a importância da frase nominal no Impressionismo, vêem erro, e não acerto, no título da tese, “A sintaxe impressionista dos Goncourt”. Para eles, deveria ser “A sintaxe dos impressionistas Goncourt”. Quer dizer, ignoraram por completo a hipálage, uma figura sintático-semântica de grande força expressiva e inexplicavelmente quase sempre desdenhada pelos manuais de figuras de linguagem, a despeito de ser falada amiúde (embora sem intenção poética) no dia-a-dia e ter presença assegurada na escrita impressionista. Vejamo-la numa pequena cena de **Cca**:

– Aqui está ele – bradou você – o revólver assassino. Só você, Valdo, só você pode tentar enganar-me a respeito de fatos tão estúpidos. (p. 144)

Nesse fragmento, em que ouvimos diretamente a voz de Nina, o sintagma “revólver assassino” constitui uma hipálage, na medida em que um determinante, “assassino”, desloca-se para um determinado inesperado, “revólver”. Esse *desvio* sintático-semântico deve ser explicitado: a atribuição, na verdade, dirige-se ao dono do revólver, o que percebemos, se contextualizarmos a cena no texto, **Cca**. Assim, verificaremos que o revólver fora “plantado” ao alcance dos olhos e das mãos de Valdo por Demétrio, para que seu irmão tentasse o suicídio ou atentasse contra a vida de outrem, Nina ou Alberto. A tentativa de suicídio de Valdo malogra mas não a do amante de sua mulher, Alberto. Portanto, o “assassino” não é a arma senão quem a comprou e maquinou um suicídio ou um homicídio. Como percebemos, a hipálage aproxima-se, às vezes, da metonímia. A voz transtornada de Nina vem-nos por meio de uma linguagem antes fenomenista que racionalista. Em suma, a hipálage, bem como a metonímia, a sinédoque, e o anacoluto pululam em **Cca**, como poderemos comprovar no Capítulo VI deste trabalho.

Em sua tese de doutoramento, o professor Sérgio Vicente Motta (1999), analisando o construtivismo de **Vidas secas** (1938), de Graciliano Ramos, vê nesse romance a fusão da técnica impressionista com a expressionista, fusão essa sempre apontada pelos estudiosos do assunto – como, por exemplo, Elise

Richter (1956) – e a que, aliás, já nos referimos noutra passagem, quando fizemos referência a **O Ateneu**. Para o citado professor,

[...] De fato, quebrando as ‘vermelhidões do poente’, de dentro para fora, um aspecto sombrio invadirá o universo das personagens, transformando a claridade do mundo externo num pesadelo escuro, vivido no drama de suas angústias e aflições. Assim, a narrativa permuta uma forma de apreensão do real por uma outra maneira de expressão do real. Troca-se uma técnica inicial impressionista por uma forma de tragicidade expressionista. (p. 591)

Se tivermos **Vidas secas** sob os olhos, comprovaremos quanto esse comentário é pertinente, muito embora, a nosso ver, estejam ausentes no romance dois estilemas literários impressionistas imprescindíveis. Um temático, outro estilístico. Referimo-nos à concepção filosófica heraclitiana acerca do tempo e ao estilo caudaloso, os quais Graciliano Ramos refutava declaradamente. Primeiro, porque era um materialista convicto; depois, porque professava e praticava uma poética da concisão, “*a palo seco*”, avessa à ênfase.

Assim, quanto à apreensão do real e sua representação literária, se aceitarmos que em **Vidas secas** temos a fusão de impressionismo e expressionismo, com uma tendência mais para este do que para aquele, em **Cca** parece ocorrer precisamente o oposto.

3. AS VARIAÇÕES SOBRE UM MESMO TEMA

“(Assim é a verdadeira lei de Deus: pode assumir o aspecto e a cor do instante em que é citada. Dubiedade, transigência? Não, é que a verdade tem de cingir todos os aspectos da contingência humana. Que nos adianta ela quando abraça um único aspecto das coisas, e designa apenas uma face, que muitas vezes esconde a verdadeira essência dos fatos? Repito, a lei de Deus é mutável e vária, exatamente porque tem a candidez, a austeridade e a fluência do líquido: penetra e umedece, e torna viva e fecunda a terra que antes não produzia senão a folhagem seca da morte).”

(Lúcio Cardoso, **Cca**, p. 568)

Uma das categorias narrativas fundamentais para a estrutura da prosa de ficção, isto é, o romance, a novela e o conto, ou de não-ficção, bem como para outras narrativas cujos códigos são não-verbais, o narrador vem merecendo, nas três últimas décadas, bastante atenção da teoria da narrativa. Em virtude dos avanços da Lingüística – que não é parte da Semiologia (como queria Ferdinand de Saussure), e sim o inverso (como queria Roland Barthes), ponto de vista este que nos parece filosoficamente mais correto, porque sempre atrás de um signo não-verbal há um signo verbal que o traduz – textual e, de modo específico, da Teoria da Enunciação, o ponto de vista tem sido a categoria narrativa mais visada pela narratologia. A par disso, é impossível

concebermos uma narrativa sem um narrador. Manifeste-se ele por meio de um discurso literário, ou através de uma lente cinematográfica. Não importa tanto o canal; importa, sim, quem se vale dele, o emissor, e como este monta sua mensagem.

Com efeito, a questão de sabermos quem conta o romance, ou, para pensarmos no gênero, e não no subgênero, quem conta a narrativa que lemos (vemos), tem suscitado modalidades e teorias de abordagem crítica engenhosas e elucidativas. Isso se deveu, sem dúvida, antes de tudo, à criatividade, à complexidade e à sofisticação das estratégias narrativas adotadas pelos ficcionistas, ao longo dos tempos, e sobre as quais críticos (muitas das vezes, os próprios ficcionistas) e teóricos se debruçaram e conceberam, cada um deles por meio de um pressuposto e de um instrumental teórico específicos, as diversas linhas de leitura.

Já no século XVIII, dois romancistas, um irlandês, Laurence Sterne, autor de **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy** (1760 – 1767), e um francês, Chaderlos de Laclos, com o seu *roman par lettres*, **As ligações perigosas** (1787)¹¹, subvertem os paradigmas e as leis da narrativa longa, sobretudo no que se refere à categoria narrador e, por extensão, às de tempo e personagem. A partir daí, ficcionistas vão inovar e renovar as

¹¹ Sublinhemos, a bem da verdade cronológica, que **Júlia ou A nova Heloísa** (1761), de Jean Jacques Rousseau, já antecipara, em mais de vinte anos, o romance epistolar de Laclos.

soluções focalizadoras, como, por exemplo, os realistas: pensemos especialmente em Gustave Flaubert e sua *impassibilité*; o “impressionista” (segundo José Guilherme Merquior, não sem alguma razão) Machado de Assis e seu famoso “defunto autor”; e os *nouveaux romanciers*: pensemos especialmente em Alain Robbe-Grillet e seu olhar-câmera.

As soluções narrativas quanto à focalização, assim, são várias e, naturalmente, transcendem o mero desejo de subverter a norma literária, de chocar por chocar; servem antes, temática, estrutural e estilisticamente, ao propósito do ficcionista. Vale dizer, todo romancista, ou novelista, ou contista, tem em mente uma mensagem a ser passada para seu “leitor implicado”. Será *na* linguagem e *na* montagem que se passará tal mensagem. Ao construir uma estratégia de focalização, o autor intenta ir além da informação (caso contrário, não poderíamos jamais pensar em função poética, mas sim em função referencial da linguagem): busca espelhar a mensagem na estrutura mesma da obra e produzir sentidos, ao mesmo tempo que, inevitavelmente, revela sua ideologia, suas idiossincrasias, quer dizer, estilemas epocais e individuais. Dessa maneira, por aí explicamos por que certos romancistas adotaram, em suas obras, a focalização externa, como, por exemplo, os neo-realistas portugueses; outros, a focalização interna, como o autor de **Vidas secas**; neste caso específico, interna e variável, consoante a classificação de

Genette (1972, p. 206), e que tem tudo a ver também com o romance epistolar e, por conseguinte, com **Cca**; e outros, ainda, a focalização onisciente, como a levada a efeito pelos naturalistas do século XIX. Portanto, num determinado romance, a opção por esta ou aquela focalização tem a ver com a mensagem, o que se diz, com a montagem, como se articula, e com a linguagem, por meio da qual se diz algo. Ou dito de outra maneira, com o tema, com a estrutura e com o estilo.

Na Literatura Brasileira, uma das primeiras experiências da técnica da plurifocalização, ou do romance de “narração multi-subjetiva”, para usarmos a expressão de Óscar Lopes¹², deu-se com Érico Veríssimo e seu **O resto é silêncio** (1943). Tal técnica é inevitável no chamado romance epistolar, como constatamos pela leitura lá atrás de **As ligações perigosas**; e aqui na frente, de **Reflexos do baile** (1976), de Antônio Callado, de **O cavaleiro andante** (1983), do romancista português Almeida Faria, que tão bem soube explorar essa estratégia de ponto de vista na Literatura Portuguesa; e, especialmente de **Cca**, com certeza, o paradigma brasileiro desse tipo de narrativa.

Parece oportuno, assim, que enumeremos e comentemos por ora alguns traços característicos do romance epistolar, vinculando-os a **Cca**. De imediato, podemos questionar por que o romancista mineiro recorre a ele. Antes, porém,

¹² Ver “*Ecce homo*: uma dialética do sujeito”, ensaio introdutório, de Óscar Lopes, ao romance **A paixão**, de Almeida Faria, que consta nas Referências Bibliográficas.

é preciso ressaltar que esse romance de Lúcio Cardoso (e da mesma forma o de Antônio Callado) não configura um romance epistolar, à letra, uma vez que dos 56 blocos narrativos, apenas 7 deles emolduram-se como cartas, o que, por outro lado, não desautoriza que possamos considerá-lo epistolar.

Lúcio Cardoso recorre a essa técnica narrativa na medida em que é a mais apropriada para a representação literária impressionista. Significa dizer que, em primeiro lugar, por meio do *roman par lettres*, o pensamento heraclítico, dialético e relativista, que dá sustentação à visão impressionista, evidencia-se, manifesta-se, concretiza-se. Por isso, todas as personagens-narradoras (e também, e principalmente, a personagem não-nomeada, o “Senhor”, que aparece fugazmente e faz indagações ao farmacêutico Aurélio dos Santos, ao Dr. Vilaça e ao Pe. Justino) de **Cca** perseguem obstinadamente a verdade, a “eclosão da verdade” da casa assassinada e assassina e têm e expõem o seu ponto de vista a respeito dela. A propósito, confirmamos, na epígrafe deste capítulo, pela voz do Pe. Justino, a concepção relativista, dialógica, de que já falamos linhas atrás e que tem a ver com a estética impressionista:

Dubiedade, intransigência? Não, é que a verdade tem de cingir todos os aspectos da contingência humana. Que nos adianta ela quando abraça um único aspecto das coisas, e designa apenas uma

face, que muitas vezes esconde a verdadeira essência dos fatos? (p. 568)

Concepção essa que, aliás, outra epígrafe, a do romance, tomada ao Evangelho de São João, é indicial, pelo jogo de vozes:

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

Em segundo lugar, mediante o procedimento da plurifocalização, a realidade, que é percebida fragmentariamente, é também representada fragmentaria-mente. Em razão disso, a seqüência linear é quebrada, o que imprime uma ruptura à linearidade narrativa, com desdobramentos temporais, impondo ao leitor uma nova seqüência, visual, serial, por quadros, por blocos narrativos (que não prescindem da descrição e da dissertação) à semelhança dos estudos ou séries dos impressionistas pictóricos – como, por exemplo, Claude Monet sobre a Catedral de Rouen sob os efeitos cambiantes da luz solar –, exigindo mesmo de seu receptor uma leitura mais atenta e ativa. Daí Mário Carelli chamá-lo “Romance de decomposição” (1988, p. 183) e Sônia Brayner (1997, p. 719) dizer em relação a Cca que “a leitura acaba-se transformando numa sedução obsessiva do trabalho da significação”. Os 56

blocos narrativos configuram, desse modo, as *séries* literárias, os diversos ângulos, as variações sobre um mesmo tema: a casa assassinada e assassina e seus habitantes atormentados e atormentadores.

3.1. OS NARRADORES: QUEM FALA (ESCREVE)?

Cca é construído a partir da polifonia, um dos recursos narrativos que conformam a visão existencialista de Lúcio Cardoso. Como já foi dito anteriormente, a opção por tal procedimento não tem nada de inocente: há uma razão de ordem temático-estrutural-estilística que a justifica. A saber: a técnica literária impressionista, pela qual a realidade é apreendida por muitos ângulos, ou “a partir da perspectiva dos vários personagens”, conforme José Guilherme Merquior (1977, p. 151).

Os múltiplos narradores de **Cca**, dez precisamente, funcionam, assim, como partes de um todo. São as variações de um mesmo tema, as verdades da Verdade. E a estrutura narrativa, *construída* – e nunca apenas fruto da pulsão incoercível, do jorro irreprimível da inspiração, espécie de psicografia – iconiza-o.

Os estudiosos de Lúcio Cardoso insistem sempre em falar em paixão em relação a esse criador, à sua obra e às suas criaturas. Certo, quanto a estas; quanto àquele é algo que merece mais reflexão e discussão. Que o romancista de **Dias perdidos** (1943) tenha levado em Curvelo, em Belo Horizonte, no Rio de Janeiro (principalmente) e por onde mais tenha andado seu coração, uma vida apaixonada e apaixonante e – para o dizermos com o termo preciso –

dionisíaca, não restam dúvidas. Os testemunhos dos que o conheceram e privaram com ele bastam para comprová-lo, assim como as próprias palavras do ficcionista: “Além do mais, palavras são palavras, só a paixão importa.”¹³ Isso, porém, por si só não autoriza ninguém a pensar que a obra cardosiana foi concebida apenas e tão-somente pela improvisação, pelo transe, pela psicografia. Seus textos, de **Maleita** a **O viajante**, tematizam a paixão, suas personagens são extremamente passionais, isso é irrefutável; mas é irrefutável também que a concepção e a confecção deles exigiram de Lúcio Cardoso muita disciplina, muito rigor e, sobretudo, muita técnica. Exigiram do criador o contrário do que acontece com as suas criaturas: a paixão que antes ilumina que cega. Exigiram-lhe a *paixão medida*, para recorrermos a um sintagma drummondiano. Dessa maneira, discordamos de Ângela Maria Bedran, para quem “A escritura de Lúcio Cardoso é a do avesso do *cogito*, fincada no *desidero*, num fôlego, num galope que arrebatava.”¹⁴ Ou podemos até aceitar tal assertiva, mas se pensarmos no plano do enunciado, não no da enunciação, pois o *pathos* está a serviço do *logos*, e não o contrário, como bem observa Gérard Lebrun¹⁵. Depois, não há um ser dionisíaco absolutamente puro, algo

¹³ “Diário proibido”, in **Revista Senhor**. Rio de Janeiro, 1964, ano 3, n. 11, p. 74.

¹⁴ “A paixão segundo Lúcio Cardoso”, in **Lúcio Cardoso A travessia da escrita**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 135.

¹⁵ “O conceito de paixão”, in **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 21.

de apolíneo haverá nele inevitavelmente, e vice-versa. Haverá mesmo um momento em que, consoante Friedrich Wilhelm Nietzsche (s/d, p. 19),

[..] devido a um milagre metafísico da vontade helênica, os dois instintos se encontrem e se abracem para, num amplexo, gerarem a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca – a tragédia ática. (p. 19)

Ora, a estrutura narrativa de **Cca**, especificamente no tocante ao ponto de vista adotado, que implica a técnica da plurifocalização, ou “focalização múltipla”, na terminologia genettiana, por si só, já denuncia antes o *cogito* que o *desidero*. Trata-se de uma evidente estratégia para representar, mais do que os valores de um aqui e de um agora de uma determinada sociedade, como os históricos, os ideológicos, os sociais, os culturais, os científicos, os psicanalíticos, os culturais etc, a forma do conteúdo. Ou, seguindo a esteira de Peirce, representar *no* significante o significado, e não apenas apontar para ele. Vale dizer, o pensamento relativizador do século XX, sem dúvida, refletido na teoria einsteiniana, está espelhado, imitado, *na* própria perspectiva narrativa concebida por Lúcio Cardoso. Até porque nos tempos modernos “Não há lugar para um observador privilegiado”, de acordo com as palavras sempre perspicazes (ainda que também sempre amargas) de Jean-Paul

Sartre.¹⁶ De fato, não cabe mais falarmos em narrador onisciente na prosa de ficção moderna. O narrador, no fundo, cede a vez para a personagem que, por seu turno, cada vez mais parece saber menos de si e dos outros.

Mas, afinal, quem narra (escreve) em **Cca**? Os narradores (escritores) são dez. Alguns deles intervêm muitas vezes ao longo do romance. Vejamo-los, por ordem de aparição. A primeira voz narrativa é a de André:

18 de... de 19... (... meu Deus, que é a morte? (p. 5)

E comigo mesmo pensava: eu não podia odiá-la, estava acima das minhas forças. Deus ou o diabo que me houvesse gerado, minha paixão elevava-se acima das contingências terrenas. Nada mais conhecia senão a sensação daquele corpo ofegando em meus braços – e ofegava de um modo tão preciso no seu transe de morte, como estremeecera outrora nas suas horas de amor.” (p. 17)

Felizes, os periquitos e as saracuras podiam voar livremente e atordoar o mato com o frêmito de suas asas. Feliz, toda aquela vida que ainda fervia noturna no seio do brejo. Contra ela eu não levantaria a minha arma, não porque a respeitasse, mas porque tudo o mais me era indiferente ante a chegada de minha mãe. Não sei, ignoro se é deste modo que outros amam, se em relação a todas as mães o sentimento é o mesmo, mas comigo era algo devorante, único, que me absorvia todo o calor e toda a vontade. E mesmo que não fosse assim, que me importavam os outros? (p. 253)

¹⁶ *Apud* Reis e Lopes, p. 280.

Sob a forma de um diário passional, o suposto filho de Nina e Valdo anota, ao longo de dez intervenções, suas especulações sobre a morte, sua paixão cega pela “mãe”, sua relação incestuosa com ela e sua indiferença para com todos que habitam a Chácara dos Menezes, com exceção, talvez, de Betty, a governanta que o criou. Percebemos que André narrador altera seus pontos de vista, sobretudo em relação a Nina, à medida que as anotações chegam ao fim. Percebemos, ainda, que o narrador, a despeito de expor-se sem qualquer pudor, de valer-se, portanto, da paralepse, no fundo parece saber mais do que narra, parece retrair(-se), em seus cadernos, o que só a ele pertence. Vejamos, por exemplo, a data incompleta, imprecisa, na abertura do romance e a utilização sem parcimônia de lacunas, de vazios, entre as suas falas. Por outro lado, recorrendo à paralipse, o diarista André serve, primeiro, às suas retenções psicológicas; depois, a um estilo, o impressionista, o qual só retém as im-pressões do real. Na verdade, os diários, ao contrário das cartas e das memórias, prescindem de leitores. Ou têm como leitores imprescindíveis seus próprios diaristas. São, em suma, textos solipsistas por excelência. Assim, o narrador André é seu próprio narratário. Gérard Genette (s/d) esclarece-nos a respeito dessa “situação narrativa”:

A orientação do narrador para ele próprio, enfim, determina uma função homóloga àquela que Jakobson designa, de forma um pouco

desajeitada), por função ‘emotiva’: é ela que dá conta da parte que o narrador, enquanto tal, toma na história que conta, na relação que mantém com ela: relação afectiva, claro, mas igualmente moral e intelectual, que pode tomar a forma de simples testemunho, como quando o narrador indica de onde tirou a sua informação, ou o grau de precisão das suas próprias memórias, ou os sentimentos que tal episódio desperta em si [...] (p. 254-255)

André, enfim, escreve para si, valendo-se da função emotiva da linguagem, e como está presente nas suas anotações, e é mesmo o centro delas, caracteriza-se como um narrador autodiegético.

Nina, o objeto de desejo do “filho”, André, de Valdo, de Alberto, do Coronel Amadeu Gonçalves, de Demétrio, é a segunda voz narrativa:

[...] Não fui eu, preste bem atenção nisto, não fui eu quem assim o quis, mas uma vontade que não me pertencia, e que foi acionada por secretos poderes que desejavam a minha destruição. (p. 37)

(E apesar de tudo, digo: era preciso ter visto aqueler olhar dissimulado me acompanhando ao longo do corredor, e devorando-me os gestos e descerrando as portas por trás das quais me abrigava – era preciso ter sentido o contato esfomeado de suas mãos, nas poucas vezes em que me ousou tocar, revelando o que mórbido havia por trás de sua máscara de Meneses – era preciso ter escutado o grito que lhe descerrou os lábios – o único – certa tarde quando eu atravessava a varanda vermelha de sol. Já tocava o trinco da porta, quando ouvi aquele brado estranho – Nina! – e era como se do fundo dele subisse de um jato a água estagnada e preta de sua

paixão... Sem tê-lo visto ainda, adivinhava sua presença por trás de mim, e o galope de seu coração. Nem sequer me voltei, juro, mas no decorrer da noite, como se tivessem poder para varar as paredes, senti durante todo o tempo suas pupilas que me acompanhavam – e eram as pupilas de um louco, de um homem com sede e com fome, sem coragem para tocar no alimento que se achava diante dele. (p. 38)

No entanto, não é difícil adivinhar o motivo do meu procedimento, não podia mais viver assim, a imagem do meu filho não me saía do pensamento. Sentia-me culpada, tinha horror de morrer sem tê-lo visto, e ajoelhada aos seus pés, pedindo perdão. Talvez o senhor não saiba o que seja um coração de mãe, mas nada existe no mundo mais poderoso que a lembrança deste ser que nasceu de nossa carne. (p. 227-228)

Arrastou-me para junto da janela e então pude vê-lo claramente: seu aspecto era tão estranho que me senti paralisada. Não era mais aquele que eu conhecera, mas o que se poderia chamar de um exagero daquele, um excesso do exagero, uma caricatura. Monstruosa talvez, não havia nenhuma dúvida, mas extraordinariamente patética. Os olhos, sempre vivos, haviam desaparecido sob uma massa flácida, de cor amarela, que lhe tombava sobre o rosto em duas dilatadas vagas. Os lábios, pequenos, estreitos, mal deixavam extravasar as palavras, num sopro, ou melhor, num assóvio idêntico ao do ar que irrompe de um fole. Naturalmente ainda conservava seu aspecto feminino, mas de há muito deixara de ser a grande dama, magnífica e soberana. Era um rebotalho humano, decrépito e enxudioso, que mal conseguia se mover e que já atingira esse grau extremo em que as semelhanças animais se sobrepõem às humanas. (p. 238)

A voz de Nina é epistolar, duas cartas endereçadas do Rio de Janeiro para o marido, em Vila Velha, nas quais se sente injustiçada por ele, por Demétrio e por Ana, agradecida a Betty e perturbada pelas transformações de Timóteo, anunciando ainda a sua volta à Chácara; duas outras endereçadas de Vila Velha para o Coronel Amadeu Gonçalves, seu suposto amante, no Rio de Janeiro, nas quais se desculpa por tê-lo abandonado, e se refere ao “filho” que não conhecia e que fora levado por Ana para a Chácara; e a Timóteo, com quem contraíra um “pacto” para a destruição da Chácara e, por extensão, dos Meneses.

Igualmente à voz do diarista André, a da epistológrafa Nina é lacunar, paralítica, da sugestão, da alusão, da ilusão, no entanto, difere da de André, na medida em que se orienta nem tanto para si, mas sim para o Outro, os destinatários, o marido, Valdo, e o provável amante carioca, o Coronel Amadeu Gonçalves. Daí recorrer a cartas, e não a diários. Quer dizer, em sua epistolografia, contrariamente ao que acontece com a diarística de André, Nina visa ao Outro, não a si. Quer agir sobre o Outro. Logo, cabe-nos falar agora em função conativa, e não mais em emotiva. Trata-se também de um narrador autodiegético, sem dúvida, ainda mais que André, uma vez que *anjo exterminador*, personagem autodestrutiva, que vem de fora para desencadear a destruição alheia.

A terceira voz narrativa é a do farmacêutico, Aurélio dos Santos, que se manifesta por meio de quatro *narrativas*:

Talvez seja necessário explicar aqui por que aquela visita não me pareceu um fato banal – é que eles, os Menezes, por orgulho ou por suficiência, eram os únicos fregueses que jamais pisavam em minha casa. Mandavam recados, aviavam receitas, pagavam as contas por intermédio dos empregados. Eu os via passar com certa frequência, quase sempre de preto, distantes e numa atitude desdenhosa. 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, tal como corria de boca em 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. Não era uma Menezes, pertencia a uma família que antigamente morara nos arredores de Vila Velha, e fora aos poucos triturada pela vida sem viço e sem claridade que os da Chácara levavam. Lamentava-se muito a sua sorte, e alguns chegavam mesmo a dizer que não era de todo destituída de beleza, se bem que um tanto sem vida. (p.45)

No olhar de Aurélio dos Santos, o olhar externo sobre a Chácara, sobre os Menezes, o olhar, enfim, da sociedade, de Vila Velha, de Minas Gerais, o qual o narrador (escritor) demarca bem com as expressões “tal como corria de

boca em boca”, “que voz corrente dizia” e “alguns chegavam mesmo a dizer”. Espécie de personagem-testemunha, Aurélio dos Santos configura-se como um narrador homodiegético. Poderíamos vê-lo como um agente das ações da fábula apenas indiretamente, no evento em que o jardineiro Alberto se mata, em razão de ter sido ele, o farmacêutico, o *doador* do “revólver assassino”.

A quarta voz narrativa é a de Betty, a governanta:

Creio que fui eu a primeira pessoa a vê-la, desde que desceu do carro e – oh! – jamais, jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguia 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 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 a 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. Mais tarde, à medida que se degradou, fui acompanhando em seu rosto os traços do desastre, e posso dizer que nunca houve vulgaridade nem rebaixamento na nobreza de seus traços. Houve uma metamorfose, uma substituição talvez, mas o que era essencial lá ficou e, morta,

sob o seu triste lençol de renegada, ainda pude descobrir o esplendor que vi naquele dia, flutuando, insone e sem guarida, como a luz sobre os restos de um naufrágio) (p. 61-62, grifo do autor)

Também diarista, esta voz narrativa, diferentemente da do farmacêutico, é a de um elemento interno da Casa, personagem-testemunha acima de tudo. Não atua efetivamente na fábula, ou, se o faz, fá-lo à maneira dos adjuvantes do herói, funcionando, pois, como narrador homodiegético. Em seus apontamentos, Betty, contrariando o que se espera de quem escreve diários, atém-se mais aos outros moradores da Chácara, especialmente do clã dos Meneses, do que a si mesma. Se confrontarmos os dois diaristas de **Cca**, constataremos que André está para o **eu**, assim como Betty está para o **eles**. Aquele prefere falar, e em tom exaltado; esta, ouvir, serena. Na anotação citada, surgem *impressões* sobre Nina, as quais são tão comedidas quanto o papel doméstico de Betty entre os Meneses.

A quinta voz narrativa é a do Dr. Vilaça, médico dos Meneses, outro narrador homodiegético:

[...] E finalmente concordo em narrar o que presenciei naquela época, apesar de serem fatos tão antigos que provavelmente já não existe mais nenhum dos personagens que nele tomaram parte. Bem pensado, é talvez este o motivo que me leva a usar a pena, e se a letra parece aqui ou ali um pouco mais tremida, é que a idade não me permite escrever com a facilidade de outros tempos, e nem a memória é tão pronta a acudir ao meu chamado. No entanto, creio poder precisar exatamente o dia a que o senhor se refere. Neste ponto, suas indagações são úteis, pois obrigam-me a situar

lembranças que flutuam desamparadas ao sabor da memória. (p. 283)

O Dr. Vilaça, a exemplo do farmacêutico Aurélio dos Santos, representa o olhar externo, Vila Velha, mas agora noutra nível social, mais elevado. Suas narrativas e narração têm a ver semanticamente com a atmosfera sufocante e mórbida da Chácara, à qual vai por quatro vezes: para curar os ferimentos do quase suicida Valdo; para atestar a morte do suicida Alberto; para, a pedido de Valdo, tentar diagnosticar os “transtornos” de André; e, finalmente, para ministrar mais dose de caridade do que de medicação à moribunda Nina, de quem se tornara confidente.

Por meio de cartas e confissões, Ana é a sexta voz narrativa e revela-se, de pronto, a grande oponente de Nina:

[...] Aquilo não durou mais de um minuto – era eu, eu mesma, aquele ser que se contemplava do fundo do espelho, meus olhos, minhas mãos, os lábios que se moviam em silêncio... – e, confesso, Senhor Padre, que não foi nem o medo, nem a cólera, nem o ressentimento que me atirou bruscamente contra meu marido. Após aquele relancear que me acordava para o mundo, não se afastara do quarto, esperando sem dúvida o resultado do seu gesto. Ele se apoiara à janela e eu o segurei freneticamente: ‘Diga-me, você me despreza, não é? Você me despreza!’ Ele se desprendeu com um gesto nervoso, impaciente, e como adivinhasse a tempestade que se aproximava, indagou com estranheza: ‘Que é que você tem hoje?’

Nunca a tinha visto assim...’ De pé, lamentável, eu era como uma criatura abandonada pelo seu criador. Também eu poderia dizer que nunca me sentira daquele modo. Os sentimentos mais desconhecidos percorriam-me o ser, atordoavam-me como se estivesse embriagada. ‘Sei muito bem, continuei eu, sei muito bem que é Nina a quem você adora. Vejo seus olhares...’ Disse isso lentamente, como soprado por alguém. Ele empalideceu, fitou-me bem no fundo dos olhos e bradou: ‘Mas você está louca! Onde foi buscar semelhantes idéias?’ Não sei o que respondi, mas o esforço era demasiado para mim e abati-me sobre uma cadeira, soluçando e rindo ao mesmo tempo, o rosto voltado, oculto entre as mãos. Quando me acalmei, ele já não se achava mais no quarto. (p. 124-125)

Nos sete blocos narrativos em que é o sujeito da enunciação, num tom declaradamente transtornado, Ana destila seu veneno contra a concunhada, nem tanto por causa da paixão secreta que o marido nutre por Nina, mas sim por esta fazê-la consciente de sua natureza cinzenta, desprovida de graça. Trata-se de um narrador autodiegético, uma vez que é um agente, e importante, para a trama de **Cca** e para a elucidação dos “crimes” na casa assassinada e assassina, no último bloco, na confissão final. Voz perturbada também, como a do outro diarista, André, Ana, porém, encerrará a função emotiva e conativa da linguagem, visto que que faz *confissões* a seu destinatário-narratário explícito, o Padre Justino.

Valdo Meneses é a sétima voz narrativa. São nove blocos narrativos que o têm como o sujeito da enunciação. Neles, é epistológrafo, como a esposa, e também um depoente. As cartas são duas: uma para a esposa, no Rio de Janeiro:

Alguns minutos mais – segundos, que digo eu, tão breve foi a ilusão de sua presença – e não existia em minhas mãos senão o perfume que você deixara. Um rastro apenas, e nada mais. Tentei levantar, pensei em procurar de novo o revólver, renovar o meu ato de desespero – mas aí, havia perdido muito sangue e, como tudo começasse a girar em torno de mim, deixei-me abater de novo sobre o divã. Desde aí não sei o que sucedeu; apesar da gravidade do ferimento, creio que teria morrido se não fossem os cuidados excepcionais de Betty. E morrido de tristeza, de abandono, de enervamento. É verdade no entanto que não há mal com que a gente não se acostume e, quando pude abandonar o leito, sua ausência já doía menos. Aprendi a calar-me ainda mais, a esconder dos outros o que se passa comigo, a alhear-me de tudo o que me faz sofrer. Essa foi a razão do meu silêncio durante todos esses anos, e teria continuado nele, caso sua volta não constituísse uma fato iminente. Nem sei mais o que dizer, Nina: o que neste momento dói em mim é um ponto antigo, qualquer coisa em surdina como uma música que soasse muito ao longe, uma lembrança, um remorso talvez. Não posso adivinhar o que sucederá com seu regresso. De qualquer modo, esteja certa de que jamais.....(p. 146-147),

por meio da qual esse narrador-personagem confessa à ainda esposa o que sofreu com a longa ausência desta e sua apreensão ante a iminência da volta

dela à Chácara; outra para o Padre Justino:

... A liberdade desta carta, mas quem a escreve é uma pessoa que se acha na mais extrema perplexidade. Nunca fui dado às coisas da Igreja, se bem que saiba que nem um médico, nem mesmo um amigo, possa me ser útil na circunstância atual. Sobra ainda o fato de que o senhor, não sendo exatamente um médico, está no entanto bastante acostumado a lidar com as mazelas humanas – é além do mais é um velho amigo da família, sobre quem minha falecida mãe depositava a mais cega das confianças. Mas ainda que falecesse tudo isto, restaria o inestimável privilégio da caridade cristã, que o faria voltar os olhos com simpatia, para as misérias que desfilam.....

.....
 não sei se alguma vez o senhor já teve oportunidade de se avistar com minha mulher, também ela arredia dos Sacramentos e da Igreja. Ausente de casa durante muitos anos, devido a lamentáveis incidentes que em absoluto não dependeram nem da minha vontade e nem do meu controle, regressou agora, sob o pretexto de que se achava gravemente doente. Após quinze anos era esta a única razão que poderia me comover. Desde a sua chegada, no entanto, verifiquei que não se achava tão doente assim, e que fora ligeiros sinais de decadência, oriundos do tempo ou provavelmente do gênero de vida que levava (nunca foi uma pessoa de hábitos por assim dizer morigerados...) nada observei que pudesse justificar um regresso dessa natureza. Meu irmão, que teve papel preponderante na sua partida, tachou o seu regresso de fraqueza da minha parte.
 (p.264)

em que o remetente expõe-se e expõe os outros, Ana e Demétrio, aos olhos do

religioso. Valdo revela toda a sua fraqueza espiritual, a decadência da esposa que volta, após quinze anos, ao seu convívio, e o responsável pela partida dela, Demétrio.

Quanto aos depoimentos, sete ao todo, feitos em razão de alguma solicitação, e muito provavelmente do “Senhor”, muito embora este não apareça em momento algum nas palavras do depoente:

Creio que não me será muito difícil reproduzir aqui alguns dos acontecimentos fundamentais que se desenrolaram durante o velório de Nina, e que tanto deram que falar à cidade de Vila Velha. Acho mesmo que eles representam a culminância de uma série de fatos que de há muito vinham sendo comentados em voz baixa, e que concorreram singularmente para que se desmantelasse naquela comarca o prestígio da família Neneses, já tão abalado por sucessivos escândalos. Pelo menos foi a partir daí que tomei a decisão formal de abandonar para sempre não só a casa que nos pertencia, como até mesmo aquelas paragens – de ponta a ponta, a própria Minas Gerais não servia mais para abrigar a minha vergonha, e era rumando o sul, em demanda de São Paulo ou Rio Grande, que eu pretendia recomeçar uma nova vida, e esquecer os azares daquela que me havia levado ao ponto extremo a que havia chegado. (p. 536)

Tais depoimentos retratam Nina doente, moribunda e morta; Demétrio, em sua derrota final, pública, por tudo que acontece à Chácara e, portanto, ao nome dos Meneses, quando do velório de Nina; Betty, moça, chegando à

Chácara para ensinar inglês ao menino Timóteo; Padre Justino, que, sem ser chamado, fora à Chácara, para ministrar a extrema-unção à moribunda; Ana, sobrevivente, ciente dos “crimes” do marido; André, reaparecido, no velório de Nina; a morte de Timóteo, travestido, como se fosse Maria Sinhá, ao ver André, a quem nunca vira, e confundi-lo com Alberto; e outras personagens secundárias, como Donana de Lara, o Barão de Santo Tirso e da filha deste, Angélica.

Narrador autodiegético, Valdo também se retrata nesses depoimentos, sobretudo nos que o envolvem com a esposa, com a cunhada, com o irmão, Demétrio, e com o “filho”, André. A voz do depoente, porém, é reticente, lacunar; daí o pontilhado no depoimento em que se refere ao doloroso passamento de Nina. Pontilhado que constatamos de modo mais intenso nas cartas de Valdo.

A oitava voz é a de Padre Justino, que aparece em cinco blocos narrativos, com narrações e carta. Representa também o elemento externo à Casa, e traz o traço da *religiosidade*, presente em todos os cinco blocos:

Ao ouvir aquela palavra, confesso que stremeci. Ela falava da graça humana, desse poder que se confundia com a beleza, e que era mortal e passageiro. Quanto a mim, o que importava era a Graça divina. E de qualquer dos modos a que me referisse, podia jurar que jamais havia visto em minha vida um ser tão destituído de Graça –

da de Deus como de todas as outras. O que eu via era uma criatura emurada, surda a qualquer apelo de temura, como se uma lei a distinguisse – uma lei perversa e sem sentido. Tudo nela, sob qualquer ângulo que a examinasse, era fosco, plúmbeo. (p. 351)

Padre Justino é mais um narrador-testemunha; melhor, narrador-ouvinte. Nas quatro narrações em que é o titular da enunciação mais ouve que fala, impressionado pela falta de fé e esperança de Valdo e pela ausência de graça e da Graça em Ana. No quinto bloco narrativo, o “Pós-escrito de uma carta”, Padre Justino, indo de encontro à reserva que se espera de um confessor, depõe para o seu narratário, o “Senhor”, e também para nós, leitores, toda a trama desta “criatura emurada”, Ana. É esse narrador homodiegético, assim, que, em seu último depoimento, detém, com Ana, a chave de leitura de **Cca**.

A nona voz narrativa é a do Coronel Amadeu Gonçalves, sob a moldura de um único depoimento:

Era o mesmo tom antigo, o mesmo artifício, a mesma coisa de sempre – e como poderia eu dizer a ela que tudo aquilo já não era necessário, que eu a ajudaria do mesmo modo, que teria de mim tudo o que quisesse, se tivesse necessidade de desconhecer tanto a lucidez do meu sentimento? Mas se eu não podia elucidar coisa alguma, pelo menos podia perceber no seu jogo de cena a intromissão de um fator até aquela data inédito para mim: uma

pressa, uma ânsia, quase um excesso em patentear seus últimos e mais conhecidos recursos. Foi isto que, por um momento, prendeu-me mais longamente às suas palavras. Que se passava, que havia nela que assim justificasse aquela premência? Deixei-a falar com liberdade – e à medida que ela se exprimia, e revelava ao mesmo tempo a urgência de que se achava possuída, eu ia compreendendo o quanto realmente mudara, e o quanto nela, atualmente o quanto realmente mudara, e o quanto nela, atualmente, era diferença essencial. A pressa não era uma causa, era uma conseqüência – ela apressava-se por alguma coisa. E essa alguma coisa, força era convir, ia desenhando aos poucos diante de mim não uma realidade que se pudesse chamar de viva, mas ao contrário, esmaecida, apenas como um prenúncio da verdade inteira que flutuava por trás de sua face. As ligeiras rugas em torno dos olhos, um desfalecimento no canto dos lábios, a pele já sem o atraente acetinado – como não ver, como não sentir que sua beleza atingia o fim? (p. 409)

Esse narrador homodiegético, o mais estranho e distanciado da Chácara, fisicamente, mas emocionalmente bastante íntimo e próximo de Nina, testemunha as transformações por que passa a esposa de Valdo, na última ida desta ao Rio de Janeiro, quando constata que está com um mal incurável.

Por último, por meio de dois fragmentos de um livro de memórias, a décima voz é a de Timóteo Meneses:

Desde o primeiro minuto senti que ela era um desses seres insubstituíveis, com uma força ativa e transcendente, que me aconteceu como um pé-de-vento nos apanha na extensão da noite.

Que carnalmente fosse ela, e tivesse um nome, e viesse trazida pela mão de outro – que tangida pelas próprias leis internas não demorasse nunca – que importava tudo isto? São esses, precisamente, os seres que em qualquer sentido não demoram nunca. E a verdade é que encarnava para mim, de modo completo, o ser que desde há muito eu esperava. Agora que não existe mais, poderia chamá-la pelo nome, baixinho, como se pretendesse vê-la de volta, mas isto para mim não designaria a personalidade que significou, e sim a tradução humana e truncada do poder com que se projetou em nosso meio. Reduzo o tempo, anulo palavras: logo à primeira vista, com esse faro especial de que são dotadas certas vítimas, os Meneses souberam que se achavam diante de uma espécie de anjo exterminador. (p. 528-529)

O memorialista Timóteo Meneses, narrador homodiegético, em seus dois blocos narrativos, fala de si, de Nina, objeto de fascinação dele; de Valdo e Demétrio, do jardineiro Alberto, do Barão e de outras personagens secundárias. Concorrem, então, para essas memórias delirantes, a função emotiva, porque a personagem-narradora se liberta do quarto em que estava recluso há tempos, do jugo dos irmãos, sobretudo de Demétrio, e mostra-se aos outros, a Vila Velha; e a função conativa, uma vez que tem como “narratária” Nina, viva pela recordação, morta pelo delírio.

É oportuno salientarmos também que essas dez personagens-narradoras, em seus blocos narrativos, às vezes passam a vez e a voz para outros personagens-narradoras, numa espécie de dupla mediação. Assim, por

exemplo, nos blocos 16, 28, 30, 32 e 56, que dizem respeito à voz de Padre Justino, ouvem-se as vozes, diretas e indiretas, de Ana e Valdo, o que faz deles narradores, em blocos alheios, e de Padre Justino narratário. Nesse sentido, consideremos estas passagens:

Esprei que ela própria me explicasse o motivo daquela estranha afirmativa. Avançando um pouco mais, sem no entanto desfiar os olhos do pobre corpo que jazia sobre o catre, **narrou-me** que fora Dona Nina que causara tudo. Ela é que atirara o revólver pela janela, e criara, por assim dizer, a oportunidade do suicídio [...] (p. 206, grifos nossos)

O Sr. Valdo continuava diante de mim, e assim ficamos diante um do outro, enleados, até que ele próprio resolveu romper o silêncio. “Sente-se um pouco, Senhor Padre, esta casa ainda é sua. **Gostaria de conversar um pouco com o senhor...**” Sentei-me. (E no entanto, aos meus olhos, tudo parecia agora rolar dentro de certa ordem: equilibrava-se o galho do jasmineiro, as pilastras arruinadas adquiririam um ar familiar, o próprio ambiente inquietava-se. Ao sol do meio-dia, como que uma vida comum e sem esforço paralisava na mesma atmosfera morna tudo o que nos cercava.) “**Não sei como deva falar sobre essas coisas...** – começou, e sua voz, interrompendo meu pensamento, assustou-me quase – **a verdade é que nunca freqüentei a Igreja e sempre me mantive bem sem o auxílio dos sacramentos.**” [...] (p. 325, grifos nossos)

Das personagens importantes para a fábula e trama de **Cca**, apenas duas delas não merecem voz narrativa nos blocos, ou não são personagens-

narradoras – muito embora falem, ainda que escassamente, pelo discurso direto: Demétrio e Alberto. Qual a explicação para essa constatação? O irmão mais velho dos Meneses é freqüentemente retratado como o mais “arraigadamente mineiro”, orgulhoso e sombrio deles. Mas, sem dúvida, o que o caracteriza bem é sua natureza secreta. Trata-se de uma “criatura emurada”, muito mais do que a esposa. Seu inferno consiste em conter-se, em conter sua paixão devoradora por Nina. Contenção inútil, aliás, uma vez que a paixão que o devora é logo percebida pela cunhada, pelo irmão e pela esposa. Ora, esse conteúdo fica expresso pela ausência da voz narrativa da personagem.

No que respeita a Alberto, personagem meio invisível mas que não devemos desprezar, visto que funciona, com Nina e Timóteo, como agente de desagregação e destruição dos Meneses, a ausência da voz narrativa se explica em razão da sua condição social: é jovem, estrangeiro, jardineiro. Ora, mas como explicar que outra personagem, também estrangeira, também serviçal, tenha voz narrativa? A resposta parece-nos evidente: primeiro, Betty, apesar de vir de fora, vive *dentro* da Casa, transita livremente por ela, inclusive pelo quarto de Timóteo; ao contrário, portanto, do que ocorre com Alberto, que vive *fora* da casa, entre os canteiros, no Pavilhão. Além disso, a governanta possui um grau intelectual superior ao do jardineiro; seu trabalho é mais

mental que braçal. Betty pertence à esfera do *ser*; Alberto, à do *fazer*. Por isso ele é mais ativo; ao passo que ela, mais passiva.

Enfim, neste entrecruzamento de vozes que é **Cca**, há quem fale (escreva) mais para si, André e Betty; há quem fale (escreva) mais para o Outro, Nina, Valdo, Aurélio dos Santos, Dr. Vilaça, Coronel Amadeu Gonçalves, Ana, Timóteo, Padre Justino; há, finalmente, quem não fale (não escreva), Demétrio e Alberto, porque, ao falar (escrever), eles se revelariam e se condenariam.

3.2. OS NARRATÁRIOS: QUEM OUVI (LÊ)?

Sabemos, pelos estudos mais recentes de narratologia, que tão importantes numa narrativa quanto os narradores são os narratários, que vêm a ser os receptores da comunicação literária. Receptores virtuais, e não empíricos, é claro. Também “seres de papel”, no dizer de Roland Barthes. Receptores latentes, extradiegéticos, isto é, que apenas ouvem (lêem) os relatos, passivamente; e patentes, intradieгéticos, porque também são atores nos acontecimentos que se relatam. No primeiro caso, pensemos, por exemplo, em G. M., a *senhora*, destinatária das cartas do narrador-epistológrafo Paulo, do romance **Lucíola**; no segundo, nas personagens de **Cca**, muitas delas apenas narratários; outras personagens-narratárias.

Nos romances epistolares, normalmente os narratários fazem-se presentes e evidentes, e tornam-se, na maioria das vezes, também narradores, ao passarem de destinatários para remetentes, como, por exemplo, em **As ligações perigosas**. Outras vezes, porém, como em **Werther**, descobrimos apenas dois narratários em relação ao atormentado narrador-epistológrafo: Wilhelm e Lotte. Ou seja, o amigo fraterno, destinatário de quase todas as cartas, e o objeto do desejo do herói e que é a destinatária da carta de suicida. O curioso aí é que esses dois narratários não são narradores. As cartas do

amigo, na verdade, existem, mas não são transcritas, e sim apenas mencionadas pelas de Werther, o que faz de Wilhelm, de algum modo, um narratário-narrador. Quanto à amada, por motivos óbvios, é tão-somente narratária. Haver uma única voz narrativa em **Werther** justifica-se em virtude do motivo romântico. Apesar de essa narrativa estruturar-se por meio de cartas, o que pressupõe a existência de um destinatário, da função apelativa da linguagem, como já vimos, dois no caso, o que vale mesmo é a voz do emissor da mensagem, de quem a expressa. Quer dizer, Werther conforma-se como um narrador-narratário.

No caso de **Cca**, a questão é bem mais complexa, em razão de haver vários narratários, como no romance citado de Laclos. Assim, quem é o receptor do Diário que enfeixa os dez blocos narrativos que têm André como diarista? A princípio, ele mesmo. Como todo bom diarista, numa atividade sintomaticamente narcisista – o que já revela bastante do ser dessa personagem, isto é, um solipsista – André fala transtornadamente de si e também de seus pseudopais, Nina, sua paixão, e Valdo. André é, em seus apontamentos, como Werther, a um tempo, narrador e narratário. E mais: narrador intradieético e narratário intradieético:

[...] Cego, com gestos manobrados por uma vontade que não me pertencia, abria as portas, debruçava-me às janelas, atravessava quartos: a casa não existia mais. (p. 6)

Narrador intradieético, Nina terá como destinatários de suas cartas Valdo e o Coronel Amadeu Gonçalves, narratários intradieético e extradieético, respectivamente; será, também, numa posição antípoda, o destinatário, o narratário intradieético das duas cartas do marido e uma, de forma mais indireta, subentendida, do amigo e provável amante, o militar carioca:

Não se engane, Nina, é um ambiente bem diferente que virá encontrar agora; já não tenho por você aquele antigo amor, nem poderá exigir de mim outra coisa além de uma frieza honesta e compreensiva. Irei esperá-la à estação e recompor o ambiente que nunc a deveria se ter partido – mas que, ai! Por infelicidade nossa, jaz inteiramente aniquilado. Se agora tomo esta atitude, lembre-se bem, é apenas em nome da dignidade dos Meneses.....
.....(p. 140)

Ainda desta vez, seu silêncio assumiu o aspecto de uma cumplicidade. Ao estreitá-la, no entanto, escutei o barulho da carta amarfanhada. Imediatamente precipitei-me do sonho em que me achava ao centro de uma plena e dura realidade. De quem era, por que ocultara aquela carta? Comumente depositavam o correio sobre a mesa da sala de jantar, e ali cada um apanhava o que lhe fosse

destinado. Mas aquela, eu não vira em que dia chegara, nem quem a depositara sobre a mesa. Por um momento hesitei em tocar no assunto, receoso de romper a atmosfera que não tão imprevisivelmente se tinha estabelecido. Mas a curiosidade, o ciúme latente, foram mais fortes do que eu:

– De quem é, que carta é essa? (p. 142)

O narratário extradiegético a quem se dirige o interesseiro Aurélio dos Santos, por seu turno, tem pouca visibilidade na narrativa, provavelmente a “pessoa que colige tais fatos”, que reúne depoimentos a respeito do que houve na Chácara dos Meneses. Por isso mesmo, o farmacêutico procede como se fosse um depoente que se identifica, antes de depor:

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 mesmo ser 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. (p. 43, grifos nossos)

Betty, uma vez diarista como André, é também seu próprio narratário, extradiegético. Ao contrário dele, porém, muito raramente fala sobre si, acabando por envolver-se afetivamente com alguns habitantes da casa, como André, Valdo, Nina e Timóteo, e afastando-se de outros, como Demétrio e Ana:

[...] No primeiro momento pensei que o Sr. Valdo ainda quisesse me recomendar alguma coisa, mas não tardei a perceber que se tratava apenas do Sr. Timóteo. Continuei parada, lembrando-me de que recebera avisos formais para que jamais fosse atendê-lo, mas do fundo do corredor chegou um “Betty” tão imperioso e ao mesmo tempo tão repassado de inquietação que não tive jeito para me esquivar. Que fosse tudo por amor de Deus, aquele era o dia das coisas extraordinárias. Desde que o Sr. Timóteo rompera com a família, numa tarde famosa em que quebrara metade das opalinas e das porcelonas da Chácara, eu ainda não penetrara muitas vezes no seu quarto, primeiro porque fora obrigada a prometer que não o atenderia enquanto não abandonasse suas extravagâncias, segundo porque me penalizava demais sua triste mania. (p. 52-53)

À semelhança do que ocorre com o farmacêutico Aurélio dos Santos, o médico dos Meneses, Dr. Vilaça, parece fazer um depoimento em suas três “narrativas” e uma “narração”. A quem o médico faz esses depoimentos? Muito provavelmente ao narratário extradiegético, não nomeado, a “pessoa que colige tais fatos”. Tenhamos em vista as marcas discursivas que sugerem um depoimento:

Não me lembro extamente do dia, e nem posso precisar a hora, mas afirmo que aquele chamado não constituiu para mim nenhuma surpresa, já que as coisas da Chácara não iam bem, e isto desde há muito transpirara do lado de fora. (p.71, grifos nossos)

[...] **Pesa-me a consciência, no entanto, ocultar fatos que poderiam elucidar alguns daqueles mistérios** que na época tanto abalaram nosso povoado. 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**s. (p.166, grifos nossos)

O confessor de Ana, e também destinatário de suas confusas cartas, está facilmente identificado em **Cca**: o Padre Justino, que é, por conseqüência, seu narratário, mas extradiegético. A esposa de Demétrio, porém, em muitos blocos narrativos (é ela, com Valdo, a detentora da enunciação em um maior número de blocos narrativos, 9, depois de André, 11), em razão de sua confusão mental, parece falar (escrever) para si mesma, e ser, assim, seu próprio narratário:

Padre Justino, talvez o senhor nunca receba esta carta. Talvez eu não tenha coragem de enviá-la e, papel amarrotado, fique guardada em meu seio, para que ninguém a veja. Meu coração, quando bater, sentirá contra ele essa folha molhada de lágrimas – e um dia morta quem sabe, apenas encontrarão um envelope cujo endereço há muito o suor da agonia já terá apagado. E no entanto, se não for o senhor, quem poderá se interessar pelas pobres palavras que atravancam os meus lábios? Foi pensando assim que, muitas vezes, indo à sacristia da nossa velha igreja, imaginei um meio de fazer essa missiva chegar às suas mãos. (p. 118)

Sou eu, ainda. Neste quarto onde não penetra nenhum rumor vindo de fora, escrevo, como sempre sem saber a quem, e isto, que no princípio me causava tanto mal, agora me traz uma certa tranquilidade. Quando não sei a quem me dirijo, digo as coisas

melhor, não há peias nem embaraços, e o que rememoro sai desataviado e sem fantasia. (p.417)

Os destinatários em relação às cartas de Valdo Meneses são Nina, narratário intradieético, e Padre Justino, narratário extradieético; já o ouvinte de seus depoimentos, ao que parece, é o narratário extradieético não-nomeado, uma vez que, na medida em que há depoimento, a pressuposição é de que haja necessariamente quem deponha (Valdo) a alguém que ouça o que se depõe. Mais: “depoimento” pertence ao campo semântico do Direito, o que nos autoriza pensarmos que esse “alguém” seja um investigador policial em busca de informações, índices, a respeito dos crimes ocorridos na Chácara. Voltaremos a falar nesse “alguém” um pouco mais à frente:

Sim, você pode vir, é verdade, ninguém poderá impedi-la de regressar a esta casa que você própria desdenhou outrora (quinze anos já, Nina!) com sua inacreditável leviandade. Não tinha intenção de responder à sua carta, e nem de atender nunca a qualquer dos seus apelos...

No entanto, diante de suas últimas palavras, sei que você virá fatalmente, que terei de beber até o fim o meu cálice de fel, e que o silêncio já não adiantará a nenhum de nós dois: teremos ambos de enfrentar o olhar um do outro, e nem eu terei coragem para negar-lhe a minha proteção, nem você coragem suficiente para viver independente dela. Talvez tudo seja diferente agora: meu irmão, de quem você tanto se quiexava outrora, está mais velho e mais

irscível do que nunca – minha cunhada, mais silenciosa e mais triste do que sempre foi. (p. 140)

Terminou assim, Padre, a conversa que tivemos naquela noite. Também se acaba aí tudo o que eu sei. No entanto, nem aquele pranto e nem aquela atitude, passada minha momentânea perturbação, convenceram-me de coisa alguma. Noto meu filho mais inquieto e mais arredio do que nunca – e dela não consigo apreender nenhum fato acusador. Talvez seja realmente apenas um joguete da minha imaginação – talvez ainda padeça pelos resíduos envenenados que me sobraram. Neste caso como no outro, só o senhor poderá me valer com seus conselhos, ninguém mais. Atingi um ponto em que não posso mais solucionar por mim mesmo nenhuma dessas questões; não tenho nem lucidez e nem isenção de ânimo suficientes. Até que o senhor resolva a escrever-me ou a visitar a Chácara, aguardarei com o coração cheio de ansiedade. Meu tormento maior é precisamente esta incerteza, e um dos poderes desta mulher é fazer-nos duvidar de tudo, até mesmo da realidade. (p. 271)

Esclareço: era uma rede comum, dessas de traná que são usuais no interior. Seu único particular é que se mostrava bastante usada, como se houvesse sido recolhida apressadamente de um depósito de coisas velhas. O que ia dentro dela, e que eu reconheci imediatamente, é que era extraordinário. Ah, como se modificara, como o tempo agira sobre ele de modo implacável. (p. 541, grifo nosso)

Creio que não me será difícil reproduzir aqui alguns dos acontecimentos fundamentais que se desenrolaram durante o velório

de Nina, e que tanto deram que falar à cidade de Vila Velha. (p. 536, grifos nossos)

Por sua vez, Padre Justino, narrador extradiegético, tem como narratário extradiegético a mesma pessoa que parece interessada em ouvir depoimentos (de Aurélio dos Santos, do Dr. Vilaça, de Valdo) e “que colige tais fatos”:

Sim, resolvi atender ao pedido dessa pessoa. Não a conheço, nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesse que a move. E ainda mais do que isto, acredito que qualquer que seja o motivo desta premência, só pode ser um fato abençoado por Deus, pois a última das coisas a que o Todo-Poderoso nega seu beneplácito é à eclosão da verdade. **Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que me solicitou meu depoimento uma sede de justiça.** E se acedo afinal – e inteiramente – ao seu convite, é menos pela lembrança total dos acontecimentos – tantas coisas se perdem com o correr dos tempos... – do que pelo vago desejo de restabelecer o respeito à memória de um ser que muito pagou neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas. (p. 563-564, grifos nossos)

O Coronel Amadeu Gonçalves é, a um tempo, o destinatário das duas cartas que Nina lhe endereça, sendo, portanto, narratário intradieгético, e é o destinador do depoimento que presta a alguém, muito provavelmente “a pessoa que colige tais fatos”, a qual é seu narratário extradiegético:

(Estranho: à medida que aquelas palavras soavam, eu sentia perfeitamente o quanto de falso existia nelas. Agora que tudo já passou, e que **redijo este depoimento**, sem outro intuito senão o de restabelecer a verdade e eximir de certas culpas uma memória caluniada, indago de mim mesmo se não teria sido eu o culpado, se desde o princípio, inconscientemente, não demonstrara a minha descrença no seu possível gesto. (p. 412, grifos nossos)

Por fim, quem será o narratário em relação às memórias escritas por Timóteo Meneses? Memórias diferem bastante de diários. Primeiro, porque o memorialista quer antes mostrar-se que esconder-se, ao contrário do diarista; segundo, porque “as memórias são acronológicas, mais afetivas, puramente subjetivas” (Portella, 1958, p. 192); os diários, ao revés, são anotações do dia-a-dia, feitas com mais disciplina, mais precisão, mais objetividade. Levemos em conta, assim, a adequação da memorialística para a voz do irmão mais novo dos Meneses. O narratário que Timóteo tem em mente é Nina, daí ele abrir suas memórias desta forma: “Se escrevo isto, é precisamente para lembrar-me dela.” Em outro bloco narrativo, Timóteo, em seu delírio final, dirige-se à cunhada morta:

Aí está, pago a minha dívida, tão secretamente contraída. Com um soluço que mal podia conter – tanta coisa aquele pobre corpo representava... – derramei sobre ela as flores que trouxera. Sim, Nina, fora um dia, há muito tempo, quando mal ousávamos sonhar

que a vitória ainda seria nossa. Nem mesmo existia ainda a aliança que forjamos mais tarde, nem havíamos estabelecido os limites de nossa ação. Eu era moço, você também – foi o que primeiro nos uniu nesta casa de velhos. Além do mais, adivinhei-a, como uma outra vez, junto à minha janela, surpreendi uma rosa que a madrugada fizera desabrochar. Então, diante um do outro, nessa aurora em que só repontava a minha vingança, eu havia dito: ‘A verdade, Nina, só a verdade importa.’ (p. 552)

Para encerrarmos esta seção que trata dos narratários em **Cca**, convém retomarmos a personagem meio invisível, a “pessoa que colige tais fatos”, de acordo com as palavras do Padre Justino. Ou seja, o narratário extradiegético que solicita o depoimento de personagens envolvidas, direta ou indiretamente, com o que aconteceu na Chácara dos Meneses. Parece tratar-se, como já conjecturamos, de um investigador à caça de elementos que levem à autoria dos crimes ali perpetrados. E que crimes seriam esses? Podemos pensar em alguns, como, por exemplo, tentativa de homicídio, homicídio, suicídio, adultérios, e falsidade ideológica quanto à verdadeira filiação de André. Mas tais crimes realmente aconteceram? Uma atmosfera de imprecisão, de ambigüidade, ressuma do que falam (escrevem) os múltiplos narradores de **Cca**. Assim, é possível, mas não provável, que Demétrio seja o mentor intelectual da tentativa de suicídio do irmão e, posteriormente, do suicídio do jardineiro; e aí, então, já seria o caso de tentativa de homicídio. Quanto a

Nina e Ana, não há dúvidas de que são adúlteras, com André e Alberto, mas sobre a relação amorosa de Nina com o Coronel Amadeu Gonçalves, nada mais impreciso e ambíguo. E o mesmo cabe para a ação criminosa de Ana.

Considerando, por fim, o entrecruzamento de vozes e o jogo narradores-narratários em *Cca*, os quais bem lembram a mutação de pontos-de-vista da pintura impressionista, podemos enquadrá-los deste modo:

NARRADORES	NARRATÁRIOS
Andre	André
Nina	Valdo Meneses
	Cel. Amadeu Gonçalves
Aurélio dos Santos	“Pessoa que colige tais fatos”
Betty	Betty
Dr. Vilaça	“Pessoa que colige tais fatos”
Ana	Padre Justino
Valdo Meneses	Nina
	Padre Justino
Padre Justino	“Pessoa que colige tais fatos”
Cel. Amadeu Gonçalves	Nina
	“Pessoa que colige tais fatos”
Timóteo Meneses	Nina
	Timóteo

3.3. O PONTILHISMO LITERÁRIO

Uma aproximação que podemos estabelecer entre o pictórico e o literário no que diz respeito ao Impressionismo aponta forçosamente para uma técnica de que se valem tanto os pintores quanto os romancistas, muito embora mais freqüentemenete relacionada à Pintura que à Literatura. Referimo-nos ao pontilhismo. Convém, inicialmente, encontrarmos um conceito para pontilhismo. Carlos Cavalcanti (1981), comentando a obra de Georges Seurat, observa:

Sensibilidade complexa e inquieta, Seurat procura conciliar a sensação de efemeridade da luz com o sentimento de permanência da forma. Em outras palavras, procura conciliar o instável da luz com o estável da matéria. A composição na qual resume e define as suas teorias é *Dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (Instituto de Arte, Chicago), pintada em 1885, verdadeiro manifesto do Pontilhismo ou Neo-Impressionismo. Representa grupos de pessoas, repousando ou passeando, numa tarde de Domingo na ilha da Grande Jatte, no Rio Sena, local de excursão dos parisienses. (p. 98)

Por meio desse comentário, reconhecemos, uma vez mais, a inspiração realista-naturalista do Impressionismo, e tomamos ciência da adoção de um procedimento pictórico, mediante o qual alguns impressionistas reproduziam a

natureza, os homens, as coisas, seus motivos, enfim, com pequenas e rápidas pinceladas. Na verdade, porém, pontilhismo está para o Impressionismo; ao passo que divisionismo, para o Neo-Impressionismo, de que George Seurat e Paul Signac são mestres. Segundo este último, “O Neo-impressionismo não pontilha, divide.” (*apud* François Mathey, 1976, p. 196) Entendamos, tendo em nossa memória visual um quadro de Monet, por exemplo, *La Grenouillère*, de 1869, e outro de Seurat, *O circo*, de 1891. Confrontando tais telas, evidenciam-se a “leveza”, a “limpidez” e a “transparência” na de Seurat, efeitos obtidos pelo divisionismo; em oposição à concretude, às *taches* e ao sombrio da de Monet, conseguidos pelo pontilhismo.

De posse desses rudimentos acerca do pontilhismo, cumpre-nos precisar aqui o pontilhismo literário, por que ele cabe a contento para a mímese impressionista e como se manifesta na prosa de ficção, especificamente em **Cca**.

Para alguns críticos, o pontilhismo literário seria a solução estilística mais adequada por que optaram certos romancistas, novelistas e contistas para representar o dinamismo da vida. Nesse sentido, o melhor exemplo que temos de pontilhismo na Literatura Brasileira é o de Adelino Magalhães, um ilustre desconhecido, ou uma “ilha” (Eugênio Gomes, 1963). Nesse contista freqüentemente rotulado de impressionista, os críticos (Afrânio Coutinho,

Xavier Placer e Eugênio Gomes) realçam-lhe sempre a “visão atômica” da vida, de que, aliás, ilustram bem os títulos de seus livros, **Casos e impressões** (1916), **Visões, cenas e perfis** (1918), **Tumulto da vida** (1920), **Inquietude** (1922), **a hora veloz** (1926) e **Os momentos** (1931), entre outros. Quer dizer, a apreensão do único e fugaz da realidade – o grande escopo e escolha dos impressionistas – era o desejo também desse contista conciso e fragmentário. Ora, precisamente aí reside o núcleo do pontilhismo literário. Ou seja, o que tem a ver com o “estilo telegráfico ou de *manchette*” (Gomes, p. 59), que corresponderia, assim, às pequenas, rápidas e nervosas pinceladas dos impressionistas pictóricos. Atentemos para esta passagem do conto “Darcilinha”, da **Obra completa de Adelino Magalhães** (1963):

Como tenho ainda o cansaço desta viagem! E apesar de tudo, como é ainda nítido aos meus ouvidos:

‘– Qual! O senhor com tanta moça bonita na cidade, não pode gostar de uma moça da roça... sem nada, para se gostar, como eu!’

Corre o trem...

E depois, ao ruído da dança acateretada, às arranhadelas do mau fonógrafo, com que delírio ouvia tua resposta;

‘– Ah! Sim, se fosse verdade o que senhor diz!...’

Oh! Minha cabecinha de anjo, coroada de azul por esta bela fita, de tão bem dado laço! Como a te aperto ao peito, recordativamente, e em tremores de desvairado... enquanto, beirando o cais e refletindo-se nas trevas da baía, vão, por aí, os azulados e amarelos estertores, paralisados, duêndicos!...

Parece que anseiam em vão, como anseio eu... Darcilinha! Noiva, ilusão do campo, felicidade conseguida... ou não!

Minha Darcilinha!

E ao abraçar-te, pé ao trem, como poderia calcular que te amava tanto!... ilusão do campo, mais uma, quem sabe?

Ao longe... lá, por onde haja a Felicidade! e eu me diga adeus! Na abstração de tudo em torno do cais...

– Quem sabe... uma ilusão? essa outra... (p. 196-197)

Como percebemos, mediante esse estilo realmente desornado, ágil, telegráfico – que muitas vezes lembra o de Oswald de Andrade de **Memórias sentimentais de João Miramar** (1924) e **Serafim Ponte Grande** (1933) –, o narrador-passageiro funde, na consciência, o passado, recordação de Darcilinha, na roça, com o presente, as imagens impressivas da baía da Guanabara que lhe vêm aos sentidos, dentro do trem em movimento. Vale dizer, dois tempos, passado e presente, e dois espaços, roça e cidade, que se confundem e são representados literariamente por meio de uma estilística da fugacidade e mobilidade.

Esse pontilhismo de Adelino Magalhães é, portanto, de ordem sintática. Relaciona-se especificamente com a palavra, com a frase e com o parágrafo. Dele difere o pontilhismo que nos interessa estudar aqui nesta seção e que se refere a Lúcio Cardoso, muito embora o campo gramatical visado continue a ser o mesmo, isto é, o sintático. Assim, o pontilhismo do romancista de **Cca**

tem de ser entendido da mesma maneira que o de Marcel Proust. Vale dizer, não nos defrontamos mais com o estilo do *menos*, econômico, descarnado, substantivo, assindético, paratático, por isso veloz e telegráfico, como são os de Graciliano Ramos, Oswald de Andrade e Adelino Magalhães. Ao contrário. Agora, frente ao estilo cardosiano (ou proustiano) a estilística é a do *mais*, pródiga, prolixa, adjetiva, sindética, hipotática, daí os períodos longuíssimos, como, por exemplo, este do bloco 40, “Quarta confissão de Ana”, de **Cca**:

[...] Foi neste clima, e precisamente no instante em que ele começava a se tornar irrespirável, que Valdo tomou a palavra, pretendendo sem dúvida atenuá-lo; nunca, tanto como naquele momento, ele parecera mais do lado de Nina, mais desejoso de encobrir ou pelo menos de passar por cima de suas incorreções e fraquezas – a um ponto que eu, testemunha de sua constante reticência em relação a ela, ou de sua atitude sempre vibrante de reprovações caladas, e que nisto aprendera a perceber não um sintoma de repulsa, mas da força do sentimento que o unia a ela, agora perguntava a mim mesma se não haveria um relaxo, uma pausa, ou quem sabe mesmo uma completa estagnação do seu amor. (p. 428),

ou estoutro, do bloco 48, do “Diário de André (X)”:

Confesso, enquanto imaginava estas coisas meu coração se confrangeu de tal modo que comecei a chorar; silenciosas, as lágrimas escorriam pelo meu rosto, e eu não poderia dizer propriamente que fossem lágrimas, porque delas não sentia o sal e

nem a ardência – eram apenas o resultado da tristeza que me habitava, dessa tristeza consciente que tanto me doía, e que desde algum tempo se unira a mim com a força da erva que se agarra a um muro abandonado. (p. 490)

São essas duas personagens-narradoras, sem dúvida, as mais eloquentes e as que falam (escrevem) sob maior tormenta, desesperadamente.

O pontilhismo literário e, por conseqüência, o Impressionismo de Lúcio Cardoso em **Cca**, identificamo-los na sintaxe narrativa, ou seja, nas relações sintagmáticas que se estabelecem, não mais no nível de palavras, frases e parágrafos, mas sim entre os 56 blocos narrativos que compõem o romance. Relações que implicam perspectivas enunciativas e perspectivas temporais deliberadamente concebidas. Quer dizer, em virtude de o autor se valer da plurifocalização, das dez personagens-narradoras a que já nos referimos, a combinação e a ordenação dessas diferentes vozes sobre um mesmo assunto pressupõem pensarmos em pontos, em partes, que formam um todo. Esses pontos, porém, não vêm aos olhos do leitor com a “leveza”, a “limpidez” e a “transparência” que vemos nas telas de Seurat e Signac e, no romance, por exemplo, em **Vidas secas**. Ao contrário, em **Cca**, o pontilhismo literário serve antes para confundir que aclarar e, sobretudo, para relativizar a verdade. São “pontos secretos”, conforme Nina escreve a Valdo, em sua segunda carta. Daí

por que as personagens-narradoras, de modo especial Ana e Timóteo, ponham em xeque a sua própria verdade e a dos outros.

Esta é que a verdade, Padre, a única que realmente posso evidenciar nesta carta – e no entanto, para atirar-me a esta confissão, foi necessária 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? (p. 119)

Mas que é a verdade arrancada de sua essência, nua e sem pudor? Que é a verdade intata, que é a verdade simples e sem paixão? Não, não é isso o que nos interessa, Nina, não é isto – e eu compreendi tudo, revendo a gente que me cercava, e que era minha gente, os parentes deste mundo – revelando a ele, vivo, o moço das violetas – não, não é a verdade, mas a caridade o que nos importa. A verdade sem a caridade é ação cega e sem controle – é a voz do orgulho. (p. 555)

Pelo que tais personagens-narradoras falam (escrevem) de si e dos outros, não há, assim, como o leitor saber a verdade de Nina, que é multifacetada pelo ponto de vista alheio. Quem fala (escreve) sobre ela, ou seja, as nove personagens-narradoras restantes, fá-lo para dizer-nos algo invariavelmente relacionado à aparência da esposa de Valdo, e pouco de sua essência, do ser lábil que ela é. Parecem, assim, impotentes para apreender a essência de Nina, com exceção, talvez, daquela com quem ela rivalizava, Ana.

A razão disso se deve a serem os habitantes da Chácara “criaturas emuradas”, que trazem consigo uma qualidade ou condição: a “mineiridade”. E Ana, a princípio, é bem a tradução dessa “mineiridade”, mas movida pelo fascínio e ódio que lhe desperta Nina, atreve-se a transpor muros pessoais, familiares, clânicos, e mesmo espaciais, ao tramar sua ida de Vila Velha para o Rio de Janeiro. E na semântica desses topônimos, já notamos a mudança significativa do fechado, do menor e do passivo para o aberto, para o maior e para o ativo. De acordo com Consuelo Albergaria (1997, p. 686), “A *mineiridade* não se define; se desvela.” Mas, acrescentaríamos, desvela-se velando, o que instaura, no caso de Lúcio Cardoso, uma atmosfera sempre imprecisa, *manchosa*, dúbia, e que frequentemente “volta-se à introspecção e à indagação ontológica”, ainda conforme Consuelo Albergaria. (p. 682) Daí a tática dialética do romancista em mostrar o diálogo pelo (no) monólogo e o caráter filosófico de *Cca*, prosa de ficção que põe em debate temas próprios dos existencialistas, como Deus/homem (Ana, Padre Justino), Eu/Outro (Nina, Valdo, Ana, Aurélio), Tempo/Eternidade (André), Liberdade/Reclusão (Timóteo), Silêncio/Comunicação (Alberto, Demétrio), Amor/Ódio (Ana), Vida/Morte (Alberto, Nina, Timóteo), a par de confirmar a tese segundo a qual o “Existencialismo é uma filosofia da tragédia”. (Olsen, 1970, p. 34)

O pontilhismo literário de **Cca**, uma vez que fragmentado em pontos de vista, em cortes e em planos enunciativos, faz-nos pensar também no discurso cinematográfico, que recorre à montagem, discurso esse sobre o qual, aliás, Lúcio Cardoso, roteirista e diretor, tinha grande domínio. A esse propósito, observa Sônia Brayner (1997):

A palavra dialógica em Lúcio trabalha em um horizonte amplo de possibilidades de relação interna. Aí encontraremos o escritor, o cineasta, o teatrólogo, o pintor. São atividades e ‘olhares’ que se conjugam, cada qual com a sua peculiaridade, para captar um espaço intersemiótico, movente, pleno de visões, lacunas, angulações. (p. 718)

De fato, em **Cca**, Lúcio Cardoso vai além do cineasta que ele foi, malsucedido: revela-se também um dramaturgo, bem-sucedido, e pintor, que, para Clarice Lispector (1984),

Passou a transportar para as telas, com a mão esquerda (que, no entanto, era incapaz de escrever, só de pintar) transparências e luzes e levezas que antes ele não parecia ter conhecido e ter sido iluminado por elas: tenho um quadro, de antes da doença, que é quase totalmente negro. A luz lhe viera depois das trevas da doença. (p. 789)

O dramaturgo, melhor, o trágico, reconhecemo-lo a partir do tom e das

situações a que estão expostos os habitantes da Chácara, sobretudo o clã dos Meneses (não à toa “Jean-François Lyotard argumentou que as relações familiares são os lugares privilegiados da tragédia”)¹⁷, e mesmo os que dela se afastam mas que com algum elemento dela guardam relação, como é caso do sogro de Valdo.

Efetivamente, a voz trágica (ainda a moderna) freqüentemente nunca se ouve em surdina – muito embora haja, às vezes, também, o “silêncio trágico”, de que é bom exemplo Demétrio; ao contrário, reclama sempre uma veemência, um excesso, uma grandiloquência, que se mostram tão fartamente em **Cca**, como neste passo que enreda André e Nina:

Inclinando-me, senti que ela se achava tão junto a mim que bastava voltar a cabeça para tocar-lhe o rosto. Foi o que fiz, e nossos lábios se uniram de novo. Decerto um lado da minha consciência permanecia em sombra, se bem que eu o sentisse como uma carga presente, mas intocável – e de e que valiam naquele momento os restos de consciência que me sobravam, se pela primeira vez tinha diante de mim, palpitante e submisso, aquele corpo que em segredo eu tanto desejara? Ela se dobrara para trás, caí sobre seu colo, rolamos sobre o velho divã – e por mais que viva, jamais poderei esquecer a sensação transmitida pela forma dos seus seios entre minhas mãos, da garganta macia onde meus lábios passeavam, do perfume quente, adocicado, que se desprendia dela, como de um canteiro de violetas machucadas. Ah, e nem posso dizer que não

¹⁷ *Apud* Hans Ulrich Gumbrecht, “Os lugares da tragédia”, in **Filosofia e literatura: o trágico** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 11.

tremesse e não suasse ante a extensão do meu pecado, pois repetindo mil e mil vezes que afagava e mordida a carne que me concebera, ao mesmo tempo encontrava nisto um prazer estranho e mortal, e era como se debruçasse sobre mim mesmo, e tendo sido o mais solitário dos seres, agora me desfizesse sobre um enredado de perfume e de nervos que era eu mesmo, minha imagem mais fiel, minha consciência e meu inferno. (p. 311-312)

Nesse sumário em que André descreve suas relações “incestuosas” com Nina, vêm-lhe à tona a desrazão e a razão do seu “pecado”, a inconsciência e a consciência do seu “inferno”. Ou seja, a personagem toma ciência de seu descomedimento, e se compraz disso. Não importa que nós, leitores, saibamos, ao final do romance, pela última confissão de Ana, que Nina não é a mãe de André. Importa, sim, que ela o saiba, e ele, não, para sempre. Nisso reside o trágico.

Quanto ao aproveitamento do sistema pictórico em **Cca**, a par da pintura literária de que Lúcio Cardoso era mestre e que colabora decididamente para a sua “escrita artística”, convém não perdermos de vista as ilustrações da Chácara, em todas as edições do romance (sete brasileiras e uma francesa) e, em especial, a capa da edição ALLCA XX/Scipione Cultural – de puro impressionismo.

4. OS SERES ATORMENTADOS (ATORMENTADORES)

Reduzo o tempo, anulo palavras: logo à primeira vista, com esse faro especial de que são dotadas certas vítimas, os Menezes souberam que se achavam diante de uma espécie de anjo exterminador.

(Lúcio Cardoso, *Cca*, p. 529)

Para Roland Barthes (1973), “[...] não existe uma só narrativa no mundo sem personagens”. (p. 43) A questão do herói, da personagem ou do actante tem gerado discussão nos estudos literários. Em certos períodos, esses seres que povoam os romances, as novelas ou os contos, importam bastante, porque centralizam todas as ações, protagonizam-nas, seja individualmente, seja coletivamente. No primeiro caso, está o romance romântico; no segundo, o romance naturalista. Em revanche, noutros, têm pouca visibilidade, quase desaparecem da fábula, como observamos no *nouveau roman*.

A crítica contemporânea sobre essa categoria narrativa tem uma orientação nitidamente *centrípeta*, para usarmos o termo de Northop Frye, descartando (e mesmo desdenhando) as leituras temáticas, históricas, sociológicas e psicológicas, ou seja, as que obedecem à orientação *centrífuga*. Assim, as abordagens críticas mais recentes parecem enfatizar e explicitar

antes o *fazer* que o *ser* desses “seres de papel”. Em outras palavras, o herói ou a personagem são considerados como agentes, ou actantes. Ou seja, a partir da eleição de eixos sintático-semântico-pragmáticos que articulam as participações desses agentes (e de outras categorias literárias) e que configuram a narrativa.

Nosso enfoque, no que concerne aos agentes em **Cca**, pretende-se misto. Poderá, a princípio, parecer imanente, voltado para o plano sintático, mas não prescindirá do enfoque transcendente, mesmo porque sintaxe pressupõe o plano semântico-pragmático: para chegarmos ao significado final de um texto (qualquer que seja o código deste), partimos da leitura literal dos signos que compõem esse texto mas também, e necessariamente, devemos passar pela leitura *literária*, isto é, aquela que leva em conta os elementos extra-sígnicos. Decerto, o sentido de **Cca** (bem como das outras obras de Lúcio Cardoso, inclusivamente **Maleita** e **Salgueiro**), considerando-se sobretudo as personagens, não é o da afirmação de um romance neonaturalista, muito embora, como já vimos, guarde vínculos com a estética realista-naturalista. Quanto à interpretação que Mário Carelli faz de **Cca** – segundo a qual o romance se situaria, dentre as correntes modernas, “em algum ponto da estética expressionista” (1988, p. 228) – diferimos dela. Quer pela composição das personagens, quer pela plurifocalização, quer pela

linguagem, quer, ainda, por sua concepção filosófica quanto ao tempo pretérito, **Cca** revela uma filiação à estética impressionista.

Nesse romance, são aproximadamente quarenta as personagens, das quais, a rigor, somente quinze têm papel de importância no plano do conteúdo e no plano da expressão.

Uma primeira descrição dos agentes levará em conta, a princípio, as relações que eles guardam com os espaços e as ambientações em que se inserem e com que acabam por estabelecer homologias. Comentando a *ambientação dissimulada*, “sugestão metodológica de Osman Lins”, na qual “imiscuem-se e interpenetram-se seres e coisas que somente a leitura demorada poderá separar, hierarquizar e avaliar”, Antônio Dimas (1985, p. 26) anota adiante: “Material substancioso para pesquisa dessa natureza é um extraordinário romance de Lúcio Cardoso (1913 – 1968) [*sic*], a **Crônica da casa assassinada**, publicado em 1959.” (p. 27) Sobre o papel dos espaços e das ambientações para a estrutura narrativa em **Cca**, no que ele colabora para a instauração dos traços impressionistas do romance, dedicamos uma análise mais demorada no Capítulo V, “Em busca do tempo e do espaço perdidos”. Por ora, limitamo-nos a apresentar tão-somente o quadro que segue:

Agentes intramurais	Agentes adventícios	Agentes extramurais
Antônio (pai)	Betty (governanta)	Aurélio dos Santos (farmacêutico)
Malvina (mãe)	Ana (esposa de Demétrio e amante de Alberto)	Dr. Vilaça (médico)
Maria Sinhá (tia)	Alberto (jardineiro)	Padre Justino
Demétrio (filho mais velho)	Nina (esposa de Valdo e amante de Alberto e de André)	Coronel Amadeu Gonçalves (amigo e protetor de Nina)
Valdo (filho do meio)	André (filho de Alberto e Ana)	Castorina (enfermeira)
Timóteo (filho mais novo)		Barão de Santo Tirso
		Glael (filho de Valdo e Nina)

Explicitando-o, vemos que os **Agentes intramurais** dizem respeito ao clã dos Meneses, elementos internos por excelência, Antônio e Malvina (pais), Maria Sinhá (tia), e Demétrio, Valdo e Timóteo (irmãos) Meneses. Pertencem à Casa; os **Agentes adventícios**, aos que vêm de fora e têm acesso à Casa, como Betty, Ana, Nina e André, excetuando-se aí Alberto; e os **Agentes extramurais**, aos que não pertencem à Casa, mas sim à Chácara e, mais especificamente, ao Pavilhão, como Alberto, ou que tenham algum acesso à

Casa e à Chácara, como o Dr. Vilaça, o Padre Lopes, o Barão de Santo Tirso, o farmacêutico Aurélio dos Santos, que pertencem a Vila Velha, ou ainda que nunca verão a Chácara e nunca virão a ela, como o Coronel Amadeu Gonçalves, a enfermeira Castorina e Glael, filho de Valdo e Nina, que, apesar de ter sido concebido na Chácara, nunca a conhecerá. Não incluímos André entre os **Agentes intramurais**, a despeito de a fábula nos fazer crer que ele é, de direito, um Meneses, até a revelação final de Ana a Padre Justino, e deste à “pessoa que colige tais fatos” e a nós, leitores, porque André é fruto da relação entre Alberto e Ana, ou seja, dois **Agentes adventícios**, e, ainda, por ter nascido fora da Chácara, no Rio de Janeiro, a confiarmos nas confissões de Ana. O incestuoso e edipiano André terminará suas anotações sem saber que Nina não é sua mãe biológica, muito embora o pressinta, conforme sua desesperada fala, nesta cena com Valdo:

– Quero que saiba de uma coisa – disse-me ainda – eu não o amo, nunca o amei como pai. Não o sinto como tal, como não sinto que é minha mãe que jaz morta neste caixão. Aliás, não sinto nada em relação aos meus parentes. Não amo nenhum ser humano. E quer saber por quê? Guarde isto, se o contrário acontecesse bem poderia ser que eu o amasse como um pai, e respeitasse aos outros, e reconhecesse este cadáver como o de minha mãe. Se isto não acontece, é exclusivamente PORQUE O CRISTO É UMA MENTIRA. (p. 562)

Dizemos “incestuoso”, na medida em que André, levado a crer que Nina é sua mãe pelo contexto familiar-social, ainda assim envolve-se com ela sexualmente. Quer dizer, ainda que ela não seja sua mãe, em sua mente e em seu coração, é como se o fosse, razão por que podemos falar em incesto consciente. O que já não cabe para Nina, que sabe que André não é seu filho. Dizemos “edipiano”, porque contrariamente ao que ocorre com o parricida e incestuoso Édipo, André *não* foge de Valdo e de Nina.

Uma segunda classificação dos agentes em **Cca** aponta para a sua psicologia: são seres atormentados e atormentadores que entram em conflito. Grande parte deles, assim, sofre e faz os outros sofrerem. Chamamos-lhes sado-mosoquistas. Nina, novamente, é a cabal prova disso: definhando, fisicamente, impõe um definhamento ético-moral, social, emocional, psicológico, a quem com ela convive.

Seguindo o “modelo triádico” de Tzvetan Todorov (Barthes *et alii*, 1973, p. 216), que se valeu das relações sintático-semânticas que giram em torno do “Desejo”, da “Comunicação” e da “Participação”, para ler as personagens de **As ligações perigosas**, *roman par lettres*, ou epistolar (como **Cca**), valemo-nos também de uma tríade, só que tomada agora à mitologia grega, para lermos as relações que se travam entre os seres atormentados e atormentadores do romance de Lúcio Cardoso: PSIKÉ, ÉROS e TÂNATOS.

Isto é, o princípio vital, o princípio sensorial e o princípio letal. Vamos nos deter em cada um deles nas três próximas seções deste Capítulo, o que não quer dizer que tais princípios não se fundam e se confundam e que serão examinados de modo estanque.

4.1. SOB O SIGNO DE PSIQUÉ

Consoante Junito de Souza Brandão (1981, p. 209), “Psiqué é igualmente alma personificada. Em grego (psykhé), do v. (psýkhein), ‘soprar, respirar’, significa tanto ‘sopro’ quanto ‘princípio vital’.”

Psiqué, a alma, é também um princípio feminino, em oposição a Éros, o corpo, princípio masculino. No entanto, no mito grego de Éros e Psiqué, difundido romanesca e poeticamente pelo latino Lúcio Apuleio e pelo português Fernando Pessoa, o filho-amante de Afrodite representa o pólo celeste, da divindade; ao passo que a “princesa encantada”, o pólo terrestre, da humanidade. Considerando, ainda, o mito do divino Éros e da humana Psiqué, esta encerra duas outras características que lhe são essenciais, inerentes à condição feminina e que cabem a contento em Nina: a inefável beleza:

Em certa cidade havia um rei e uma rainha que tinham três filhas lindíssimas. As duas mais velhas, ainda que fossem também muito belas, podiam perfeitamente ser celebradas por louvores dos homens, mas não havia linguagem humana capaz de descrever ou pintar a formosura extraordinária da caçula. (apud Brandão, 1987, p. 210)

E inclinei-me, certo de que me achava diante da esposa do Sr. Valdo. Sua beleza, já lendária no povoado, não poderia me enganar e, mesmo prejudicada pela escuridão, era fácil constatar que me achava simplesmente diante da mais bela mulher que já vira em minha vida. (Cca, p. 77-78)

e a perspicaz natureza:

Sou mesmo uma tola, disse de si para si. Trago comigo a beleza divina e até agora não peguei um pouquinho para mim, a fim de conquistar meu lindíssimo amante. Assim dizendo, abriu a caixinha. (Apud Brandão, 1987, p. 218)

(Hoje, conversei com meu marido sobre esses tempos, e o mal que me reteve imóvel na cadeira de rodas. Vi que ele esboçava um sorriso, acreditando sem dúvida que se tratava de uma doença inventada. Na verdade, assim à distância, e na quietude que nos cerca, parece tão fantástica, que mais se assemelha a uma mentira inconsciente, uma cilada íntima, do que um mal positivo. Seus olhos pareciam me dizer: ‘Ah, Nina, que estranhas coisas é capaz você de inventar!’ E eu concordava, abaixando a cabeça.) Por essa época, cansada de sofrer, escrevi ao meu marido uma Segunda carta, e nela expus com franqueza tudo o que se passava comigo. Queria partir, e partiria de qualquer modo, mesmo que ele não desse seu consentimento. Talvez ao ler estas linhas, o senhor me acuse de duplicidade, considerando-me um ser manhoso e traidor. (Cca, p. 229-230)

Nina tem outros pontos de semelhança com Psiqué: ambas são vaidosas, misteriosas, transgressoras e suicidômanas. Tanto a “princesa encantada” quanto o “anjo exterminador” são portadores de *manas* (energias ocultas) irresistíveis: beleza e conhecimento. A diferença está em que, ao fim e ao cabo, Psiqué ascende às luzes (depois ter descido às trevas, um dos trabalhos ou provas por que é obrigada a passar), experimenta o autoconhecimento e deifica-se; ao passo que Nina, em chave inversa, em seu “tenebroso esplendor”, desce aos infernos e perece tragicamente. Uma vai da morte à vida (Psiqué); outra, da vida à morte (Nina). De todo modo, em ambas o “princípio vital” é o que as move. Daí André dizer de Nina: “Tornava a fechar a porta, sentindo que me era impossível imaginá-la morta. Nenhum outro ser parecia mais imune e mais afastado da destruição.” (Cca p. 8) E Valdo, numa inesperada narrativa-confissão ao farmacêutico Aurélio dos Santos, referir-se a ela, ao pai e ao Coronel desta forma:

[...] O Coronel Amadeu Gonçalves, no fundo, não era um mau sujeito. Auxiliou Nina muitas vezes, mas a verdade é que jamais conseguiu dominá-la. Nina não tinha a necessidade do pai, se bem que em ambos fosse idêntica a **sede de viver**. E como era de se esperar, o Coronel acabou perdendo – a sua única, a sua definitiva partida. (p. 117, grifos nossos)

Como já sabemos, Nina é um agente que vem de fora, que tem acesso à Casa e que – parece – unir-se-á a Valdo e, por extensão, tornar-se-á uma Meneses. Todavia, nada mais enganoso, porque ninguém mais lábil que Nina. Aliás, as personagens principais de *Cca* primam por seu caráter ambíguo, indefinido, *impressionista*. Nina, na verdade, unir-se-á apenas frouxamente a Valdo, até o filho que os dois têm, Glael, perde-se deles; não se tornará jamais uma Meneses (como Ana, outro agente que vem de fora, tornar-se-á) e desunirá, com o seu impulso vital, o clã mineiro, que se decompunha lento.

Assim como a humana Psiqué transgride o mundo divino, ao ferir (em vez de ser ferida por) Éros, afrontando, dessa maneira, Afrodite, Nina transgride leis divinas e humanas. A diferença é esta: Psiqué age inconsciente e conscientemente; Nina, consciente e inconscientemente.

A princípio, Nina é, a um tempo, sujeito e objeto. Ou seja, deseja conhecer-se, como Psiqué. No entanto, contrariamente ao que aconteceu com esta, Nina não alcança passar da instância pessoal para a transpessoal. Razão por que não se satisfaz e, por conseguinte, não satisfaz os que mantêm relações com ela. Nina é objeto do desejo de cinco homens, a saber, o Coronel Amadeu Gonçalves, Valdo, Demétrio, Alberto e André; e objeto do ódio de uma mulher, Ana, mas não deseja nenhum dos que a amam nem odeia a concunhada. No fundo, ama-se e odeia-se sem limites e sem explicação.

As relações que se estabelecem entre Nina e o Coronel Amadeu Gonçalves são extremamente dúbias. Tanto quanto Valdo, nós, leitores, não conseguimos defini-las. Ora parecem as que se dão entre filha e pai:

[...] Entre eles, o Coronel Amadeu Gonçalves, que não deixa um só dia de visitar-me, incentivando-me a desprezar a maldade dos homens, e trazendo-me ao mesmo tempo uma palavra de conforto. Ah, custa-se a acreditar que ainda exista gente assim: a dedicação deste homem, a consciência de sua amizade, seu desprendimento, são coisas que não raro me assustam. Que não seria de mim, caso não fosse todo este seu afã paternal. (Cca, p. 36);

ora entre amantes, como supõe Valdo:

[...] Devia esperar um ônibus ou outra condição qualquer. Parei, e vi que retirava um lenço da bolsa, enxugando os olhos. Aquilo me deu uma pena instantânea, lancinante. Fiquei de longe, sem saber se devia abordá-la ou não – parecia-me tão perturbada! Neste momento, um carro se deteve junto ao passeio – vi uma mão de homem abrir a porta – ela entrou, e o carro rodou, enquanto eu, de relance, vi brilhar na obscuridade galões de uma farda. Imaginei então, com certa decepção, que fosse amante de algum militar. (p. 107)

Nina *joga* (no sentido de representar) com os sentimentos do Coronel, na mesma proporção que este *joga* (no sentido de manejar com destreza),

tantalizadamente, com os sentimentos do pai dela. Atormentada pela doença paterna, Nina atormenta, em sua indefinição (in)consciente em submeter-se, o Coronel, que atormenta o entrevado militar. Por aí principia o círculo vicioso dos seres atormentados e atormentadores de **Cca**, de que se excluem apenas a governante Betty e o Padre Justino, ainda que estes se mostrem algo hesitantes, vulneráveis, em algumas passagens do romance.

No que toca ao marido, Nina desperta-lhe o desejo e parece desejá-lo também, mas tudo é uma questão de parecer, e não de ser. Natureza lábil, Nina desconcerta, confunde e ilude o pusilânime Valdo: aqui se apresenta frágil, carente, triste – quando se conhecem no Rio de Janeiro; ali, leviana, volúvel, lasciva – quando nos braços de André; acolá, odienta, odiosa e doente – quando nos últimos e agonizantes dias de vida. Nina faz de Valdo antes um oponente que um adjuvante:

Tratava-se de Nina, e era a influência corruptora de sua personalidade que começava a atuar em roda de mim – essa mesma influência que, outrora, vira estender-se de modo tão capcioso e cheio de fascínio. Ah, Senhor Padre, foi nesta hora que eu tremi da cabeça aos pés, compreendendo o perigo que ameaçava meu filho. (p. 267)

Quanto ao cunhado Demétrio, “ser de silêncio”, e que nutre por ela uma paixão desmedida e inconfessável, Nina atormenta-o mas também é

atormentada por ele, que a ama odiando. Trata-se, na verdade, do grande oponente que ela terá pela frente na Chácara dos Meneses. Porém, ao contrário do que ocorre com os outros sujeitos desejantes, a relação que se estabelece entre cunhada e cunhado não é de aproximação, mas sim de afastamento, apesar de viverem sob o mesmo teto um bom tempo. A razão disso é que Nina não o deseja: Demétrio representa valores mineiros, fechados, tradicionalistas, que vão, assim, de encontro aos dela, cariocas, liberais, subversivos. Nina é objeto do desejo subterrâneo de Demétrio, mas a recíproca não é verdadeira, este não é, em momento algum, objeto do desejo daquela.

Objeto do desejo deste outro “ser de silêncio”, apesar de não ser um Meneses, Alberto, Nina vai atormentá-lo também com a sua beleza e levá-lo ao suicídio. As relações que a patroa e o jardineiro travam são ambíguas e já vêm indiciadas, capciosa e sutilmente, pela voz indireta de Demétrio:

O Sr. Demétrio, como Dona Nina louvasse as flores, afirmou um tanto distraidamente que Alberto era um bom jardineiro, se bem que moço demais para o cargo. **Não tinha experiência para tratar com determinadas plantas de aclimação difícil.** (p. 65-66, grifos nossos)

Nina e André, aparentemente mãe e filho, mantêm relações complexas, perigosas, “incestuosas”. Dessa maneira, o leitor é tentado a pensar em

Afrodite e Éros. A Grande Mãe e o filho-amante. No entanto, também aqui Nina *joga* com os sentimentos de André. Ela é o objeto do desejo deste, mas André é objeto do desejo de Nina, somente na medida em que este está no lugar de Alberto. Há mesmo passagens em que André parece pressenti-lo:

– Oh, André! – exclamou num tom estranho.

E o meu nome, assim, pronunciado, pareceu-me designar um ser ausente, desconhecido de si mesmo, e que as circunstâncias, inesperadamente, houvessem reinstalado diante de nós. (p. 305)

E na luta para dominar o ambiente fantasmagórico que ela havia criado – esse homem, o outro, quando havia existido ele? – sentia despedaçarem-se aos meus pés não somente os fragmentos dessa lembrança viva, mas até mesmo a figuração total do que representávamos – e que não existia ainda. (p. 306)

Orientados pelo princípio vital, Nina e André assemelham-se bastante. Orientam-se sob o signo de Psiqué. E porque não logram passar do plano pessoal para o transpessoal, atormentam-se, reflexiva e reciprocamente.

Outro oponente de Nina na Chácara é, como ela, um agente adventício, e não mais um homem, como Demétrio, mas precisamente a esposa deste: Ana. Nina será o objeto do ódio de Ana, mas a recíproca não será verdadeira. Assim, ao sentimento de inveja de Ana corresponde o sentimento de

indiferença de Nina. O porquê da animosidade de que se alimentará a esposa de Demétrio pela esposa de Valdo diz respeito não somente à atração que Nina provocará no cunhado, ou à sedução de que é vítima Alberto, mas sim à tomada de consciência, ao autoconhecimento de Ana. O brilho de Nina revelará a escuridão de Ana:

[...] Reabri os olhos e dei com o vulto de Ana, não muito distante, e que me fitava sempre com uma expressão dura. (Essa expressão, que poder tinha de arrastar-me a um clima antigo, que eu não podia precisar qual fosse, e no qual sofríamos como se estivéssemos encadeados uma à outra...) Fitei-a também: alguma coisa havia se passado com ela, não havia a menor dúvida. Ao partir, eu deixara apenas uma mulher tristonha e sem graça; agora, tinha diante de mim um ser envelhecido precocemente, enrugado, batido, modelado como sob a fúria de um incêndio interior. Durante algum tempo contemplei aquela visão, estupefata – e então, devagar, julguei que um sorriso – indefinível, pois não sei se havia nele desdém ou acusação – clareava aquela fisionomia com uma luz vagarosa e baça. (p. 233)

Nina manterá, por fim, relações com outro agente intramural, novamente outro homem, melhor, “andrógino”, Timóteo. Relações essas que nada têm a ver nem com o desejo nem com o ódio, mas sim com aquilo que Todorov (1973) relaciona ao predicado da “participação” como a “ajuda”, ao analisar **As relações perigosas**. Desse modo, Nina, aceitando, tacitamente, o

pacto que Timóteo lhe propõe de destruírem juntos a Chácara dos Meneses e tudo o que ela simboliza, é, como Timóteo, a um tempo, sujeito e adjuvante. Se, por um lado, Demétrio Meneses, em seu silêncio insidioso, funciona como o grande oponente de Nina; por outro, Timóteo Meneses, em sua desabrida bizarrice, funciona como o seu grande adjuvante. A governanta Betty, como já vimos, será a outra. Eis como esta anota, em seu diário, a respeito dos cunhados pactários:

Não havia nenhuma dúvida de que para ele se tratava de um acidente excepcional, primeiro porque travava conhecimento com a cunhada (e quem sabe por que meios, por que secretas afinidades conseguiria transformá-las em aliada?), segundo porque, no íntimo, devia tramar alguma coisa contra os irmãos. Ah, essa raça de Meneses era bem minha conhecida. (p. 133)

[...] Aproximei-me um pouco mais, tentando vislumbrar o rosto da patroa – e seus olhos, que reluziam um instante na cálida penumbra, demonstravam confiança e, por que não dizer, uma quase sensação de bem-estar naquele ambiente exótico. 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. (*Idem, ibidem*)

No que se refere a Vila Velha, para a qual Nina vem ao casar-se com Valdo e para a qual retorna para morrer, depois de quinze anos de ausência, no

Rio de Janeiro, as relações entre Nina e a cidade mineira mostram-se sempre indefinidas, conforme as narrativas do farmacêutico Aurélio:

[...] Assim, quando o Sr. Valdo partiu a fim de trazê-la para a Chácara, houve uma expectativa extraordinária durante dias e dias, nossa pequena estação viu-se cheia de gente à hora em que devia chegar o trem da capital. E essa expectativa transformou-se numa fonte incomum de zunzuns e falatórios, quando ele regressou sozinho, após estada de vários dias na cidade. Diziam que ela queria vir para a roça, e que detestava sair do Rio de Janeiro – e assim, antes mesmo que se soubesse qualquer coisa de positivo, já a maioria se mostrava francamente hostil à recém-casada, afirmando que se tratava de uma convencida, que não olhava para ninguém e a ninguém dirigia a palavra. (103-104)

Assim, desde o momento em que pisou a cidade converteu-se no centro do interesse geral, fazendo os próprios Meneses recuarem para um discreto segundo plano. Aos poucos, no entanto, esse interesse, por falta de alimento, foi-se desvirtuando – e o que antes era elogio irrestrito, converteu-se num jogo de dúvidas e probabilidades. De rainha, passaram a julgá-la uma cantora de cabaré perseguida pelo insucesso – e houve até alguém que se lembrasse de ter visto seu retrato em revistas especializadas. Alguns, mais românticos, teimavam em considerá-la misteriosa herdeira de sangue azul. Mas a maioria, obstinada, opunha-se: ‘Uma cantora, e em pose não muito recomendável...’ A verdade é que ninguém sabia nada de positivo a seu respeito, e sou obrigado a confessar que assim foi durante muito tempo. (*Idem, ibidem*)

Nina, personagem imprevisível, poliédrica, camaleônica – daí o “jogo de dúvidas e probabilidades” –, nunca se deixa apreender em sua essência, *jogando* com aparências e caracterizando-se por sua notável indefinição. Configura-se, dessa maneira, por sua natureza e função, como uma personagem impressionista.

4.2. SOB O SIGNO DE ÉROS

“Éros significa desejo incoercível dos sentidos”, ensina-nos Junito de Souza Brandão (1986, p. 186). Deus proteiforme e ardiloso, é personificado como o deus do amor, do amor carnal (em oposição a Psiqué, amor-alma), que atormenta deuses e homens. De acordo com uma de suas teogonias, Éros nasce de *Kháos* (Caos) e *Nix* (Noite), o que explica sua natureza eternamente inquieta, insatisfeita e sombria. Ainda conforme o ensinamento de Junito de Souza Brandão, Éros “é uma **carência** sempre em busca de uma **plenitude**. Um **sujeito** em busca do **objeto**.” (p. 187, grifos do autor). Éros também é sempre identificado como representação masculina, ao passo que Psiqué, como representação feminina.

Sob o signo de Éros, quer dizer, sob o império dos sentidos, estão, pois, os agentes principais de **Cca**, em especial Nina. Cabem a contento para ela os conceitos de “uma **carência** sempre em busca de uma **plenitude**”, “um **sujeito** em busca de um **objeto**”. Porque voltada para si, recusando-se (in)conscientemente a unir-se ao Outro, a somar, em vez de dividir, a ser parte, em vez do todo, Nina (latino *ninna*, menina) perverte-se e perverte a relação amorosa. Anulando-se, anula o Outro. Daí a sua volubilidade, a sua insaciabilidade. Ora parece querer o Coronel Amadeu Gonçalves, ora parece

querer Valdo, ora parece querer Alberto, ora parece querer André. Nina *quer* sempre mas não *sabe* nem *pode* amar, o que vai levá-la inexoravelmente à morte (Tânatos). O que ela busca, o seu *objeto*, é a si mesma. Vejamos o retrato que André, o “filho-amante”, faz dela:

[...] É verdade que há nela, pelo menos neste instante, uma animação, uma vibratilidade, um desejo de se expandir e de gozar a vida que se poderia confundir com um impulso natural, mas a um exame mais atento, é impossível não discernir o quanto há nisto de esforço e de construção artificial. Sim, é verdade, há nela um vácuo, uma carência que procura ingentemente suprir. E penso que jamais em minha vida poderia eu me encontrar de novo ante um ser que me desse tal impressão de ter sido traído, ou melhor, surpreendido em sua natureza mais íntima pela violência de um golpe vibrado às escondidas. Nina estaria lutando pela posse de um equilíbrio perdido, e se não o alcançava, ai dela, é porque quase sempre essas perdas são definitivas. (434-435)

“Perdas definitivas”, porque dizem respeito à perda de si. A carência de Nina semelha àquela do casmurro Bento Santiago: “Se só me faltassem os outros, vá, um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.” (Assis, 1986, v.1., p. 811) A diferença está em que a personagem machadiana toma consciência de seu vazio pleno; a cardosiana, não.

Sob o princípio sensorial encontra-se também o Coronel Amadeu (amante de Deus) Gonçalves, misto de pai e amante de Nina. Personagem indefinida, como as demais, deixa escapar aqui e ali o desejo incontrolável de possuir Nina, a ponto de apostá-la no jogo de cartas com o pai dela, a quem atormenta, sádico, com histórias sobre militares. É, em contrapartida, atormentado pelo *jogo* de Nina, que o atrai e o rejeita alternadamente. Revela-se, portanto, um sado-masoquista. Em seu “depoimento”, agora, o Coronel Amadeu Gonçalves fala do outrora dela e dele:

[...] E detalhou uma série de privações e dificuldades. Enquanto falava, eu a ia examinado – e como não acreditar que dizia a verdade? Vestia-se mal, tão mal como nunca eu a vira, nem mesmo nos seus tempos de solteira. Podia supor, é verdade, que ainda fosse um daqueles truques, nos quais era tão fértil – mas força era convir que não se tratava de um truque sua palidez e seu ar abatido. Mais do que isto, certa rudeza na expressão, como se estivesse queimando cartas decisivas, e um tom desgarrado no olhar, que completava inteiramente aquele retrato de mulher desorientada e ferida por um aborrecimento íntimo. Ouvindo-a, eu me condoía – e a antiga ternura, a ternura que eu nunca deixara de experimentar em relação a ela, mesmo quando só a tinha em pensamento, voltava a perturbar-me, e eu não distinguia mais em suas palavras o que era o bem e o que era o mal. Mentir, decerto que ela mentia sem que eu soubesse por que e nem de que modo – mas em outras épocas, e por causa daquela mesma ternura, não aceitara dela todas as ofensas e todos os desdêns? E eu a desejava naquela época, e seria capaz de todas as loucuras pelo menor dos seus sorrisos. Agora que não a

desejava mais – ou pelo menos já aprendera a viver sacrificando a minha sede – por que não sofrer calado de novo suas mentiras, suas prováveis ofensas, não pelo que ela representava neste instante, mas em memória do que tinha sido? A piedade é um sentimento que agasta as mulheres, principalmente as mulheres como Nina, e eu sabia que ela jamais me perdoaria se percebesse que eu já não a amava mais do mesmo modo. Havia, é certo, a alegria de revê-la, o prazer de ouvir de novo sua voz, o calor de sua presença, que era sempre eficaz e atuante – por que pois não fechar os olhos e confundir tudo isto com amor, não o velho amor, mas um outro, mais compreensivo e mais calmo? (p. 408)

Como notamos nesse excerto, o Coronel Amadeu Gonçalves deixa claro que conhece bem os truques e as artimanhas de Nina e, a despeito disso, o quanto foi (é) capaz de submeter-se ao fascínio do objeto do seu desejo.

O marido de Nina, Valdo (inútil, estróina) Meneses, é mais uma personagem que pertence ao signo de Éros e na qual sobressaem dois predicados: o ócio e o cio. De fato, e em conformidade com a onomástica, Valdo surge como um estróina, viajando ao Rio de Janeiro (onde conhece Nina), sem profissão e sem (pre)ocupação alguma na Chácara, enfim, *un bon vivant*, e como um homem que vive cupidamente, até conhecer a esposa. Numa cena rara, à mesa, a que também estão presentes Nina e Ana, em que Valdo e Demétrio dialogam, conhecemos um pouco da natureza acomodada do primeiro:

[...] Falou-se do Pavilhão e, não sei por quê, de súbito o Sr. Valdo começou a atacar as instalações da Chácara.

– Não são perfeitas, Demétrio, e algumas existem que de há muito precisavam se renovadas.

Vi o Sr. Demétrio fitá-lo com certo estupor e colocar devagar o talher sobre a mesa:

– Valdo, você me assombra: desde quando se interessa pelas instalações desta casa?

– Hoje estive observando com Nina e – começou o Sr. Valdo, sem muita convicção.

– Hoje! – e a ironia irrompeu na voz do Sr. Demétrio. – Hoje, e a casa está caindo aos pedaços há muito tempo! Cumprimento-a, Nina, pelo milagre que está fazendo. Na verdade, é necessário uma total irresponsabilidade...

Um pouco rapidamente, e como se quisesse impedir o irmão de avançar naquele assunto, o Sr. Valdo atalhou:

– Devemos fazer algumas reformas, Demétrio. Por exemplo, o Pavilhão a que nos referimos...

O Sr. Demétrio olhou um instante para Dona Ana, como se quisesse fazê-la notar o absurdo que ouvia, depois para o Sr. Valdo, que procurou afetar o ar mais displicente possível, depois para a patroa, que era a única a seguir a conversa com visível interesse – depois, surdamente, deixou escapar uma gostosa risada:

– Reformas! O Pavilhão do jardim... Mas isto é sublime, Valdo! (p.

66)

E pela voz de Vila Velha, vale dizer, pela voz do farmacêutico Aurélio dos Santos, tomamos conhecimento do caráter cúpido de Valdo, como, por exemplo, neste sumário:

[...] Quero destacar, para bom entendimento de tudo, a impressão que o inesperado casamento do Sr. Valdo causou em Vila Velha, e da emoção com que foram transmitidas as primeiras notícias a respeito de sua mulher. Não é fácil, no entanto, avaliar essa repercussão, se não se levar em conta o prestígio quase geral do Sr. Valdo, e o interesse que alimentava todo o mundo a respeito dos Meneses. Quando se casou, já não era mais o que se costuma chamar de um moço; a seu respeito corriam anedotas e ditos picantes, retratando aventuras suas, verídicas ou não, com mulheres de todas as espécies. Citava mesmo uma, a Raquel, do 'Meia-noite e trinta', que havia recebido grossa soma pelos seus favores de algumas horas... Para falar a verdade, supunham-no um conquistador completo, calado e orgulhoso, de uma espécie muito comum a certos ricos da província. (p. 102)

Há ainda outro traço relevante no caráter de Valdo: o que concerne à sua tibieza moral. O que faz dele um irresoluto frente a Demétrio, a Nina e a André. O ciúme que tem de Nina termina por transformá-lo num ser atormentado e atormentador.

Demétrio (o desmedido) Meneses está igualmente sob o império dos sentidos, e é mais uma personagem atingida pela erótica presença de Nina. Aparentemente, tem a medida das coisas: é o mais velho dos Meneses, o que mais se apega à Chácara, o que a gerencia; em suma, o acabado representante e defensor da Família, da Fé e da Propriedade (contra o qual o mineiro Lúcio Cardoso não cansava de investir duramente). No entanto, aos poucos revela-se

tão vulnerável quanto o estróina Valdo e o “andrógino” Timóteo, seus irmãos. Secreta e desmedidamente, apaixonou-se por Nina e, em razão disso, esforça-se por ver a cunhada o mais distante possível de si, para não se perder em seu desejo atormentador de possuí-la. Daí suas maquinações criminosas junto ao farmacêutico Aurélio dos Santos e as obsedantes escavações sobre as relações entre Nina e Alberto, para ele, Demétrio, adulterinas, conforme dá a entender a Valdo, o que leva Nina a abandonar, grávida, a Chácara. Com o passar dos anos, o “desejo incoercível dos sentidos” por que é tomado Demétrio acaba mesmo por desvelar-se para Ana e para Valdo. Desse modo, o mais mineiro dos Meneses transfigura-se: torna-se um inconfidente. Não, é claro, por meio da linguagem verbal, mas sim da corporal, de que nos fala Valdo em seu “depoimento”:

[...] Falei em Demétrio, e pela primeira vez senti o quanto me seria difícil caracterizá-lo: tudo o que nele era habitualmente secreto, havia afluído à tona, e exibia-se, para quem o conhecia, com um despudor quase ofuscante. Cabelos desfeitos, olhos febris, arrastava roupas e caixas do pequeno quarto de despejo, e atirava tudo no meio do corredor. E não somente roupas e caixas, mas sapatos também, que eu ia reconhecendo aos poucos, enfeites, rendas – um mundo de pequenas utilidades que despertavam em mim amarguradas lembranças. Rápido, como se o tempo urgisse na limpeza que levava a termo, desfazia-se das peças atirando-as ao chão, atabalhoadamente, e nelas dando com o pé quando por acaso o embaraçavam. Um minuto ainda procurei fixar seus movimentos:

eram nervosos, descontrolados, com essa pressa característica de certos maníacos. (p. 516-517);

e Ana, em suas confissões a Valdo, quando da partida definitiva deste da Chácara:

De há muito, de há muito tempo ela sabia de tudo. Desde os primeiros dias, quando ali penetrara deslumbrada e ingênua, soubera que viera por engano, e que o marido não a amava. Ou que pelo menos não a amava mais. Pior ainda, não tardou muito em adivinhar que ele amava outra. Os horizontes da Chácara eram estreitos – que outra mulher poderia atrair Demétrio senão aquela cuja presença enchia a casa inteira? Os contatos, os momentos fugidios, os sinais do que havia se passado – uma última exclamação ainda vibrando no ar, um movimento de enfado, às vezes tão mais eloqüente do que um uma demonstração de amor, um olhar alongado, sabe Deus sobre que abandono ou que displicência, ou então nada, absolutamente nada além dessa pequena vibração do ar, essa nervosidade da atmosfera, que nos obriga de súbito a pressentir e até mesmo adivinhar, como se uma força superior nos empurasse, cegos, através de paredes que se desfazem – tudo isto, e muito mais ainda, podia ser surpreendido mesmo num homem cauteloso como ele. É que é possível esconder o amor até certo limite, depois ele transborda, independente de nossa vontade, como uma clima envenenado. (p. 521-522)

Personagem vulnerável, em virtude de sua confusão mental e emocional, Ana (compassiva) Meneses participa também do princípio sensorial. Outro “ser de silêncio”, agente adventício, mas que tem acesso à Casa – certamente o mais emurado, o mais solitário de todos eles –, a esposa de Demétrio experimenta uma mudança (assim como quase todas as personagens principais de **Cca**), radical, que a faz pender da obscuridade para a visibilidade (o que conferimos na passagem de Ana da Casa para o Pavilhão), da passividade para a atividade (atentemos para a ida de Ana ao Rio de Janeiro e a sua atitude quanto à troca dos filhos, André e Glael), da religiosidade para a sensualidade (que vemos no gesto de entrega de Ana a Alberto e a tentativa dela de entregar-se a André). E essa mudança, que implica tormenta, é provocada por Nina, o “anjo exterminador”:

[...] Amar talvez não fosse aquilo, mas que importava se aquela chama queimava do mesmo modo? Só havia um castigo para a falta daquela mulher: a morte. A morte pura e simples. No meu íntimo, como marés que se acalmassem, a raiva antiga se desfazia – chegava finalmente ao limite de uma espera que se prolongara indefinidamente ao longo do tempo. Era tão simples compreender, e eu necessitara desse extenso período para adivinhar a verdade: Nina devia desaparecer, e a execução veia partir de mim. Minhas mãos é que deveriam agir, e assim como arrancara ela o prazer ante a visão do meu tormento, da sua agonia eu extrairia a minha paz. (p. 340)

Ana, por sua vez, persegue e deixa sob tormenta, com seu erotismo desreprimido, o amante, Alberto, e em seguida o filho de ambos, André. No que toca à efabulação, Ana tem papel relevante, visto que possui a “chave do segredo”, a qual é, aliás, bastante questionada pelos exegetas da **Cca**, como, por exemplo, Wilson Martins¹⁸, para quem

[...] as confissões de Ana, menos a última perdem completamente a verossimilhança, uma vez que ela possuía a ‘chave’ de todo o mistério e não poderia ter agido, até o último momento, como se o ignorasse. (p. 796)

Devemos, porém, ter em mente que Ana – como as demais personagens do romance – aparecem quase sempre em cenas lábeis, fingidas, *impressionistas*, fazendo parte de um jogo literário que quer iludir o leitor desatento. O que vem do que Ana nos diz são reflexos, *impressões*, do que essa personagem vivenciou e que só se justifica por uma coerência interna, ficcional. Ademais, como confiarmos na verdade das confissões de Ana, se ela própria a todo instante atormenta-se, ao questionar a verdade de Deus, dos homens e das coisas?

Alberto (nobre, brilhante), em seu ser de silêncio, jovem e belo, simboliza o princípio sensorial, erótico, passional. Não gratuitamente cultiva

¹⁸ Ver o ensaio “Um romance brasileiro”, in **Cca** Edição crítica de Mário Carelli.

as violetas, para ele, a princípio, flores da paixão; depois, do segredo e da morte. O brilho do jardineiro Alberto seduz três agentes que pertencem à Casa, Nina, Ana e Timóteo, mas somente pela primeira será ele seduzido. O que resulta daí é que o jogo negaceador de Nina leva a tormenta à existência de Alberto, que, numa de suas raríssimas falas, junto a Ana, chega a referir-se à patroa assim: “Ah, como me tratou! Mas há de me pagar, e caro, a vagabunda!” (Cca, p. 129) Por outro lado, Alberto não escapará ao círculo vicioso e atormentará a existência de Ana e, sem o saber, a de Timóteo, a quem nunca verá:

[...] Ah, tocava-o finalmente, tocava-o ainda com vida, sentindo que cada estremecimento meu, pelo seu ímpeto, fazia diminuir a sua força, e que cada um dos meus beijos, pelo seu transporte, antecipava um pouco a sua morte. Houve um momento em que o vi abrir os olhos, fitar-me como se entendesse o que se passava. Um jato de esperança atravessou-me literalmente o ser, e eu julguei que, ainda fosse unicamente por intermédio de uma palavra, ou de um sorriso, eu poderia ser redimida, e o ódio não habitaria mais para sempre o meu coração. Uma única palavra, um sorriso, repito, não de amor ou de convivência, mas apenas de entendimento – era tudo o que esperava. Seus lábios se moveram, ia dizer alguma coisa, talvez uma palavra de adeus. Colei-me ainda mais ao seu corpo, esforçando-me para não perder aquela suprema mensagem – e então, distintamente, ouvi que ele pronunciava um nome – NINA. Ah, Padre, não sei que vento de loucura se apossou de mim, mas vendo-o fechar os olhos de novo, beijei-o ainda uma vez na boca,

enquanto mentia: ‘É Nina, meu amor, é Nina quem está aqui ao seu lado.’ Não sei quantas vezes disse, roçando minha face pelos seus lábios cobertos de espuma – nada mais, no entanto, parecia ter o dom de arrancá-lo ao torpor em que mergulhara. (p. 201)

[...] A força com que eu implorava aquilo alterou-me o ser como se o percorresse, nos quatro sentidos, uma vaga escarlata de fogo e de esperança. E foi então, Nina, que abrindo os olhos que cerrara no esforço do meu pedido, eu o vi – a ELE, Nina, ao moço das violetas. Ali estava entre outros, uma pouco mais à frente, louro como nos dias antigos, e moço ainda, a cabeça eguida como afrontasse o ímpeto da minha surpresa. Como um anjo erguia-se ele acima da destruição do suicídio, e pairava, imortal, diante dos meus olhos. (p. 553-554)

André (homem, viril), que leva o nome dos Meneses, que parece ser um agente intramural e que em razão disso vive na Casa, é, na verdade, o fruto das relações – antes sugeridas que explícitas – entre um agente adventício que tem acesso à Casa, Ana, e outro agente adventício que só tem acesso ao jardim da Chácara e ao Pavilhão, Alberto. Juntamente com Nina, André é a personagem mais desesperadamente erótica do romance. Não à toa os dois protagonizam as cenas de maior erotismo, como esta:

[...] Descubro o rosto adorado, e espanto-me de que conserve uma tal serenidade... que me imponha uma tal grande distância, a mim, que fui seu filho mais do que idolatrado, que tantas vezes cobri de beijos e de soluços aquelas têmeoras que agora o calor já vai

embranquecendo, que coleí meus lábios aos seus lábios duramente apertados, que aflorei como minhas mãos a curva cansada do 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... (p. 11)

A fusão “incestuosa” entre Nina e André que tanto atormenta este (mas não aquela), durante um largo tempo de sua existência, é significativa: revela uma contradição, na verdade, uma cisão de que André se dá conta só parcialmente:

Ela arrastou-me de novo, colocou os lábios nos meus – e naquela ânsia havia um convite que não se expressava mais com os termos da dúvida, mas que surgia decisivo, marcando seu lugar como uma ordem ditada sem pudor. Não era simplesmente o amor que ela desejava, mas a fusão, o aniquilamento. E eu aceitava morrer, fechava os olhos, atirava-me ao desconhecido – nossos corpos se fundiam. O tempo cessava de contar, as formas desapareciam no exterior sem barreiras. Num ou noutro momento, é verdade, sentia voltar a mim a consciência, e com ela insinuar-se em meu espírito a hesitação e o temor. Mas isto não durava senão um segundo e, voltando a afogar-me nas trevas, eu dizia a mim mesmo que se houvesse possibilidade de atravessar a barreira que cada um representa para o outro, nós o havíamos feito naquela hora. (p. 388)

Quer dizer, Nina não deseja André mais do que deseja outro homem, Valdo, por exemplo. A idéia de “fusão” – reparemos – é antes *retificada* que *ratificada* pela de “aniquilamento”. Nina está impossibilitada de amar, padece do mesmo mal de Don Juan. Porque, como já vimos, não logra alcançar o “ser-para-o-outrem”, insistindo em permanecer no “ser-para-si”, Nina só seduz e aniquila o Outro, recusando-se a enriquecer-se com este. De certo modo, o solipsista André procede semelhantemente, e é o atormentador não de Nina, mas do “pai”, Valdo, que teme ver o “filho” aniquilar-se ao conhecer Nina.

Timóteo (temeroso de Deus) Meneses, finalmente, fecha o círculo dos seres atormentados e atormentadores de **Cca** que se sujeitam ao princípio sensorial. Num primeiro momento, é um estróina, como o irmão Valdo, mas diferentemente deste prefere os prazeres com os rapazes com os quais se diverte e se embriaga aos prazeres e aventuras amorosas com mulheres, atormentando os Meneses, especialmente Demétrio. Este, em chave inversa, vai atormentá-lo, num segundo momento, e encarcerá-lo no quarto que lhe cabe na Casa, privando-o do convívio dos demais moradores, como o “sobrinho” André. Timóteo, recluso, assume outra personalidade, a de Maria Sinhá, numa androginia grotesca, pela qual deseja vingar-se e destruir os Meneses:

E eu sou desses que não sabem viver sem exaltação: foi consciente que eu me degradei, porque sentido-me menor do que os outros, era pelo caminho do martírio que conseguiria elevar-me acima deles, e tornar-me maior do que todos. Nina, dia houve em que o martírio de nada adiantou, e as roupas grotescas com que me cingi, menos do que um acinte aos outros, pareceram-me armaduras de chumbo e de morte. (CCa, p. 550)

Como observamos, o princípio sensorial acha-se mais vinculado ao princípio vital que ao princípio letal – no tocante às personagens como Coronel Amadeu Gonçalves, André e Ana, a que, aliás, vai sobreviver a todos na Chácara, habitando o Pavilhão, contraditoriamente, espaço da morte; e o contrário – no que se refere às personagens como Nina, Alberto, Valdo, Demétrio e Timóteo.

4.3. SOB O SIGNO DE TÂNATOS

Tânatos, do grego *thánatos*, o deus da Morte, está para o princípio letal, numa posição antípoda, portanto, à de Psiqué, o princípio vital, o amor-alma, e mais contíguo ao princípio sensorial, o amor-carne. A respeito de Tânatos, esclarece-nos Junito de Sousa Brandão (1986):

Do ponto de vista simbólico, Tânatos é o aspecto precívél e destruidor da vida. Como índice do que desaparece na evolução fatal das coisas, a Morte prende-se à simbólica da Terra. Divindade que introduz as almas nos mundos desconhecidos das trevas dos Infernos ou nas luzes do Paraíso, patenteia sua ambivalência, como a *Revelação e Introdução*, toda e qualquer iniciação passa por uma vida nova. (p. 227)

Visto dessa forma, o princípio letal pode levar à ressurreição, de novo à vida, à verdadeira vida, às luzes, conforme o sentido esotérico do *morrer para germinar, do findar para iniciar-se, do cegar-se para iluminar-se* – tão poeticamente revelado pelas personagens de Guimarães Rosa, como, por exemplo, Nhô Augusto, de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de **Sagarana** (1956) –, mas também à noite sem fim, às trevas, aos Infernos, como é o caso de Nina, Alberto, Valdo, Demétrio e Timóteo, personagens de

Lúcio Cardoso, em **Cca**, os quais nunca têm uma *queda para o alto*, a exemplo dos heróis rosianos.

O princípio letal, ou os “germes da morte”, encontramos-los, como um *leitmotiv* do romance, já na epígrafe bíblica (São João, XI, 39, 40),

Jesus disse: tirai a pedra: Disse-lhe Maria, irmã do defunto:
 Senhor, ele já cheira mal, porque já está aí há quatro dias.
 Disse-lhe Jesus: Não te disse eu que, se tu creres,
 Verás a glória de Deus?;

logo na primeira linha de **Cca**: “18 ... de ... 19... (Meu Deus, que é a morte? Até quando, longe de mim, já sob a terra que agasalhará seus restos mortais [...]” (p. 5), permeando toda a fábula e ceifando seres atormentados e atormentadores – seja pela loucura, pela arma de fogo ou pelo câncer –, e ao final, última palavra do texto,

Mas, de pé no quarto já quase totalmente escuro, verifiquei que Ana Meneses não existia mais. Inclinei-me para cerrar-lhe as pálpebras e, não sei, julguei perceber que no seu semblante não havia nenhum sinal dessa paz que é tão peculiar aos mortos. (p. 579)

Desse modo, a morte é o grande actante do romance, uma vez que a ela sucumbem todos os habitantes da Chácara dos Meneses. Entre eles há, sem

dúvida, os que nitidamente pendem do princípio sensorial para o princípio letal. São eles: Nina, Valdo, Demétrio, Alberto e Timóteo.

Nina, que transita do princípio vital, passa pelo princípio sensorial e descamba para o princípio letal, tem recorrentemente referida a sua beleza, mas se trata de uma “envenenada beleza”, no dizer de André, a qual, a cada aparição da personagem, semantiza *tormenta, destruição, decomposição, tumor, ruína* (física e moral). Já quando do primeiro encontro entre Nina e Valdo, no Rio de Janeiro, aquele que seria o seu futuro marido dirá dela:

[...] Quando a porta se abriu, no calor de uma resposta mais forte, vi o quanto havia me enganado: era morena, quase ruiva, de altura média, e olhos muito vivos. Sua figura impressionou-me desde esse instante, ou melhor, **sua palidez, seu tom nervoso e patético**. Não usava nenhuma pintura, e vestia-se mais do que modestamente. Meu primeiro pensamento foi: ‘Tão bela, e nunca será feliz.’ Por quê? Que força me levava a vaticinar coisa tão grave? (p. 106, grifos nossos)

E quando da primeira chegada de Nina a Vila Velha, a cidade a vê, pelos olhos-sentinelas do farmacêutico Aurélio dos Santos, assim, em sua “primeira narrativa”:

[...] À pureza dos traços – o nariz, apenas, era ligeiramente aquilino – unia-se uma atmosfera estranha e tormentosa, que a tornavam logo à primeira vista um ser irresistível. Todo o mundo – as janelas

se achavam cheias, assim que a notícia de sua chegada correu como um rastilho – indagava que coisa fervia em seu íntimo, para que seus olhos fossem assim **tão melancólicos, e sua atitude cálida, tão sem insistência.** (p. 104, grifos nossos);

e na “terceira narrativa” desta forma:

[...] Mas ainda assim forçoso era confessar que se tratava de uma criatura bela, de uma **beleza mórbida** e em declínio, como se vibrasse em uníssono com o espírito que presidia a casa toda. (p. 152, grifos nossos)

Já André, referindo-se à sua suposta mãe, anota:

[...] Refugiava-me no quarto, e lá, atirando-me à cama, alcançava os travesseiros: as imagens obsedantes se recompunham, uma perna nua, a garganta, os lábios entreabertos – e por que não dizer, o próprio sexo descoberto e sem pejo, que me atraía e me causava horror, exposto sobre o lençol como um linfa que destilasse um estranho composto de mel e sangue. (p. 453)

“Um estranho composto de mel e sangue”, eis a imagem precisa para compor o retrato de Nina. Para corroborar o princípio letal que Nina tão bem representa, “o anjo exterminador” desde logo, chegando à Chácara dos Meneses, é relacionado – indicialmente – às violetas. Ora, o simbolismo dessas flores é vário, consoante Chevalier & Gheerbrant (1989, p. 960-961),

mas o que nos interessa aqui é o que concerne ao *segredo*, à *paixão* e à *morte*, e que assim envolvem mais fortemente Nina, Alberto e Timóteo, entre si. *Segredo* que diz respeito às relações amorosas entre a patroa e o jardineiro, e ao “pacto” entre cunhada e cunhado para a destruição dos Meneses. *Paixão* que Alberto devota a Nina, e que Timóteo devota a ele platonicamente. *Morte* que atinge os três: primeiro, Alberto, pelo suicídio, depois Nina, pelo câncer e, por fim, Timóteo, pelo derrame cerebral.

No que se refere ao princípio letal em **Cca**, ainda no que diz respeito a Nina, cabe-nos responder a uma indagação inevitável: é ela, a esposa de Valdo, de fato, Tântos, o “anjo exterminador”, agente adventício que vem corromper e aniquilar os Meneses, ou estes já haviam sido corrompidos pelo tempo e, decadentes e arruinados, sobreviviam no fundo do interior mineiro, numa cidade emblematicamente chamada Vila Velha, que é a morte para Nina e na qual precisamente ela vai morrer? Coloquemos a indagação de outra maneira: a Casa – mais correto será dizer Chácara – é assassinada ou assassina? Por ora nos limitamos a responder que a Casa (Chácara) é, a um tempo, assassinada (se levarmos em conta o *tempo*) e assassina (se levarmos em conta o *espaço*). Vislumbramos a “faina da morte” nas descrições dos espaços, ambientes e objetos, como neste depoimento do Dr. Vilaça:

Dirão que isto talvez não passasse de impressão exagerada, mas a verdade é que de há muito eu pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da Chácara. Aquele reduto, que desde a minha infância – há quanto tempo, quando a estrada principal ainda se apertava entre ricos vinháticos e pés de aroeira, tortuosa, cheia de brejos e de ciladas, um prêmio quase para quem se aventurasse tão longe... – eu aprendera a respeitar e a admirar como um monumento de tenacidade, **agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue.**(p.178, grifos nossos);

de André, a respeito do Pavilhão:

[...] Assim foi, até que, pouco adiante, se deixou cair sentada com um “uf” de imenso alívio. Acompanhei-a neste gesto, e senti que tombava sobre um velho divã esfiapado, atirado ali como um traste inútil, e recoberto com um velho xale cheirando a mofo.. Baratas e ratos transitavam sofregamente pela escuridão – e durante um minuto, imóvel, ouvi todo aquele prodigioso concerto, e pressenti, ao vivo, **o poderoso hálito da morte que vagava naquele lugar.** (p.311, grifos nossos);

e do farmacêutico Aurélio dos Santos,

[...] Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam **mansamente na sombra**, suas pratas **semi-empoeirados** que atestavam o esplendor **esvanecido**, seus marfins e suas opalinas – ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, **mas era apenas uma sobrevivência de**

coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas. (p. 151, grifos nossos)

Assim, Nina, portadora do princípio letal (latente), no Rio de Janeiro, defrontar-se-á, em Vila Velha, na Chácara dos Meneses, com o princípio letal, patente, do que resultará a impregnação da Chácara em Nina, “Ah, [eu] estava impregnada pela Chácara e pelo seu luxo até a medula dos ossos.” (Cca, p. 230) e de Nina na Chácara,

[...] Pela primeira vez, e de um modo insistente, eu sentia o que era realmente a presença daquela mulher – um fermento atuando e decompondo. Possivelmente nem ela própria teria consciência disto, limitava-se a existir, com a exuberância e o capricho de certas plantas venenosas; mas pelo simples fato de que existia, um elemento a mais, dissociador, infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade. (p. 280)

Os irmãos Valdo e Demétrio Meneses, que se apresentam também sob o signo de Tânatos, se bem que o primeiro bem mais que o segundo – lembremo-nos de sua tentativa malograda de suicídio –, experimentam uma espécie de morte diferente da que vão experimentar Nina, Alberto e Timóteo. Trata-se, na verdade, de uma morte social: não trágica, como a de Alberto,

mas tão dolorosa quanto as de Nina e Timóteo, sobretudo para Demétrio, antes orgulhoso que vaidoso. O Dr. Vilaça, em sua narrativa, descreve-o desta maneira:

Mas apesar da sua atitude, e por um motivo que nem eu mesmo sabia qual fosse, já não havia em sua voz aquele rancor, aquele orgulho que eu lhe conhecera desde os velhos tempos – e sim tristeza, uma enorme tristeza, dessas que só produzem a consciência inevitável de uma desgraça. Por um momento, parado diante de mim, as mãos inalteravelmente apoiadas à borda da cadeira, tive a impressão de que já contemplava alguma coisa além de nós mesmos, uma visão que nos ultrapassava como um cenário descortinado pelo pressentimento e pela vergonha – talvez, quem sabe, as uínas da própria casa. (p. 177)

Demétrio, a par da obsessiva e silenciosa atração por Nina, alimentava uma obsessão antiga e intensa – a sempre esperada visita do Barão de Santo Tirso à Chácara –, visita essa que só se dará quando do velório de Nina, durante o qual Timóteo assassinará a Chácara, atingindo Demétrio de morte:

[...] (Foi neste momento, precisamente neste momento, creio, quando ele [Timóteo] estendeu um pé branco e nu para fora, arregaçando a saia no esforço para atingir o chão, que Demétrio percebeu do que se tratava: por trás de mim, para os lados onde o Barão se achava, rompeu uma espécie de urro vibrante e dolorido como o de alguém que acabasse de ser **mortalmente ferido**. Voltei-me, convicto de que alguém acabara de ser atingido por uma

punhalada. Mas não vi ninguém, nem percebi coisa alguma, fora a figura de Demétrio, curvo, completamente apoiado à mesa onde se encontrava o caixão. Fora ele quem gritara, não havia a respeito disto a mínima dúvida – e pálido, as mãos no ventre como se procurasse conter um sangue borbulhante que escorresse, era a imagem exata de um homem atingido pela **arma do assassino**, e que procurasse em vão, menos conter o sangue que o esvaziava, e o deixava inerte sobre a mesa, do que defender, trapo humano, a essência mortal que o compunha.) (p. 542, grifos nossos)

Quanto a Valdo, antes vaidoso que orgulhoso, a morte social não advém tanto, para esse “fidalgo de província”, da passagem da opulência para a decadência, do declínio do prestígio do nome dos Meneses junto a Vila Velha, daí ele abandonar a Chácara para sempre (ao contrário do que ocorre com Demétrio, que aí finda), sem qualquer constrangimento:

– A casa! – repeti, sem poder voltar a mim do meu espanto.

E ele então, patético, num gesto largo, apontando tudo o que nos cercava:

Isto, o que nos pertence, nosso patrimônio.

Então, e só então, compreendi que o combate era inútil. Como nos fazer compreender daqueles que já não falam mais a nossa língua – e como acusá-los, como pendê-los diante das razões que invocam, e que são razões palpáveis, matérias deste mundo?

– Não é isto – respondi com voz trêmula. – Não é isto. A casa...escute bem, a casa não me importa. Para mantê-la... (p. 525)

Dessa maneira, Valdo (assim como Timóteo, por outras razões e modos, é claro) não leva tão a sério o “monumento de uma família despótica, erigido pelo orgulho do bem, da posição e do dinheiro” (p. 468), a que Demétrio tanto se submete.

O jardineiro Alberto, que cultua a beleza de Nina e que, por outro lado, tem sua beleza e mocidade cultuadas por Ana e Timóteo, cultiva violetas. Significa dizer: cultiva segredos, paixões e, sobretudo, mortes. A sua é certamente a mais trágica delas – consideremo-la suicídio ou assassinio. Como as demais personagens de **Cca**, Alberto, apesar de sua pouca visibilidade no romance, reponta aqui e ali poliédrico e, no seu caso específico, sempre a partir da voz alheia, seja a religiosa, do Padre Justino:

Assim tudo se achava consumado – e o desespero perdera para sempre aquele que talvez fosse o mais inocente de todos, e a quem o destino mais cruelmente anredara em suas malhas. Mais, ai de nós, não há destino – existe somente a vontade de Deus. Aquele sangrento despojo, em sua muda e eloqüente simplicidade, era exatamente o sinal da rebeldia e da descrença do homem na Providência Divina. (p. 206);

seja a de Ana, que se torna sua amante, a quem ele obseda e que não o vê tão inocente:

[...] Não o vi belo como o era naquele instante preciso, mas belo como devia ter sido antes de conhecer Nina, puro e tranqüilo, na simplicidade de sua pequena alma provinciana. Agora, talhado em dois, o ser antigo e o novo se confundiam na mesma escura beleza, erguendo-o ante meus olhos, um pouco ao acaso, desalinhando como esses deuses que a lenda subitamente inventa da espuma e do vento. Eu o adivinhava retrospectivamente, se assim se pode dizer, não como Nina o amava, mas como eu, talvez, o tivesse amado. Hoje ele era outro, mas eu sabia que ele era outro. Havia um cansaço em sua fisionomia, a tristeza do conhecimento em seu olhar. (p. 128)

Timóteo, por sua vez, relaciona-se diretamente com Nina e indiretamente com Alberto, formando a tríade de personagens cujo predicado de base gira em torno das violetas que indiciam segredos, paixões e mortes. Em seu “Livro de memórias”, o irmão mais novo dos Meneses refere-se à cunhada desta forma:

Se escrevo isto, é precisamente para lembrar-me dela. Quando me disseram que havia morrido (foi Betty, e eu me achava deitado, um pano molhado sobre a testa, prostrado por uma dessas violentas dores de cabeça que ultimamente tanto me assaltam. As palavras eram tão estranhas, que no primeiro momento pareciam não formar sentido – pois que significava morrer para quem, como eu, estivera a vida inteira um pouco à beira da morte? (p. 527)

O móvel que leva Nina a indispor-se contra Alberto e ao conseqüente suicídio deste é o furto das violetas da janela de Nina por Timóteo; moribunda, Nina não consegue mais absorver o perfume das violetas, que lhe escapam das mãos; finada, recebe as violetas prometidas por Timóteo; e este sucumbe, ao ver o jardineiro das violetas, sua paixão secreta, “redivivo” em André. Enfim, o princípio letal preside a existência atormentada e atormentadora de Nina, Demétrio, Valdo, Alberto e Timóteo, e de modo mais explícito, a de Nina, Alberto e Timóteo, seres sensivelmente mais votados à autodestruição, que intentam destruir também, (in)conscientemente, o Outro.

[...] O quarto, como se brutalmente houvessem aberto suas janelas, achava-se inundado por uma singular claridade amarela. Dentro, como formas exatas, os móveis se erguiam constrangidos num pesado silêncio. Senti então formar-se em mim um sentimento mais forte do que a certeza, e que era um vislumbre da morte, daquela morte ocorrida há pouco junto a mim, e cuja aura, deslocando-se do local onde ela se processara, vinha ao meu encontro, numa vaga solene e dominadora. Como que elementos dispersos e até agora sem figuração identificada – fluidos, correntes, pressentimentos de destino e de aniquilamento —uniam-se no meu íntimo, criando uma face perfeita, um ser definido, não como o seria aos olhos dos outros, mas como se formaria para mim, somente para mim, secreto e lutuoso. (*idem, ibidem*)

O que existe de “secreto e lutuoso” em **Cca** e que aproxima, por meio das violetas, dois agentes adventícios, Nina e Alberto, a um agente intramural, Timóteo, para o assassinato da Chácara dos Meneses, só vem confirmar, de um lado, a derrota da Vida, da Esperança, da Ressurreição; e, de outro lado, a vitória de Tânatos – motivo e actante recorrentes, e nunca dissimulados, da prosa de ficção cardosiana, de **Maleita** a **O viajante**.

5. À PROCURA DO TEMPO E DO ESPAÇO PERDIDOS

[...] Não hesito em descrever esse vestido, ele se acha incorporado à minha memória e sei que sua impressão me acompanhará para sempre. Devo ir mais longe: sempre que pretendo reviver o que foram os primeiros anos da minha adolescência, reencontro algo caótico, perturbador, mas de onde sobressai, nítido e alado, esse estranho vestido de baile – uma obra-prima de futilidade e graça, desse nada íntimo e fascinante que estrutura a presença exterior da mulher.

(Lúcio Cardoso, *Cca*, p. 225)

Investigando criticamente a categoria narrativa *tempo* na “mais protéica de todas as artes”, o romance, Adam Abraham Mendilow (1972) chega à constatação de que no século XX há uma “obsessão” temática a perturbar o Homem: o tempo. Para esse ensaísta, tudo principiou com a contribuição decisiva da Ciência (Einstein, Freud), da Filosofia (Bergson, Heidegger) e da Arte (Proust, Joyce), para que assistíssemos, nos Novecentos, a uma mudança significativa quanto à apreensão e à representação do tempo ficcional. As relações humanas passam a estampar então, notavelmente, o selo de *Cronos*, antes que o de *Topos*. Daí o mesmo Mendilow referir-se à “conquista do espaço pelo tempo” (p.11), com relação à prosa de ficção – contrariamente ao que houvera nos Oitocentos, quando o Naturalismo privilegiou sobremaneira o

espaço em detrimento do tempo, ou os valores concretos se impuseram aos abstratos.

Os Novecentos foram, sem dúvida, o século da relativização. Não nos referimos, é claro, apenas à Física, mas a todas as disciplinas humanas. É certo que não há como deixarmos de enxergar as marcas da absolutização – o nazismo, o fascismo, por exemplo –, que apequenaram o ser do Homem nos primeiros cinquenta anos do referido século. É certo, também, que a visão relativizadora já está lá atrás, nos aforismos do *obsuro* e dialético Heráclito (aproximadamente 540 a.C. – 480 a.C.): “O que é contrário é útil, e é do que está em luta que nasce a mais a bela harmonia; tudo se faz pela discórdia.”¹⁹ Porém, a partir da segunda metade do século XX, forçoso é reconhecermos, a salutar prática da relativização no dia-a-dia dos homens, povos e nações foi, pouco a pouco, tornando-se o grande alvo de conquista da humanidade. Prática essa que corre sempre o risco de ver-se permutada por outra, absolutizadora, totalitarista, intolerante.

Ora, relativizadora é também a visão que o século XX tem acerca do tempo. Seja pela expressão científica, seja pela filosófica, seja pela artístico-literária, e mais especificamente, pela ficcional, que é a que mais de perto nos interessa aqui. O romance novecentista, de fato, privilegiou o tempo,

¹⁹ Do Fragmento 8, *apud* Roland Corbisier. **Introdução à filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

deslocando o espaço para o segundo plano, o que não deixa de nos surpreender, uma vez que o materialismo sobrepujou notoriamente o idealismo no século XX, sobretudo a partir das últimas cinco décadas, quando, como que por reflexo das duas experiências bélicas, o mundo se estilhaçou, fragmentou-se, desintegrou-se.

Duas obras-balizas, de repercussão mundial, ilustram bem como o tempo ocupou papel de destaque como conteúdo e forma na narrativa ficcional nos Novecentos: **À procura do tempo perdido**, de Marcel Proust, e **Ulisses**, de James Joyce, publicado em 1922. Em ambos, o *realismo de tempo* e o *realismo de lugar* – ainda que continuem revelantes para a fábula – são de longe superados por outra concepção e por outra percepção do tempo e do espaço que antes se tramam e se estruturam em tais romances que os tematizam simplesmente.

Críticos literários de renome passaram, assim, a dedicar-se mais à análise desta categoria narrativa até então desdenhada, periférica – o tempo –, chamando-nos a atenção para ela e tornando-a núcleo de discussão, tanto no que respeita ao *tempo da história* quanto ao *tempo do discurso*. Jean Pouillon (1974), por exemplo, pensando numa “teoria do tempo” a propósito de **O som e a fúria** (1929), de Willian Faulkner e **À procura do tempo perdido**, de Marcel Proust, aliás, duas obras que influenciaram decisivamente **Cca** – quer

pela questão temporal, quer pela questão enunciativa –, reconhece, nos romances supracitados do norte-americano e do francês, que “o passado constitui uma realidade presente, a dimensão fundamental do tempo.” (p. 176) O tempo é o real, melhor dito, o tempo passado é o real, para esses romancistas, assim como o é para Lúcio Cardoso, especificamente o de **Cca**. É certo, por outro lado, que o tempo faulkneriano subverte mais e é mais vívido que o proustiano, este sempre recordado sensorialmente. E o cardosiano será exatamente a fusão desses dois, emprestando do primeiro a polifonia e do segundo a recordação.

Para Edwin Muir (1975), a categoria *tempo* tem a ver com o que ele classifica de “romance dramático”, isto é, aquele que limita com o trágico e cujos “personagens são revelados pelo tempo”. (p. 58) Contudo, um tempo mais pessoal que social, ao contrário do “romance de crônica”, no qual naturalmente também se opera com o tempo, sendo que este, porém, “não é medido por acontecimentos humanos, não importa quão importantes eles sejam [...]” (p. 59) Dessa maneira, “romance dramático” é uma classificação adequada, que cabe justo para **Cca**, visto que aí as figuras são dramáticas, o trágico se esgueira pela Chácara dos Meneses e o tempo os articula e os descobre.

O aqui já referido Adam Abraham Mendilow, por sua vez, observa que

Tudo o que se reivindica, e a reivindicação é grande, é que o elemento temporal em ficção é de maior importância, e que em grande parte determina a escolha e o tratamento do assunto por parte do autor, o modo pelo qual este articula e dispõe os elementos de sua narrativa e o modo como usa a linguagem para expressar o seu senso do processo e do significado de viver. (*op. cit.*, p. 263)

Vale dizer, a estrutura adotada por Lúcio Cardoso em **Cca** – fragmentária, lacunar, recorrendo à moldura epistolar, aos *flashbacks*, às “correntes-de-consciência” e às “trocas-de-tempo” – não é gratuita, senão que a exigida para a representação do tema, o tempo e seus labirintos, e em consonância com um estilo individual e epocal, de tendência visivelmente impressionista.

Outro crítico que se debruçou sobre o elemento temporal, especulando agora sobre a relação entre o tempo e os gêneros literários foi Emil Staiger (1972). Seu estudo, de natureza filosófico-estilística, propõe a correspondência entre o poema e a recordação, a narrativa e a apresentação e a peça teatral e a tensão. Restrinjamo-nos, e brevemente, aqui à questão do “estilo épico”, como ele prefere, até porque diz respeito ao tempo passado e à memória, que são elementos nucleares de **Cca** e de que vamos nos ocupar neste capítulo. Staiger faz questão de alertar-nos para uma sutil diferença que existe entre a recordação, que estaria para o poema, e a memorização, que

estaria para a narrativa. Recordar, em princípio, concerne ao coração, como memorizar concerne à mente. Ocorre, porém, que, ao longo do tempo, houve um apagamento semântico em *recordar*, de que resultou um novo significado que nada tem a ver com coração. Exatamente o que sucedeu também com *decorar*, que, hoje, significa ter à mente, e não ao coração. Ora, Staiger, ao referir-se à “recordação”, refere-se ao sentido original, ao *sentir novamente*, ou ao que ele chama de “disposição anímica”, à fusão, imprescindíveis ao “estilo lírico”; e ao referir-se à “memorização”, o ensaísta alemão refere-se ao *pensar novamente*, ao distanciamento temporal-espacial, à cisão, presentes no “estilo épico”. Os dois estilos, assim, dizem respeito ao tempo passado, mas por meio de diferentes concepções. No “lírico”, o passado se funde ao presente; no “épico”, o passado é tornado presente, é “apresentado”.

Numa leitura mais estruturalista, que opera com a sintaxe narrativa, Gérard Genette (s/d) analisa a categoria do tempo, tendo como “corpus” **Em busca do tempo perdido**, e considerando-a a partir dos efeitos de ordenação temporal dos eventos que chegam ao leitor pelo ponto de vista do “herói-autor” – que José Guilherme Merquior (1979, p. 151) destaca no romance impressionista –, o Narrador. Assim, deparamo-nos com discordâncias entre o “tempo do significado”, “da coisa contada”, e o “tempo do significante”, “o da narrativa”. A essas discordâncias Genette chama “anacronias”,

[...] designando por *prolepse* toda manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior; e por *analepse* toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está [...] (*Op. cit.*, p. 38)

Tais “anacronias” podem ser, ainda segundo Genette, de natureza subjetiva, quando filtrada pela própria personagem, e objetiva, quando filtrada pelo narrador, o que muitas vezes não é fácil de discernir, sobretudo no romance de narrador autodiegético. De qualquer modo, importa notarmos a utilização da técnica do “anúncio” e do “retorno” na sucessão dos eventos na fábula e sua correspondência com outras categorias da narrativa, em especial com a do ponto de vista do “herói-autor”, caso específico de **Em busca do tempo perdido**, e com a da “plurifocalização”, como em **Cca**, mas também, insistimos, a razão de sua existência para a configuração de uma estética, de um estilo. Não basta simplesmente que reconheçamos a recorrência do tempo subjetivo, vivencial, psicológico, durativo, para as personagens do romance de Lúcio Cardoso aqui em questão; é necessário que saibamos também como e por que isso se dá e, mais, qual a sua relação com outras técnicas e com outras categorias narrativas, como, por exemplo, o ponto de vista e o espaço, para que cheguemos a afirmar, com segurança, a que estética e a que estilo pertence **Cca**. Afinal, heurística implica necessariamente hermenêutica.

5.1. A MATÉRIA DE MEMÓRIA

Cca é, como **Em busca do tempo perdido**, indubitavelmente, um romance de tempo, o que está explícito no léxico dos dois títulos. Esse tempo encerra valores antes filosóficos, relativos, sensoriais, bem ao gosto do Impressionismo, que físicos, absolutos, intelectuais, próprios do Naturalismo.

Romance de tempo pretérito, pretérito imperfeito e indefinido (“18... de 19...”), **Cca** é uma reconstituição impressionista de acontecimentos que enredam personagens que habitaram, frequentaram e se relacionaram de algum modo na Chácara dos Meneses, ou, como já vimos, os **agentes intramurais, adventícios e extramurais**. Ora, reconstituição pressupõe memória, e antes “memória intelectual” que “memória sensitiva”, o que não é o caso dos dez reconstituidores (André, Nina, Aurélio dos Santos, Betty, Dr. Vilaça, Ana, Valdo, Padre Justino, Coronel Amadeu Gonçalves e Timóteo), a despeito de todos eles fazerem questão de sublinhar o empenho em resgatar a verdade no que escrevem, narram, depõem e confessam a um narratário desconhecido, com ares de investigador policial. Ao contrário, ao sabor da memória volúvel, fingem e dissimulam, o que provoca a relativização, a fragmentação da verdade, adequada e dialeticamente representadas pela fragmentação e pelo pontilhismo narrativos na forma literária. Ao dizermos

“memória sensitiva”, sintagma tomado a Santo Agostinho (1999), lembramos inevitavelmente de outro, “memória espontânea”, de Henri Bergson (1990, p. 69), visto que a memória aí, “totalmente espontânea, é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar.”

Por meio de recursos retrospectivos e prospectivos quanto à categoria do tempo, Lúcio Cardoso ordena o “tempo do significante” contrariamente ao do “tempo do significado”, valendo-se da analepse, mais freqüentemente, e da prolepse, e é exatamente nessa montagem, nesses cortes, nessas “trocas-de-tempo”, nesses pontos de vista divergentes, que reside a mestria do romancista mineiro. Do contrário, *Cca* seria apenas mais um romance modernista regionalista, algo policialesco. Confrontemos as “trocas-de-tempo” no citado romance de Lúcio Cardoso, tendo em vista os 56 blocos narrativos, os quais condensaremos em 10.

Bloco narrativo 1 (Diário de André) – A princípio, proléptico, porque se inicia com o fim da diarística de André, na qual o diarista especula, no presente, sobre a morte, no velório de Nina e sobre tudo o que ocorre aí, com Valdo, com Ana, Demétrio e Timóteo:

[...] Tudo era de uma repugnante banalidade: dir-se-ia a mesma cena que estava acostumado a ver desde a infância, caso não a transfigurasse, como um sopro potente, invencível, esse hálito sobrenatural que percorre todo ambiente tocado pela presença de

um cadáver. Da mesa da sala de jantar, que já servira em sua longa vida para tantas refeições em comum, para tantas reuniões e concílios de família – ela mesma, Nina, quantas vezes não fora dissecada sobre aquelas tábuas? – haviam feito uma essa provisória. Nos cantos, dispostas por essas mãos que a pressa inventa exatamente para momentos semelhantes, quatro velas solitárias. Velas comuns, recendendo a comércio barato, provavelmente vindas do fundo de alguma gaveta esquecida. E dizer-se que isto era a paisagem do seu último adeus, o cenário que comportava sua derradeira despedida. (p. 8);

num segundo momento, porém, transforma-se em analéptico, pois a memória principia a recuperar, de acordo com o que Genette chama de “analepses memoriais”, já aí, na primeira parte do Diário, e cada vez mais intensamente nas outras nove partes, o passado, que ele, André, viveu com Nina, sobretudo, e com os demais moradores da Chácara:

... na penúltima noite, como aguardássemos o fim, ela pareceu melhorar de repente, e permitiu que eu me aproximasse. Não a via há muitos dias, pois caprichosa e geralmente de mau humor que assustava até o próprio médico, pedia que não deixassem entrar ninguém, que proibissem visitas: queria morrer sozinha [...] (p. 11-12)

Para, em seguida, avançar novamente para a cena do velório de Nina, ou como ele próprio anota: “Mas regresso devagar a tudo o que me rodeia.” (p. 10)

Tão sem pressa quanto suspendera a ponta do lençol, inclinei-me e beijei o rosto daquela mulher – como já o fizera tantas e tantas vezes – mas sentindo que desta vez era inútil, e que eu já não a conhecia mais. (Cca, p. 31)

O final da diarística de André traz, dessa maneira, o fim de Nina, mas não o fim do diarista – o que só será conhecido mais à frente, numa das partes do Bloco narrativo relacionado a Valdo, precisamente o 53°, “Depoimento de Valdo (V)”; nem tampouco o fim da fábula, que corresponde à última parte do Bloco narrativo de Padre Justino, o 56°, “Pós-escrito numa carta do Padre Justino”.

(*Bloco narrativo 2* (Cartas de Nina) – Proléptico, visto que também aqui o teor das cartas de Nina – o seu estado atual, ou seja, separada de Valdo, vivendo com dificuldade no Rio de Janeiro, o desejo dela de voltar à Chácara para conhecer o “filho”, após quinze anos de ausência, e as desculpas ao Coronel Amadeu Gonçalves por ter partido pela segunda vez para Vila Velha, abandonando-o – corresponde a episódios que se darão a conhecer depois,

havendo, portanto, uma discrepância entre o “tempo do significante” e o “tempo do significado”:

[...] Não **pretendo retornar** à Chácara (se bem que às vezes, numa onda de saudade, lembre-me de sua sala tranqüila, com o aparador grande cheio de pratas empoeiradas, e por cima o quadro da Ceia de Cristo, no centro de uma mancha larga que denuncia o lugar onde em dias antigos existiu o retrato de Maria Sinhá...) e nem **voltar** a usar esse nome de que tanto se orgulham vocês, e que para mim foi apenas sinal de uma série de erros e enganosa. [...] (p. 33, grifos nossos)

Não me diga que não, pois ao receber esta já **estarei** a caminho. Tenho direito a viver tranqüilamente o pouco que me resta, sei que nada fiz que pudesse ofendê-lo, nem **permitirei** mais que me afastem de meu filho pelo simples trabalho da calúnia. Está ouvindo, está compreendendo o que eu digo, Valdo?(p. 93, grifos nossos)

... Tudo o que aconteceu após minha saída. Imagino bem o choque que deve ter tido, com este seu coração paternal. Vejo-o até retirando um lenço do bolso, e enxugando furtivamente os olhos, sem uma palavra de queixa contra mim. Ah, Coronel, eu própria não posso impedir que o pranto me suba aos olhos. No entanto, não é difícil adivinhar o motivo do meu procedimento, não podia mais viver assim, a imagem do meu filho não me saía do pensamento. Sentia-me culpada, tinha horror de morrer sem tê-lo visto, e ajoelhada aos seus pés, pedindo perdão. [...] (p. 227-228)

[...] **Prosseguirei** narrando as intermináveis histórias a respeito de Valdo, de Timóteo, da família Meneses – e espero que me escute com a mesma antiga complacência, até que eu possa ouvir, através de uma ou outra frase mal lançada, um conselho dito como um sopro ao meu ouvido. Ah, Coronel, se eu tivesse coragem, confessaria que já começo a me arrepender deste novo passo que dei, mas estou certa de que a sorte de alguns é errar, até que um dia, não sei quando e nem onde, tenhamos a explicação última desses erros que nos tornam tão incertos e desgraçados. (p. 237, grifo nosso)

Nesses fragmentos do Bloco narrativo dedicado a Nina, a par de a remetente anunciar volubilidade e labialidade, anuncia também o que fará no futuro.

Bloco narrativo 3 (Diário de Betty) – Analéptico, uma vez que a governanta dos Meneses, em sua diarística sensível e solidária, recua no tempo, para falar sobre a “sedução” de Nina, a “bizarrice” de Timóteo, e a neurastenia de André, as personagens da Casa das quais ela mais se aproxima.

[...] Conteí essas coisas a Dona Nina, e vi que ela se mostrava pensativa – e à medida que a figura daquela mulher ia para nós se reconstruindo no tempo, era como se uma música muito tênue que se ouvisse chegando de longe, e aos poucos se precisasse, vibrante e pura. Devia também ter sido isto o que escutara a velha Anastácia através de sua bruma, pois, voltando-me para ela, vi que diante do retrato exposto à luz, erguia a mão e fazia o sinal-da-cruz. Repondo

o retrato no lugar, pensei comigo mesma: memória, apenas memória de tempos que não voltam mais. (p. 162)

O aspecto retrospectivo é duplamente observado, nesse passo de **Cca**, em que Betty registra a incursão que faz em companhia de Nina e da preta Anastácia ao porão da Casa dos Meneses, para saciar a curiosidade da patroa sobre a figura de Maria Sinhá. Primeiro, porque a diarista remete ao passado lendário, proibido, da tia dos patrões; e segundo, porque anota o passado recente de Nina ainda viva.

Bloco narrativo 4 (Narrativas do farmacêutico Aurélio dos Santos) – Como o do Dr. Vilaça, o do Coronel Amadeu Gonçalves e o do Padre Justino, analepético, uma vez que tais personagens são as que sobrevivem aos acontecimentos ocorridos na Chácara dos Meneses e que dão depoimento ao narratário não nomeado que as procura, à cata da verdade desses acontecimentos. O distanciamento temporal que se dá entre o que vivenciaram e o que narram é maior e mais significativo: perturba-lhes inevitavelmente a percepção do que se passou:

E por mais que eu escavasse este passado que não me pertencia, nada mais apreendia senão que o Sr. Valdo se exprimia a respeito de sua companheira, com a indiferença, a seriedade e a distância com que nós, algumas vezes, interrompemos o trabalho para contar uma anedota sobre um morto que já se foi há muito. (p. 118)

No caso específico do farmacêutico, além do distanciamento temporal entre diegese e narrativa, convém repararmos no distanciamento emocional desse depoente, bem mais frio, calculista e mercantilista (não gratuitamente atende pelo nome de *Aurélio*, é comerciante e manipulador) que os outros dois, o médico e o padre:

(A conversa começava realmente a interessar-me: ele se submetia – logo, a pessoa visada não era eu. E depois, se era um favor que desejava de mim, o que não poderia eu , com certa cautela, **obter em troca?**) (p. 509, grifos nossos]

Bloco narrativo 5 (Narrativas do Dr. Vilaça) – Analéptico. Em suas quatro narrativas, o médico dos Meneses resgata retrospectivamente, agora via memória mais grave e mais crível, em razão de sua ocupação, tudo a que pôde assistir na Chácara dos Meneses:

... E finalmente concordo em narrar o que presenciei naquela época, apesar de serem fatos tão antigos que provavelmente já não existe mais nenhum dos personagens que nele romaram parte. Bem pensado, é talvez este o motivo que me leva a usar a pena, e se a letra parece aqui ou ali um pouco mais tremida, é que a idade não me permite escrever com a facilidade de outros tempos, e nem a memória é tão pronta a acudir ao meu chamado. No entanto, creio poder precisar exatamente o dia a que o senhor se refere. Neste ponto, suas indagações são úteis, pois obrigam-me a situar

lembranças que flutuam desamparadas ao sabor da memória. (p. 283)

O sintagma dêitico “naquela época” por si só já deixa explícito o quanto há de distanciamento temporal entre a coisa contada e quem a conta, o que não impede, como já dissemos, de percebermos no depoimento do Dr. Vilaça mais sensibilidade e solidariedade, de que ele próprio fala:

[...] (Curioso, talvez a idade, ou o costume de ouvir de olhos baixos, sem fitar o interlocutor, tenha aguçado essa minha propensão a perceber as mais esquivas nuances da voz de uma pessoa. Talvez seja um Dom que a experiência apenas tenha apurado, não sei – o certo, no entanto, é que ainda daquela vez não me escapou a ligeira transformação de sua fala, e eu percebi com grande nitidez, não uma mágoa, uma diferença ou uma nostalgia, como seria lícito esperar numa referência de irmão para irmão, e que tão visivelmente transparecia em relação a seu filho, mas um ódio decidido e firme, além dos limites do desprezo, e que em última análise era o que alimentava seu sentimento.[...] (p. 290)

Bloco narrativo 6 (Cartas e confissões de Ana) – Analéptico, e um dos mais esclarecedores, porque em suas nove narrativas retrospectivas – às quais poderíamos (e deveríamos) acrescentar a confissão de Ana moribunda, feita indiretamente, intermediada pela voz de Padre Justino, a esposa de Demétrio rememora e recompõe, ressentidamente, a sua verdade (ou mentira) última.

Em algumas partes, como “A Segunda confissão de Ana”, deparamos com um duplo retorno:

[...] Enganava-me porém, pois o senhor tinha percebido o meu manejo. Dando dois ou três passos em minha direção, abaixou-se, apanhou o escapulário e estendeu-o para mim. Naquele momento, estávamos precisamente no centro do reflexo escarlate que tomabava no vitral. Meio cega, fingi que não vira o gesto e, cumprimentando-o com frieza, segui meu caminho sem nem sequer fitar a mão que me devolvia a relíquia.

Perdoe-me, Padre Justino, agora que a desgraça me devolveu a mim mesma.....

.....

Eram exatamente quatro horas da tarde, quando eu o vi, presa da maior agitação, não sei se o senhor se lembra dele, o jardineiro, que a mãe de meu marido trouxera criança para a Chácara [...] (p. 182-183)

Merecem reparo nesse fragmento as “trocas-de-tempo”, do presente da carta-confissão de Ana ao Padre Justino, para o passado que os envolve numa outra situação espaço-temporal e que constitui o primeiro retorno; em seguida, a volta para a carta-confissão, para o tempo da narrativa, “Perdoe-me, Padre, **agora** que a desgraça me devolveu a mim mesma...” (grifo nosso); por fim, o segundo retorno, mediante um corte elíptico, para um passado ainda mais recente, para o tempo da fábula.

Bloco narrativo 7 (Cartas e depoimentos de Valdo) – Das sete narrativas que compõem este Bloco, as epistolares têm caráter prospectivo, uma vez que antecipam o clima que a esposa encontrará em sua volta para a Chácara (a carta para Nina) e a “influência nefasta” que atingirá André (carta para o Padre Justino):

Não se engane, Nina, é um ambiente bem diferente que virá encontrar agora; já não tenho por você aquele antigo amor, nem poderá exigir de mim outra coisa além de uma frieza honesta e compreensiva. Irei esperá-la à estação e recomporemos o ambiente que nunca deveria se ter partido – mas que, ai! por infelicidade nossa, jaz inteiramente aniquilado. Se agora tomo esta atitude, lembre-se bem, é apenas em nome da dignidade dos Meneses.....
.....(p. 140)

Nada posso dizer à minha mulher até esse instante, que desabone sua conduta. Porta-se como todo o mundo, conversa, passeia – e no entanto, Senhor Padre, há nela qualquer coisa dúbia, e por que não dizer, perigosa. Não poderia apontar o que fosse, porque não consiste em elementos precisos. É como se estivesse pronta a uma revolução ou a um assalto, que pressentíssemos isto, sem poder indicar a data precisa. Adivinhamos a atmosfera subversiva, mas não existe nenhuma prova que possa condená-la. (p. 265);

muito embora nas duas cartas haja também passagens retrospectivas, como esta:

(Lembro-me neste instante, de modo particular, da noite em que você veio à minha cabeceira para se despedir. Como eu a amava naquele instante. Nina, que perturbação e que dor indizível sua presença me causava! O médico acabara de sair e eu apenas convalescia daquele ato inútil de desvario – oh, não porque parecesse especialmente difícil suportar a Chácara, Demétrio e tudo o mais o que tanto lhe repugnava. Não. A razão do meu gesto era mais simples, apenas nada mais podia suportar sem a sua presença. (...)(p. 141)

No que concerne aos depoimentos de Valdo, revelam-se eles também analépticos, como era, aliás, de esperarmos, uma vez que pressupõe memória:

E enquanto ela falava ao médico, eu, a fim de não ouvir aqueles detalhes que me causavam tão penosa impressão, afastei-me alguns passos. (**Ainda tenho o grupo bem presente na memória:** ela, pequena, severa, nos seus trajes limpos e modestos, ele, o médico da cidade, alto, bem vestido, inclinado, a ouvi-la atentamente. Por trás, a alguns passos de distância, a porta fechada do quarto onde se encontrava Nina. Ah, como apesar de tudo era difícil não ter esperança; escolhera um médico moço, diferente daquele a que estávamos habituados, dotado de outro método e de outra experiência – como pois não confiar, retirando da lei imutável que nos aflige, uma parcela de luz para iluminar o caminho do futuro? Eu esperava, acreditava, e à medida que o tempo ia passando, em vez de desesperar-me, acreditava mais e esperava mais ainda.) Deixei-os entregues um ao outro, convicto de que nada poderia fazer melhor do que ela própria o fizesse, Betty. (**Uma imagem subia à tona, antiga, e po 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 às perguntas que lhe eram feitas. A partir daí, fora-se incorporando à família, tomando-se inestimável. Agora, deixando-a com o médico, sentia-me quase tranqüilizado, pois sabia que tudo estaria um pouco a salvo, se estivesse sob seus cuidados.) (p. 478, grifos nossos)

O excerto é demasiado significativo como técnica narrativa para a representação do tempo. Por meio dela, podemos distinguir duas sucessões temporais: na primeira, o narrador, ou “depoente”, com o auxílio da memória consciente, revive, torna **presentes**, no plano do discurso, as pessoas (o médico vindo do Rio de Janeiro e Betty) que assistiam ao fim agonizante de Nina; na segunda, no plano da “coisa-contada”, irrompe novamente a memória de Valdo (do que o narrador nos avisa de antemão, ao recorrer, outra vez, ao expediente da frase parentética, de apelo evidente), agora inconsciente, e que vai recordar Betty moça, chegando à Chácara.

Bloco narrativo 8 (Narrações e Pós-escrito da carta de Padre Justino) – Com certeza, o mais analéptico de todos os blocos, por ser efetivamente o pós-escrito das narrações de Padre Justino e, também, o epílogo do romance, em que se encaixa a narrativa analéptica final de Ana, em discurso direto e

indireto, e que nos desvela os seus segredos capitais bem como os de Nina:

– Foi há muito tempo, Padre – começou ela – quando minha cunhada partiu pela primeira vez. Mal posso dizer como começou aquele delírio. Sei apenas que, uma tarde, escondida do lado de fora deste Pavilhão, vi quando Nina se despediu de Alberto – e então, como se uma força superior a mim mesma me empurrasse, assim que ela desapareceu, atrevessei-me em seu caminho: ‘Alberto!’ (p. 569)

Continuou pois ela a falar e disse-me que ao pronunciar o nome de ‘Alberto’, ele se voltou numa extrema turbacão – é claro, pois julgava até aquele momento que seus amores com Nina permanecessem ignorados. ‘Que me quer, que me quer você?’ – exclamara ele, assim que deparou com Ana. Ela se achava imóvel junto a um arbusto e, relmente, sua fisionomia devia expressar com eloquência o sofrimento que a consumia. E ele, Alberto, apesar de ser um rude, não pôde deixar de compreender o que se passava. ‘É inútil’, exclamou com expressão de visível repulsa. [...] (p. 570)

Padre Justino retém, ainda, na memória consciente o fim de Ana e da Chácara dos Meneses. Apesar de ser um agente extramural, o religioso tem livre acesso à Casa, o que lhe permite experimentar impressões que lhe ficam *durando* para sempre.

Ainda tenho presente na memória a última vez que a vi, quando ia a meio a triste epidemia que liquidou nossa cidade. A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já

houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. **Vejo-a ainda**, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. (p. 564, grifos nossos)

Ainda quanto ao bloco pertinente ao Padre Justino, importa salientarmos que aí se encaixam também segmentos prolépticos, como o que se segue, que desempenha um “anúncio” no que respeita à derradeira “confissão” de Ana:

[...] **(Mais tarde, muito mais tarde**, as circunstâncias me trariam de novo àquele ambiente irrespirável – e o mais extraordinário é que, tendo decorrido tantos anos, **o novo acontecimento se prenderia ao velho**, ao que eu vivia agora, e formava com ele um só corpo, como uma árvore única, dividida em duas partes. E nessa época que eu ainda estava por viver, como então, não era um acontecimento de Deus, mas de sua ausência, o que eu, trêmulo, iria presenciar.) (p. 205, grifos nossos)

Bloco narrativo 9 (Depoimento do Coronel) – Analéptico, visto que o “depoente” remonta, no tempo da fábula, ao último e rápido encontro que tem com Nina, no Rio de Janeiro. Nesse *atrás*, porém, há algo de *à frente*, aliás, como ocorre em todos os blocos:

[...] A pressa não era uma causa, era uma **conseqüência** – ela apressava-se por alguma coisa. E essa alguma coisa, força era convir, ia desenhando aos poucos diante de mim não uma realidade de que se pudesse chamar de viva, mas ao contrário, esmaecida, apenas como um **prenúncio** da verdade inteira que flutuava por trás de sua face. As ligeiras rugas em torno dos olhos, um desfalecimento no canto dos lábios, a pele já sem o atraente acetinado – como não ver, como não sentir que sua beleza atingia o fim? (p. 409, grifos nossos)

Desse modo, o Coronel Amadeu Gonçalves, nesse passo do romance, antecipa, mediante uma descrição indicial, não somente a morte da beleza de Nina, mas também a iminente morte da personagem, “rugas em torno dos olhos”, “desfalecimento no canto dos lábios”, “pele já sem o atraente acentinado”. Por outro lado, o narrador, “depoente”, faz questão de tornar presente, explícito, o tempo da narrativa:

(Estranho: à medida que aquelas palavras soavam, eu sentia perfeitamente o quanto de falso existia nelas. **Agora que tudo já passou, e que redijo este depoimento**, sem outro intuito senão o de restabelecer a verdade e eximir de certas culpas uma memória caluniada, indago de mim mesmo se não teria sido eu o culpado, se desde o princípio, inconscientemente, não demonstrara a minha descrença no seu possível gesto. Porque, nos meus atos, na minha falta de reação, no meu silêncio, havia implícita uma recusa. Talvez eu é que a estivesse recusando, na única vez em que ela realmente se ofereceu – e quem sabe, apesar do tom falso, não teria ela vindo

de fato para ficar, e de modo definitivo como apregoava?) (p. 412, grifos nossos)

Bloco narrativo 10 (Livro de memórias de Timóteo) – A um tempo, analéptico e proléptico, este bloco é extremamente complexo no que toca à ordem sintagmática da narrativa e a ordem temporal da fábula. De início, correspondendo à primeira parte de suas memórias, Timóteo Meneses refere-se, no presente, a um passado próximo, cujo assunto é a morte de Nina, que traz à memória involuntária de Timóteo as violetas e o suicídio de Alberto, situados num passado mais distante:

– Traga as que encontrar. – (De repente, como se a premência do problema auxiliasse minha memória, lembrei-me de um canteiro antigo, muito antigo, existente lá para os lados do Pavilhão. Era exatamente um canteiro de violetas, e fora feito um jardineiro chamado Alberto, que se matara em nossa casa. Talvez nunca mais houvessem mexido nele, e ainda sobrassem, avaras através do mato virgem, algumas touceiras que me fornecessem aquilo que procurava.) (p. 532)

Na segunda parte de seu “Livro de memórias”, ainda no tempo presente da diegese, o memorialista primeiramente recorre a um “retorno” ao passado, à sua infância, demarcado pelos parênteses: “(Antigamente, quando Anastácia me levava ao colo, perguntava-lhe por que tinha a pele preta – e ela me

respondia: ‘Ah, Nhonhô, é que no país onde nasci não há de dia...’) [...]” (**Cca**, p. 548); depois, a um “anúncio”, uma vez que antecipa informações com relação ao que sucederá ao final do bloco, na sala em que se realiza o velório de Nina, ao ver no “sobrinho” o jardineiro ressuscitado: [...] (**Mais tarde**, sentada junto a mim e umedecendo a testa com um pano molhado, Betty **iria** dizendo (...))” (**Cca**, p. 548, grifos nossos).

Esse zigzague mais recorrente e radical quanto ao emprego de efeitos analépticos e prolépticos que observamos em **Cca** atenua-se sensivelmente nos últimos blocos narrativos do romance, nos quais prevalecem as analepses. O tempo retroativo, vivencial, psicológico, é, sem dúvida, o motivo nuclear dessa narrativa polifônica, fragmentária e poliédrica. O “outrora agora” pessoano é o que move as personagens movediças e incompletas de Lúcio Cardoso e que lhes dá o traço tão caracteristicamente impressionista, porque lábil e indefinido. As impressões e as sensações do passado podem ser restituídas ao espírito pela memória, voluntária ou involuntária das dez personagens-narradoras, que, ao se contradizerem, enriquecem-se e enriquecem as leituras que possamos fazer delas. Em **Cca**, há três momentos temporais discerníveis: o passado, o presente e o futuro. O primeiro (o antes) e o segundo (o durante) dizem respeito às personagens-narradoras, mais diretamente aos narradores autodiegéticos; o terceiro (o depois), às

personagens-narradoras que desempenham papel secundário, testemunhal, de narratário e que, por sua vez, dirigem-se “à pessoa que colige os fatos” e, num plano mais virtual, ao “leitor implicado”. Dessas três instâncias temporais, a que importa mais aqui é o passado. Seja o passado mítico, coletivo, de Maria Sinhá para os habitantes de Vila Velha; seja o passado histórico, oligárquico, que tem a ver com a *débâcle* financeira dos Meneses; seja, enfim, o passado existencial, individual, como o do “anjo exterminador”. As personagens de **Cca** vivem de repassar o seu passado, vivem enquanto o repassam, e para tal valem-se do “grande receptáculo da memória – sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão – [...]” (Santo Agostinho, 1999, p. 267).

5.2. A MEMÓRIA DOS SENTIDOS

Numa confissão com muito de ficção, Santo Agostinho (1999) reporta-se à memória desta maneira:

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando ou diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou. (p. 266-267)

“As imagens trazidas por percepções de toda espécie” que nos atingem fazem parte de nossa memória. Por isso, uma pessoa que tenha visto a cor azul algum dia e que depois venha a perder a visão, jamais perderá a imagem da cor azul, o que já não se dará, obviamente, com uma pessoa cega de nascença. Ora, as percepções que experimentamos podem ser de natureza intelectual ou sensitiva. Esta, sem dúvida, é a que mais intensamente nos perturba, porque não a evocamos, somos antes evocados por ela. Assim é na vida, assim é na arte. Na prosa de ficção impressionista, na qual a percepção do tempo e os ritos da memória são motivos capitais” (Merquior, 1979, p. 152), os “tesouros inumeráveis das imagens” são descobertos e representados por meio de uma

narrativa de caráter essencialmente memorialista. É esse o caso de **Cca**, em que a “memória intelectual” e a “memória sensitiva” estruturam o tempo da fábula e o tempo do discurso. Se tivermos em conta o narratário e seu esforço de vontade em chegar à verdade, de provocá-la, na medida em que solicita a memória do farmacêutico Aurélio dos Santos, do Dr. Vilaça, do Padre Justino e, bem provavelmente, do Coronel Amadeu Gonçalves, seremos levados a pensar que nesses casos a “memória intelectual” é a que prevalece. Ocorre que ainda aí, o distanciamento temporal e, inevitavelmente, o ideológico-afetivo atuam na linguagem, do que resultam então imagens que se atraem e se traem. Nesse sentido, apesar dos setenta e um anos que os separam quanto à publicação, **Cca** aproxima-se novamente de **O Ateneu**: em ambos, a princípio, é a “memória intelectual” que preside a reconstituição do passado. Dessa maneira, numa narrativa do tempo, Sérgio adulto deseja recuperar Sérgio *interno* do Ateneu, no tempo da narrativa. Da mesma forma, o farmacêutico Aurélio dos Santos, o Dr. Vilaça e o Padre Justino intentam recuperar, via “memória voluntária”, a Chácara dos Meneses e seus habitantes. Ora, não é de admirarmos que essas três personagens-narradoras (às quais poderíamos acrescentar um quarto, o Coronel Amadeu Gonçalves) não logrem êxito, uma vez que, a par da ação das químicas do tempo sobre os narradores, a “memória involuntária” intervém, insidiosamente, no que narram e acaba por traí-los. É

certo que a personagem-narradora de **O Ateneu** mostra-se, ao narrar, muito mais ressentido que as três (ou quatro) personagens-narradoras de **Cca**, o que podemos justificar por ser ele, Sérgio, o herói da fábula; ao passo que o farmacêutico, o médico e o padre (e o coronel), adjuvantes.

A “memória involuntária” é a que deflagra, de modo mais puro, o que foi atingido pelos nossos sentidos, pelas nossas sensações. Santo Agostinho, noutra passo de suas **Confissões**, registra, ainda a respeito do “palácio da memória”:

13. Lá se conservam distintas e classificadas todas as sensações que entram isoladamente pela sua porta. Por exemplo, a luz, as cores e as formas dos corpos penetram pelos olhos; todas as espécies de sons, pelos ouvidos; todos os cheiros, pelo nariz; todos os sabores, pela boca. Enfim, pelo tato entra tudo o que é duro, mole, quente, frio, brando ou áspero, pesado ou leve, tanto extrínseco como intrínseco ao corpo. (p. 267)

Tais sensações mantêm-se “distintas e classificadas” enquanto não são deflagradas por algum gatilho exterior; no entanto, na medida em que se expressam, que vêm à superfície do discurso, pela linguagem, manifestam-se muitas vezes imbricadas ou fundidas. Daí a figura que consiste num amálgama de sensações, a sinestesia [*sin+ estes(i)+ia*], que, de acordo com Margarida Aritzeta (1996) se define desta forma:

Experiència subjectiva en la qual les sensacions provinents d'una modalitat sensorial s'acompanyen de sensacions que provenen d'una altra modalitat sensorial (l'oïda amb el tacte, el gust amb l'oïda, l'olfacte amb el tacte, etc). En estilística s'anomena també **audició acolorida**, a causa de la corresponència que Baudelaire atribuï al timbre vocàlic amb determinats colors. (p. 189)

É já um truísmo dizermos que pela memória dos sentidos se guiam os simbolistas e, sobretudo, os impressionistas pictóricos e literários. Lúcio Cardoso, com **Cca**, ilustra-o bem, ao embutir nos discursos das dez personagens-narradoras “analepses memoriais” e – por que não? – “prolepses memoriais”, a partir das quais percebemos a im-pressão do real. Confirmamos a memória dos sentidos em algumas passagens de **Cca**.

Sem dúvida, a *memória visual* é, nesse romance, primacial, visto que as impressões que se referem ao sentido da visão são extremamente numerosas e significativas, quer para o enunciado, quer para a enunciação, como estas de Timóteo, referentes às violetas e, conseqüentemente, a Nina e a Alberto:

[...] Guardei o segredo, e se agora o devolvo, é num puro gesto de gratidão: foi essa descoberta, e a **visão diária** desse homem, a única coisa que me alimentou durante este longo exílio no meu quarto – **meu único contato com o mundo**, o único enredo, solitário e triste, de que participei desde que voluntariamente aceitei morrer para a piedade dos outros. Quantas vezes, ao desaparecer ele, e ao tomar de novo a cortina sobre minhas trevas, eu sentia que havia ficado

em minhas mãos, e durante muito tempo ainda brilhava em **minhas retinas**, um pouco do que acompanha o sol do amanhecer. Mas não me enganava, Nina, era sua a janela, e todas as manhãs, cautelosamente, na mais primaveril e doce das homenagens, vinha ele colocar no rebordo da sua janela um **pequeno molho de violetas** – e então, eu que nada tinha senão **sua visão no espaço de um minuto por dia, eu que só vivia no momento em que levantava a ponta da minha cortina**, esperava que ele se afastasse e, estendendo a mão – eram tão próximas nossas janelas! – apoderava-me das flores. [...] (p. 551, grifos nossos);

ou as seguintes, de Aurélio dos Santos, concernentes ao “revólver assassino”:

[...] – Não se lembra de ter vendido um revólver a ele? – indagou, e sua voz era a mais insinuante possível.

Olhei-o de novo, e senti que podia conduzi-lo até onde desejasse.

– Lembro-me – respondi. – Era um pequeno revólver, **azulado, com incrustações de madrepérola no cabo**.

A esta simples descrição, **o objeto**, até aquele momento na dobra de nossas insinuações, **rebrilhou ao fogo de uma luz indiscreta que vinha do passado**. (p. 508, grifos nossos);

ou as do Dr. Vilaça, nas quais sobreleva um acentuado cromatismo:

[...] **Ah, esta imagem de gangrena, quantas vezes teria de voltar a ela – não agora, mais tarde – a fim de explicar o que eu sentia, e o que se desentolava em torno de mim. Gangrena, carne desfeita, arroxçada e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa**

eloqüente miséria da carne humana. **Veias em fúria**, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios **escarlates** de sua vitória mortal e **purulenta.**) (p. 178, grifos nossos);

ou ainda as de André, que têm a ver com o visualismo de seu discurso, aqui notadamente com o vestuário de Nina, com o vestido vermelho:

[...] (*Escrito com letra diferente e à margem do caderno*: Não hesito em descrever esse vestido, **ele se acha incorporado à minha memória e sei que sua impressão me acompanhará para sempre.** Devo ir mais longe: sempre que pretendo reviver o que foram os primeiros anos de minha adolescência, reencontro algo caótico, perturbador, mas onde sobressai, nítido e alado, esse estranho vestido de baile – uma obra-prima de futilidade e graça, de nada íntimo e fascinante que estrutura a presença exterior da mulher. (p. 225, grifos nossos)

Atentemos, nesses exemplos, para o fato de as violetas, o revólver, os tumores e o vestido prenderem-se sempre à “memória sensitiva” das personagens.

Igualmente sensível em **Cca** é a *memória olfativa*, que recende invariavelmente de Nina em virtude das violetas e do câncer e que perturba a todos com quem ela convive, de modo mais intenso a André:

Não poderia dizer se o seu gosto me repudiava ou me atraía; um estremecimento contínuo percorria-lhe o corpo, e toda a vitalidade que se continha nele parecia concentrar-se nos olhos, na luz desaparecida e funda daqueles olhos que me contemplavam de outra distância, onde eu já não estava, **mas onde possivelmente florescia, numa diabólica fragrância, a memória do que eu fora e do prazer que lhe proporcionara.** (p. 459, grifos nossos)

Não é desprezível também a *memória tátil*, uma vez que o erotismo perpassa o romance, especialmente no que toca à diarística de André, como neste passo em que o diarista anota o *beijo no tempo*:

[...] Tive ímpeto de sacudi-la e perguntar: – ‘Sim, André sou eu, mas não é a mim que sua voz reclama, nem seus olhos vêem, aqui onde estou parado. Por quê? – enquanto ao mesmo tempo ia compreendendo a inutilidade dessas palavras, e avaliando o quanto aquele beijo, unindo, havia nos separado. Porque para ela não havia outro beijo que não fosse **memória daquele beijo que devia ter trocado**, quem sabe ali mesmo, ao sopro de uma noite idêntica, e que evaporando agora a realidade presente, criava essa magia capaz de substituí-la por um tempo escoado, destruído em seus limites, e no entanto suficientemente forte para regressar de seu desterro. (...) (p. 305-306, grifos nossos)

Quanto à *memória auditiva*, sentimo-la mais intensamente, em **Cca**, por meio das *memórias* de Timóteo, as quais traem as impressões que ficaram *durando* em seu espírito até o dia de sua “vingança”:

[...] Uma última vez ainda ordeno: ‘Depressa!’ – **e minha voz autoritária é como um cristal que se fizesse em pedaços**. Lá vamos nós, num passo apressado, enquanto vou pensando: ‘Ah, se o Barão já houvesse partido... se Betty houvesse dado o aviso tarde demais!’ E ao mesmo tempo, à medida que avanço pelo corredor, velhos sinais conhecidos, minúcias esquecidas vão surgindo em mim, coisas da infância. Por exemplo, na varanda, aquele vidro vermelho que flameja no alto. Uma abelha zumbe, mas não é uma abelha, é um ponto fixo na minha cabeça, uma nota única, prolongada, que me perfura como uma verruma. Inclino-me, bato nas costas molhadas de suor do preto mais próximo. ‘A preta Anastácia é quem comanda a cozinha, nem parece ter mais de cem anos...’E enquanto vou **rememorando** essas coisas dispersas, acho-me de repente, sem que esperasse, diante da porta da sala. **Surdo, há um rumor de água que se choca entre quatro paredes**. Avisto grupos, há um ciclo de coisas ditas em voz baixa. (Cca, p. 547-548, grifos nossos)

Por fim, a *memória gustativa*, que é parcimoniosamente evocada em **Cca**, funde-se à tátil e à auditiva, numa construção sinestésica que se volta também para o tempo redescoberto:

[...] Muitos anos mais tarde, **ao lembrar-me desse gesto, sentiria na carne um gosto fremente e voluptuoso** – e não raras outras, sem conter a sensualidade atuante no meu ser, **era sob a forma brusca e crispada de uma vergastada** que ela surgiria, como se um eco longínquo, vindo da infância, repetisse o **gosto ácido** de sua extraordinária descoberta. (p. 400, grifos nossos)

Construções sinestésicas, aliás, pululam por todo o romance e vêm corroborar a força da “memória sensitiva”, ou melhor, *memória sensorial* (uma vez que o elemento determinante desse sintagma agostiniano pode dar margem a uma leitura equivocada e conotar, por exemplo, paranormalidade) tão cara às estéticas simbolista e impressionista. Eis algumas passagens de **Cca** em que as experiências sensoriais das personagens-narradoras se amalgamam:

[...] Voltava à janela de novo, olhava o carro ainda parado lá embaixo, rodopiava pelo quarto, assoviava. **Obsedante, o céu diluía-se em vermelho na distância, as primeiras cigarras chiavam. De fora, das ameixeiras carregadas de cachos amarelos, vinha um odor acre e excitante.** [...] (p. 433, grifos nossos)

[...] **Um fluido de decomposição erraca no ar, apesar do vento, e apesar do vento, eu sentia a respiração faltar-me.** Não tardou muito e meu tio fechou brutalmente o piano, como se este gesto atingisse em cheio, ela desfez-se em lágrimas. Amparada por meu pai, que não ousava dizer uma palavra ante aquela cena, abandonou finalmente a sala. Fiquei sozinho, **escutando o rumor do relógio ao fundo. Com as luzes acesas, os cristais que ainda brilhavam sobre a mesa e esse odor ácido de frutas amadurecendo, o ambiente assemelhava-se ao de uma festa bruscamente interrompida.** [...] (p. 436, grifos nossos)

Inclinei-me e, cego, colei meu lábios àqueles lábios já isentos de qualquer vibração. **No princípio, quando eles tocaram a membrana dos seus, senti aquele afago, aquele morno de fruta madura que são o íntimo de todos os beijos**; quando eles tocaram a membrana dos seus, ainda senti aquele afago, aquele morno de fruta madura que são o íntimo de todos os beijos; mas à medida que lhe forçava a boca, **e com a língua atingia-lhe o paladar, não era mais essa descoberta do húmus alheio o que me transportava, mas um odor rançoso, indefinível**, que sobrevinha do seu âmago como um excesso de óleo que fizesse andar às escuras profundezas daquele engenho humano. [...] (p. 461, grifos nossos)

Consoante José Lemos Monteiro (1991), as sinestésias, bem como qualquer outra figura, não devem ser simplesmente reconhecidas no texto em que o analista se detém – tarefa que não seria das mais árduas; o difícil está em encontrar a razão estrutural ou estilística para a incidência desta em vez daquela figura nesse mesmo texto. Desse modo, a recorrência da sinestesia e das construções sinestésicas (invariavelmente perceptíveis a partir do descritivismo) em poemas simbolistas, como os de Cruz e Sousa, e em narrativas impressionistas, como **Cca**, não é gratuita: justifica-se por melhor espelhar a apreensão que o poeta ou romancista têm da realidade. Convém, todavia, deixarmos claro que a apreensão simbolista deriva de um movimento inverso ao da impressionista, pois parte do sujeito para o objeto (como a expressionista); sendo, portanto, mais idealista que materialista, mais

espiritualista que sensualista. A respeito da “interdependência palavra-sensação”, Raúl H. Castagnino (1968) comenta: “[...] E um escritor é mais sensista, mais plástico, na medida em que seja mais capaz de traduzir por meio da palavra suas sensações em imagens.” (p. 222)

A perspectivação memorialística e a memorialística sensorial constituem-se, portanto, em pontos capitais de **Cca**, seja para a identificação de uma visão de mundo referente às criaturas e ao seu criador, e sua correspondente representação literária, estilística e discursiva, seja para a compreensão da fábula e do enredo. Via memória voluntária e involuntária, Lúcio Cardoso como que se vingou ficcionalmente (como o conterrâneo Carlos Drummond de Andrade se vingaria poeticamente) contra o seu tempo pretérito, mineiro, interior. O *corcel de fogo* dirá mesmo num depoimento a Fausto Cunha:

Meu movimento de luta, aquilo que viso destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais.

Meu inimigo é Minas Gerais.

O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja é contra Minas Gerais.²⁰

Palavras que parecem vir de outro mineiro, memorialista e igualmente

²⁰In **Cca**, Edição crítica de Mário Carelli, p. 764.

“vingador”, Timóteo Meneses, e que nos estimula a ver, em **Cca**, inevitavelmente, a exemplo de Guy Besançon,²¹ o criador na criatura, muito embora saibamos quanto de perigoso há, às vezes, nessas aproximações entre a *bio* e a *grafia* de um escritor.

²¹ *Idem*, p. 689.

5.3. O ESPAÇO ASSASSINADO (ASSASSINO)

Nas seções anteriores deste capítulo, já sublinhamos a importância do tempo e da memória para o Impressionismo literário e como se acham eles incorporados à estrutura polifônica, dialógica e fragmentária de **Cca**, e que vem ao encontro do pensamento mendilowniano a respeito do romance modernista (“a conquista do espaço pelo tempo”).

No caso da Literatura Brasileira, cujo Modernismo comporta pelo menos quatro momentos, o romance tem o ano de 1924 como seu marco-zero, com a publicação do “não-romance” **Memórias sentimentais de João Miramar**, de Oswald de Andrade. No entanto, outro ano, 1928, parece-nos balizar melhor o surgimento da prosa de ficção modernista brasileira, na medida em que aparecem **A bagaceira**, de José Américo de Almeida, e de **Macunaíma**, de Mário de Andrade. Quer dizer, no primeiro, vale mais o espaço que o tempo, sobretudo o espaço social, abrindo caminho para o nosso Neo-realismo ou Neonaturalismo, de 30 a 50, o de José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Amando Fontes e, em certo sentido, Graciliano Ramos.

No rapsódia macunaímica, vale mais o tempo que o espaço, e aí está a grande novidade, uma vez que se trata de um tempo mítico, original,

imemorial, e que suscita o “des-geograficar”, o “des-regionalizar”, o “des-ambientar” da narrativa. Precisamente o contrário do que o próprio Mário de Andrade fizera em seu romance (ou “ídilio”, como ele preferia) anterior, **Amar, verbo intransitivo**, de 1926, em que a “Paulicéia desvairada”, uma das obsessões temáticas desse polígrafo paulistano, surge por inteiro, admiravelmente retratada, em suas grandezas e misérias, por meio de um olhar meio expressionista.

No segundo momento modernista brasileiro, a que já aludimos, o tempo (histórico) volta a ser conquistado pelo espaço sócio-econômico, o que leva Flora Sussekind (1984) a falar de um Neonaturalismo no Modernismo brasileiro, “quando se narra o fracasso dos herdeiros de sangue e a vitória da apropriação capitalista, as analogias deixam o terreno da biologia e passam para o campo das ciências sociais e da economia.”(p. 155). Lúcio Cardoso, iniciando sua carreira de romancista, insere-se nesse segundo momento de que são expoentes Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, entre outros, especificamente com **Maleita** e **Salgueiro**, apesar de esses dois romances algo naturalistas, sobretudo o primeiro, trazerem já consigo muito mais *linguagem* que *mensagem*, estando, portanto, em desacordo com a receita neo-realista (mais *mensagem* que *linguagem*). O

que pode ser entendido por esta anotação que Lúcio faz em seu **Diário completo** (1970):

Brasil, para mim, não é amor político. A cada dia que se passa, entendo menos de política. Política, a meu ver, é um modo de organizar e dirigir os homens – a mim, eles só interessam livres e desorganizados. Não é a política, é a psicologia o que me interessa.
(p. 242)

A partir de seu terceiro romance, **luz no subsolo** (1936), o romancista mineiro envereda definitivamente por uma ficção mais psicológica que social, mais subsolo que solo. Por conseguinte, o espaço outra vez fica relegado a um segundo plano em detrimento do tempo, agora tempo psicológico, vivencial, interno.

O terceiro momento da ficção modernista brasileira, que vai aproximadamente da segunda metade da década de 40 a 1970, pode ser balizado a partir do aparecimento de dois ficcionistas que, com um certo barroquismo, vão inovar o conto e o romance entre nós: Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Na obra da primeira, deparamo-nos novamente com “a conquista do espaço pelo tempo”, e este adquirindo uma dimensão filosófica, como em **O lustre** (1946), ou mística, cujo melhor exemplo é **A paixão segundo G. H.** (1964). Não que o espaço esteja absolutamente abolido da

ficção clariceana. Uma leitura perspicaz de **O lustre** – como a que fez Galvanda Queiroz Galvão –²², na qual esse romance é identificado com outro, **A hora da estrela** (1977), na medida em que as protagonistas, respectivamente, Virgínia e Macabéia, experimentam, cada uma à sua maneira, a experiência de ser e não-ser na cidade grande, “espaço sitiado”, e bem situado, o Rio de Janeiro.

No que concerne à obra de Guimarães Rosa, é importante notarmos, especialmente em **Grande sertão: veredas** (1956), a par do extraordinário de sua tapeçaria lingüística, que o tempo, além de revelar-se filosófico e místico (como em Clarice Lispector), revela-se também mítico. Como mítico é igualmente o seu espaço que, só na aparência, é fisicamente demarcado. O sertão, assim, para o fazendeiro-memorialista-professor-jagunço, transcende Minas Gerais, Goiás e Bahia. O *sertão*, palavra intraduzível para outra língua, “está em toda parte”, na lição riobalda.

Lúcio Cardoso, por sua vez, com **Cca**, também faz parte desse momento, aproximando-se estilisticamente mais da ucraniano-pernambucano-carioca que do conterrâneo, a despeito de manter com este alguma afinidade, alguma *mineiridade*, no que toca a temas que tanto fascinam e habitam o imaginário mineiro, como, por exemplo, o demonismo.

²² Dissertação de Mestrado, **Clarice Lispector: linguagem, estilo sobre a paisagem – O lustre**. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, 2002, 107p.

O quarto e último momento da prosa de ficção modernista brasileira compreende obras publicadas a partir dos anos 70 até os nossos dias, período a que poderíamos chamar de Pós-modernismo. Em romances, nos quais o princípio da mixórdia parece reinar, visto que neles se fundem vários e diversos temas, códigos, linguagens, discursos, gêneros e estilos, o espaço (histórico-econômico-político-sócio-cultural) importa tanto quanto o tempo (histórico-econômico-político-sócio-cultural-mítico) para a estrutura narrativa. Citemos apenas quatro obras que exemplifiquem nossa assertiva: **Catatau** (1975), de Paulo Leminski, **A festa**, de Ivan Ângelo, **Mayra**, de Darcy Ribeiro e **Galvez, imperador do Acre**, de Márcio de Souza, todos os três de 1976.

Com esse sucinto histórico sobre o papel da categoria *espaço* no romance modernista brasileiro, visamos, primeiro, a reconhecer-lhe a importância como elemento portador de significação no texto literário e que, portanto, não deve ser desdenhado, até porque, conforme Antonio Candido (*Apud* Dimas, 1985),

[...] **o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país**. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a seqüência narrativa inserindo-se no ambiente, quase escravizando-se a ele.[...] (p. p. 16, grifos nossos);

e, segundo, a situar **Cca** em pelo menos dois momentos do nosso Modernismo, levando-se em conta especificamente a correlação de forças entre as categorias *tempo* e *espaço*. Afinal, é possível percebermos no romance de Lúcio Cardoso a prevalência de uma sobre a outra, ou ambas têm a mesma importância? Por tudo o que ficou dito no capítulo anterior, em **Cca**, o tempo prevalece sobre o espaço. E é lógico que assim o seja, na medida em que se trata de um romance em que as personagens perseguem obsedantemente sua experiência pretérita (que não quer passar) e desejam compreendê-la. De acordo com a observação de José Guilherme Merquior (1979), “[...] o romance impressionista parece estar profundamente ligado ao senso da perda da qualidade da existência.[...]” (p. 152, grifos do autor) Daí a insistência em reconstituir o passado perdido, pela memória, sobretudo pela memória sensorial, para personagens-memorialistas, como Sérgio (de **O Ateneu**), Marcel (de **Em busca do tempo perdido**) e André (entre outros de **Cca**).

Por outro lado, o espaço, nesse romance cardosiano, não é gratuito, aliás, nada deve ser gratuito numa obra artística, ou “Nenhum acessório deve ficar inutilizado pela fábula”, conforme alerta Tomachévski (1976, p. 184). E se o tempo já serve como índice no título, **Crônica**, não o serve menos o espaço, **casa**. O espaço aí deve ser considerado a partir do que Ramón

Fernández chama de “[...] cumplicidade rítmica entre o clima físico e o clima humano”. (*apud* Dimas, 1985, p. 36) Desse modo, Nina mostra-se liberal, extrovertida, porque vem de fora, do Rio de Janeiro:

Desde que chegara, aliás, compreendera que não lhe seria possível viver ali por muito tempo. Era carioca, e estava acostumada a viver em cidade grande. Ali, tudo lhe desagradava: o silêncio, os hábitos, a paisagem. Sentia falta dos restaurantes, do movimento, dos automóveis e até mesmo da proximidade do mar. (Cca, p. 82);

ao passo que Demétrio, “emurado”, introvertido, visto que é recorrentemente referido dentro da Casa, da Chácara (apenas uma vez no romance o irmão mais velho dos Meneses ausenta-se de seu “espaço feliz”, “espaço amado”, “espaço louvado”, de que trata Gaston Bachelard (1993, p. 19): quando vai à procura do farmacêutico Aurélio dos Santos, para adquirir deste o “revólver assassino”), ou referindo-se positivamente a elas, conforme as anotações do Diário de Betty:

[...] Creio mesmo que foi essa aversão, propalada inúmeras vezes, e em todos os tons de vozes, que para sempre levantou os alicereces do desentendimento entre a patroa e o Sr. Demétrio, de natureza tão arraigadamente mineira. Mais do que isto: mais do que ao seu Estado natal, amava ele a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros – segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil. ‘Podem falar de

mim, costumava dizer, mas não me ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui vieram com altaneria e dignidade.’(p. 65)

Dessa maneira, os sentidos dos espaços e os espaços dos sentidos devem ser identificados e interpretados em **Cca**, porque constituem eles “motivos livres”, que ratificam caracteres e antes conotam que denotam situações, como, noutra nível, o dos objetos, os vestidos de Nina e as lantejoulas de Timóteo. A Chácara é um “espaço da hostilidade”, “espaço do ódio”, não só para Nina, mas para Ana, Timóteo, e mesmo para Demétrio, os quatro moradores que se degradam e findam na e com a herdade; sendo que o último, à proporção que ela (e conseqüentemente ele) se abre para Vila Velha e a vingança de Timóteo se consuma grotescamente e é testemunhada (e nisso consiste verdadeiramente a vingança) pelo não menos grotesco Barão de Santo Tirso; e também para André e Valdo, que fogem dela. Já para o trio – farmacêutico, médico e padre –, que, como já dissemos, corresponde ao olhar da cidade, guardando, é claro, cada um deles o seu traço sêmico, a mercantilidade, a cientificidade e a religiosidade, respectivamente, a Chácara, que antes se constituía num “espaço louvado”, passa a ser vista como um espaço vulgar, à medida que se mostra e que, portanto, desmitifica-se. O mito, afinal, é para ser visto a distância.

Os sentidos dos espaços em **Cca** podem ser primeiramente assim identificados, numa disposição hiperonímica, se a perspectiva for de Nina:

Rio de Janeiro / Minas Gerais / Vila Velha / Chácara / Pavilhão / Jardim / Fonte / Estátuas

Se for de Demétrio, e mesmo de Valdo, a despeito das vezes em que este deixou Minas Gerais, a última delas definitivamente, o que vai de encontro a uma fala sua, “Ah, a província – jamais me acostumaria noutra lugar que não fosse ela” (**Cca**, p. 479), o primeiro elemento da gradação será descartado. O embate que se dará entre Nina e Demétrio, desde a chegada dela à Chácara até a sua morte, aí também, a princípio, motivado pela *topofobia* dela e pela *topofilia* dele, e depois pela relação de amor-ódio que ele estabelece com ela, está escamoteado por índices espaciais e, sobretudo, ambientais ao longo de todo o romance. Antônio Dimas (1985), explicando os conceitos de *espaço* e *ambientação*, de Osman Lins, faz questão de distinguir:

[...] o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica. (p. 20)

Em outras palavras, é a *ambientação*, e não o *espaço*, o que importa num texto literário, principalmente num texto polissêmico, impressionista,

como **Cca**, no qual ressaltam, para as personagens, antes o desejo do espaço, a memória do espaço, que os cenários físicos e sociais que, porém, não devem ser desdenhados.

Para Nina, a mudança do Rio de Janeiro para Vila Velha significa a passagem do novo para o tradicional, do espaço aberto para o fechado, da vida para a morte. De fato, é na Chácara que ela vai defrontar-se com “uma casa de velhos”, à exceção, é claro, de André e Alberto; com uma gente de “natureza velada”, que costuma refugiar-se nos quartos; e com a morte, na medida em que o câncer que lhe destrói o seio e que faz dele um aleijão e a faz definhar é contraído no espaço amado dos Meneses. Assim, Nina já está infectada de morte ao voltar ao Rio de Janeiro para aí viver quinze anos, depois dos quais retornaria à Chácara para morrer. Nesse sentido, cabe falarmos em *casa assassina*, em vez de *casa assassinada*, e não somente em relação a Nina. A casa-grande não lhe aparece, pois, como refúgio nem tampouco como reduto. Daí as descidas para o porão e para o Pavilhão, duas transgressões de Nina, entre muitas outras, carregadas de simbolismo. Mas o símbolo deve ser entendido aqui não como algo que obedece a uma convenção e que, em consequência, tende a cristalizar-se. Ao contrário, tem de ser lido a partir de sua etimologia, “*sýmbolon*, do verbo *symbolleîn*, lançar com, arremessar ao mesmo tempo, com-jogar”, de acordo com Junito de Souza Brandão (1986, p.

38), o que suscita mais ambigüidade. **Cca** é, com certeza, um dos romances mais ambíguos da Literatura Brasileira, suportando, dessa maneira, releituras, à semelhança do que ocorre com **Dom casmurro** e, para citarmos outro romance modernista e com o qual o de **Cca** tem afinidades, **Doramundo** (1956), de Geraldo Ferraz, em razão não somente da poética da ambigüidade como também da técnica da plurifocalização.

Desçamos com Nina ao porão dos Meneses. O que há de simbólico (no sentido já sublinhado por nós linhas atrás) nessa descida é isto: ela ultrapassa a subversão da norma instituída por Demétrio (por ironia, quem só aparentemente tem a medida das coisas). Se a Chácara é, para o mais velho dos Meneses, o “espaço amado”, o “espaço louvado”, totem, o porão da casa-grande é um espaço escabroso, proibido, tabu. O que está interdito na descida de Nina ao porão, com Betty e Anastácia, não é apenas a figura escandalosa de Maria Sinhá, senão que o que existe de comum, de subversivo, entre a tia maldita e a esposa de Valdo. Mais: o que se entremostra nessa primeira catábase de Nina é sua vida secreta, subterrânea, tenebrosa, e, por extensão, não só a sua, mas a dos outros Meneses, na e pela figura de Maria Sinhá. O porão, parte inferior da casa, guarda bem a imagem da irracionalidade em oposição à de racionalidade do teto. (Bachelard, 1993) Quase sempre, o porão encerra um ambiente degradado, pecaminoso, criminoso. Está para o *baixo*,

“ao rés da loucura”, para valermo-nos da expressão do poeta Thoby Marcelin, citado por Bachelard (1993, p. 38). Consideremos a “atmosfera do mal” do porão prenunciada pela voz de Betty:

Sáímos, evitando qualquer rumor. Pela porta dos fundos, que se abre para a área do tanque, descemos ao jardim. O tempo estava nublado, mas não chovia ainda. Na arcada do porão encontramos a preta Anastácia, sentada no cimento e torcendo uma mecha de lã. Pedimos que nos abrisse a porta e ela se levantou, gemendo. Enquanto rodava a grossa chave na fechadura, Dona Nina tentou obter qualquer coisa dela, mas nada conseguiu: a preta devia ter bebido, e engrolava as palavras, cuspiendo de lado. Abriu finalmente a porta, e penetramos num lugar úmido e escuro, encimado por por enormes traves, e cheirando a mofo.

– Ah, Dona Nina – disse-lhe eu – a senhora não devia ter vindo. O ar deste porão não é respirável.

– Que mal há nisto, Betty? (p.160)

No que respeita à segunda descida de Nina, i.e., a decisão de ela afastar-se da casa-grande e passar a viver no Pavilhão, importa lermos nessa passagem o quanto vai nela também de simbólico. Inicialmente, porque se trata agora de uma transgressão perspícua às normas do clã dos Meneses (leiamos Demétrio), na medida em que o Pavilhão conota um ambiente muito mais degradado que o porão, pois este ainda pertence à Casa. O Pavilhão – conforme a planta da Chácara, em desenho de Lúcio Cardoso (**Cca**, p. 4) –

mantém uma distância razoável da casa-grande e está localizado à *esquerda* dela, visto de dentro para fora, significando, portanto, o ponto de vista periférico, e não nuclear. Espaço marginal, desviante, o Pavilhão é o espaço de Nina, de Alberto, de André e de Ana, que estão nele tanto quanto ele está nelas, o que já não se dá com Valdo que também o habita com a esposa por algum tempo. Ao preferir o Pavilhão à casa-grande, Nina revela o seu ser de ódio, de loucura, de morte. André anota a intimidade de Nina com o Pavilhão da seguinte maneira:

De qualquer modo ela despertou do seu perigoso alheamento, puxou-me novamente pela mão e, com passo mais rápido do que eu supunha que ela fosse capaz, encaminhou-se em direção ao Pavilhão, uma velha construção de madeira, achava-se condenado há muito tempo, e ao que eu soubesse, ninguém mais ousava penetrar em seu interior, dominado pelos ratos e pelas baratas. Lembrava-me de que eu próprio poucas vezes viera daquele lado, achando que aquela parte do jardim, pelo excesso de mato, pelo desleixo em que sempre vivia, não era o trecho mais recomendável e nem o mais pitoresco da Chácara. Nina, no entanto, avançava com segurança, como se tratasse de um itinerário que não lhe reservasse nenhuma surpresa, e que já houvesse palmilhado inúmeras vezes, em épocas e provavelmente em situações diferentes. (p. 309)

Para o jardineiro Alberto, o Pavilhão, junto ao qual ele havia feito um canteiro de violetas especialmente para Nina, torna-se moradia, alcova para os

encontros furtivos com Nina, e túmulo, como notamos neste fragmento em que Ana fala por ele:

[...] Enquanto esperava, vira surgir não Nina, mas Demétrio. Estava pálido, e havia em seus modos uma contenção ameaçadora. “Você deve partir desta casa, Alberto, e o quanto antes.” ‘Por qu?’ – indagara. Devia ter havido um ligeiro constrangimento, pois o rapaz me afirmou que Demétrio não respondera de pronto. Mas como ele aguardasse, sempre imóvel, e aquela intraduzível expressão de angústia no olhar, a explicação viera afinal, em voz baixa e incisiva: ‘Pelo que se passou no Pavilhão.’ A esta altura ele se calou, depois, como se estivesse rememorando a cena, não a que se desenrolara com Demétrio, que esta pouco lhe importava, mas a outra, a do Pavilhão, disse-me que meu marido o surpreendera beijando as mãos de Nina. As mãos, exclusivamente as mãos, não mais do que as mãos de Nina.[...] (p. 188)

Para André, o Pavilhão guarda um sensível significado: fascina-o como “lugar condenado” de sua infância e como lugar erótico, “atmosfera do mal”, onde iniciar-se e perder-se com Nina; enfim, espaço dos sentidos que a memória sensorial recupera:

Mas apesar de tudo, sem que ninguém me informasse, sabia que o Pavilhão se achava estreitamente vinculado ao drama que havia acontecido outrora – aquele mesmo drama de que todas as pessoas teimavam em subtrair-me os detalhes. **Pois bem, ali naquela atmosfera carregada, úmida e cheirando a mofo, senti que**

aquele odor já fazia parte da minha pessoa, impregnava-me, era o cheiro, por assim dizer, do que me acontecia – do meu amor, digamos logo. Onde quer que o sentisse, mais tarde, evocaria fatalmente os sentimentos que agora me habitavam. E não o cheiro, mas o tato, a espessura de certos objetos que meus dedos tocavam – o colchão de palha, por exemplo, sobre que me achava deitado, e que recendia a uma erva especial, suada e fria, incorporava-se àquilo que dentro de mim já se constituía em recordação. Curiosa perspectiva aberta sobre o tempo, a daquelas coisas vindas do passado e que, sendo presente ainda, para mim já desenhavam o fulcro do futuro. Na obscuridade, palpitavam de uma secreta vida íntima.[...] (p. 385-386, grifos nossos)

Ana é, por fim, outra personagem que “desce aos infernos”, que tem também sua catábase e que é seduzida pelo *baixo*, na medida em que desce ao Pavilhão e faz deste (agora numa ordem diferente da de Alberto) alcova, moradia e túmulo. Há um quê de vingança também na descida de Ana. Vingança nem tanto contra Nina, nem contra Demétrio, mas sim contra si mesma, e vingança secreta, contrariamente ao que se dá com os outros dois vingadores, Nina e Timóteo.

[...] Ergui-me, dizendo a meia voz: ‘Tal como outrora, tal como sempre’- e não podia esconder a minha amargura. **De pé, repeti mais uma vez: ‘Tal como outrora.’**Então a lembrança do Pavilhão me veio de um jato, e aos meus ouvidos ressoaram as palavras que lera no bilhete: ‘**Espero-a, dentro de meia hora, na clareira junto ao Pavilhão.**’ Isto é que era exatamente idêntico ao

que acontecera antigamente. Também existia o Pavilhão, e junto dele é que Nina o esperava, possivelmente à noite, e com os mesmos odores errando no ar. Só que atualmente tudo havia se transformado, e eu prometera a mim mesma que ninguém – ninguém – jamais penetraria naquele quarto onde ele exalara o último suspiro.[...] (p. 330, grifos nossos)

Enfim, em **Cca**, se os aspectos impressionistas relacionados com o ser do tempo e com o tempo do ser são fundamentais e configuram a essência impressionista dessa narrativa, as impressões espaciais, as “impressões de intimidade” que se entremostam (como a do jardim sepultado e a da fonte “perpetuamente avariada” com a cegonha triste e mutilada ao centro; a da clareira com as estátuas das Estações, das quais só restam a do Verão, a única de pé, e a da Primavera, apenas com a sua parte inferior, nas quais podemos ver, mais do que índices de abandono, de ruína da Chácara, índices de desespero, de impetuosidade e de sensualidade, que tocam Nina, Alberto, Ana e André) e colaboram e corroboram para que assim compreendamos o romance, na medida em que, fundindo-se às temporais, constituem uma “rede de recordações”, que acessa a memória incessantemente, à maneira proustiana, das personagens que buscam recapturar o espaço-tempo, ou o Pavilhão “Tal como outrora” agora, para Ana.

6. A *ÉCRITURE ARTISTE* DE LÚCIO CARDOSO

Docemente escorreguei a mão ao longo do seu tronco, sentindo encrespar-se a macieza de sua pele – e como se fosse um caminho sabido de há muito, e ali devesse desaguar, unidas, as dissonâncias do mundo, coloquei-a sobre seu sexo, que palpitou a esse contato como uma ventosa de lã. Ela estremeceu, ondulou como à chegada de um espasmo – e sob meus dedos que se faziam mais duros, e mais precisos no seu afago, senti abrir-se aquele flor oculta, e desnudar-se o mistério de sua natureza, exposta e franca, como uma boca que dissesse, não o seu nome, mas o nome do seu convite. Subi a mão, voltei a afagar-lhe o talhe, dobrei-a, venci-a ao poder do meu carinho – e afinal como um grito rompeu-se o encanto, e entreabriu-se a fenda escura e vermelha daquele corpo, num riso tão moço e tão vibrátil, que através dele parecia ressoar roda a música existente.

(Lúcio Cardoso, *Cca*, p. 312)

Um estilema do Impressionismo literário sempre citado, muito embora até hoje pouco explicitado, é o que diz respeito à chamada *écriture artiste*. Quando se fala nos impressionistas, especialmente nos irmãos Goncourt, esse sintagma vem à baila, sem que seja devidamente esclarecido. Afinal, o que num texto literário caracteriza com precisão a *écriture artiste*? Como identificá-la? Uma coisa é clara, bastante evidente: ela concerne ao estilo, ao que é “peculiar e diferencial numa fala”, para ficarmos com o conceito de

Dámaso Alonso – *apud* Nilce Sant’anna Martins (1997, p. 2). Ou seja, o que vale aí é a maneira pela qual o ficcionista opta (consciente ou inconscientemente) por esta solução literária, em vez daquela outra, e dá ênfase, por exemplo, a uma das modalidades textuais, a descrição, suspendendo o ritmo narrativo e a reflexão dissertativa, para a representação do real. Há como que um fascínio irresistível pela palavra por parte dos autores impressionistas, fascínio esse que beira perigosamente o esteticismo. O que decorre daí é que a prosa transforma-se em poesia. Ou melhor, em *proesia*. Não gratuitamente, pois, **O Ateneu** e **Em busca do tempo perdido** são freqüentemente vinculados à *écriture artiste*“ e, por extensão, ao estilo dos Goncourt, a quem Erich Auerbach (1976, p. 455) chama de “realistas estéticos”. O mesmo cabe para **Cca**, romance da ambigüidade, em que a linguagem recebe um tratamento especial, *em som quase cor*, para invertermos o verso drummundiano que fala da pintura de Lúcio Cardoso, “em cor quase som, mensagens”²¹.

Para compreendermos melhor a *écriture artiste*, examinemos-lhe alguns traços detectados por estudiosos do assunto, como Paul Truffrau (1955, p. 1087-1088), que chama atenção para as seguintes características dos Goncourt, que traduzimos:

²¹ Poema de Carlos Drummond de Andrade, “A Lúcio Cardoso, na casa de saúde”, publicado no **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, em 20 de setembro de 1968.

- a) a substituição do romance da patologia pelo da psicologia;
- b) as personagens são em geral tipos perturbados e deslocados, criaturas passionais, nervosas, morbidamente impressionáveis;
- c) o estilo atormentado, refinado, freqüentemente alambicado, freqüentemente também intensa e originalmente preciso;
- d) estilo muito artístico, que sacrifica a gramática em nome da impressão;
- e) sensacionismo, termos produtores de sensações;
- f) pontilhismo literário.

Trata-se de traços estilísticos ou estilemas perfeitamente discerníveis numa narrativa literária e facilmente identificáveis em **O Ateneu**, **Em busca do tempo perdido** e em **Cca**, sobretudo aquele a que se refere o item “c”. Uma questão, porém, poderia ser levantada quanto ao item “d”. Ora, como se dá isso de um estilo ser “mais artístico” do que outro? Qual o estilo “mais artístico” entre o de Graciliano Ramos e o de Guimarães Rosa? Parece-nos difícil, se não impossível, respondermos a essa pergunta, mas se atentarmos bem para a obra de um e de outro, constataremos mais do que o estilo *do menos*, uma “faca só lâmina”, elíptico, do primeiro, em oposição ao *do mais*,

pedregoso, exuberante, do segundo: constataremos que o estilo graciliano carece justamente do que excede no rosiano (e no cardosiano), de hedonismo, de logomaquia, que vão dar no preciosismo, no esteticismo. cremos que é por aí que se orienta Paul Truffrau para valorar como “mais artístico” o estilo dos Goncourt. Sem dúvida, esses irmãos siameses, como Gustave Flaubert e Guimarães Rosa e Lúcio Cardoso e Clarice Lispector, entre muitos outros, esmeraram-se por fazer da arte, vida, e não o contrário, como Graciliano Ramos. Nem por isso este é inferior àqueles artisticamente. E vice-versa.

Já Erich Auerbach (1976) destaca, no estilo dos Goncourt, o “fascínio pelo sensorial, repulsivo e doentio” (p. 448), i.e., o sensorialismo, ou “o gozo sensorial da expressão”, ou ainda a linguagem das sensações, preciosos para os impressionistas, e evidentes em **Cca** e no estilo cardosiano, sobretudo pelo emprego recorrente das sinestésias. Esse sensacionismo dos Goncourt que Auerbach considera ser distorcido e contraditório em razão de apreender menos o “social” que o “estético” não se apresentava por meio de um “estilo baixo”; ao contrário, sempre num “estilo alto”, refinado, depurado obsessivamente (apesar de a protagonista de seu romance mais famoso, **Germinie Lacerteux**, ser uma empregada e pertencer, portanto, ao “quarto estado”), o que lhe deu um caráter “esotérico, quase hermético”, segundo José Guilherme Merquior (1979, p. 52) e que, sem qualquer dúvida, contribuiu para

que o público impressionista também se tornasse refinado e elitista. Emissor esteticista exige leitor esteticista, não há nada de surpreendente nisso. Prova-o a ficção de Lúcio Cardoso, mais particularmente **Cca**, sempre bem recebida pela crítica e nem tanto pelo público.

Num ensaio sobre o nascimento de uma nova forma literária, o *roman poétique*, Monique Legossin (1981) historia a fusão do romance com a poesia, iniciada com Charles Baudelaire, passando pelos irmãos Goncourt, Joris-Karl Huysmans, Pierre Loti, Marcel Proust, André Gide e Marguerite Duras. A ensaísta francesa cita ainda, *en passant*, Honoré du Balzac (o de **La peau de Chagrin** e **Le lys dans la Vallée**) e, de algum modo, Gustave Flaubert. O que há de comum entre esses romancistas senão que uma busca encarniçada por um estilo depuradíssimo? Sem dúvida, trata-se de “maníacos literários”, de acordo com a expressão de Paul Truffrau (1955, p. 1087), para os quais o estilo é tudo. Daí Rémy de Gourmont, citado por Monique Legossin, reprovar e negar mesmo o estatuto de literatura a “tout roman qui se contente de représenter le réel sans une transmutation, sans une recherche stylistique ou prosodique.” (1981, p. 127) Enfim, o *roman poétique* nada mais é do que o desdobramento da *écriture artiste* dos Goncourt, que, com **Manette Salomon** (1867), foram *les premiers artisans* a criar o “romance de contemplação”, “romance de consciência da personagem”, em vez do “romance de ação” (p.

130). Esse traço estilístico levantado por Monique Gosselin justifica, nas obras dos romancistas citados, outros dois estilemas, a propensão filosófica – a partir do romance que discute a própria obra de arte, o *roman de l'artiste*, no qual o protagonista é também um artista – e o descritivismo – sempre freqüente e que deriva justamente da contemplação, da reflexão, da consciência e da memória, voluntária ou involuntária, de um narrador autodiegético, na maioria dos casos. Como o exemplifica bem o romance-rio de Marcel Proust.

No caso de **Cca**, esses três estilemas estão presentes. A ver: as aventuras interiores das várias personagens-narradoras, suas consciências e suas (des)memórias importam mais que suas ações; a propensão filosófica, de raiz nitidamente existencialista, é inegável, muito embora não vinculada à arte, sem referência mesmo a personagens-artistas. Quanto ao descritivismo, que se superpõe à narração com muita freqüência no romance e instaura verdadeiramente o poético, na medida em que Lúcio Cardoso, misto de poeta-romancista-dramaturgo-cineasta, opera com *signos-de* em vez de *signos-para*, razão por que, nesses casos, a fábula não progride, como é próprio da prosa de ficção, o que sobleva é a linguagem, ou melhor, o grau de poeticidade da linguagem. Para Jean Cohen (1978),

[...] A prosa literária não é senão uma poesia moderada em que a poesia, por assim dizer, constitui a forma veemente da literatura, o grau paroxístico do estilo. O estilo é uno. Apresenta um número finito de figuras, sempre as mesmas. Da prosa para a poesia, e de um estado de poesia para outro, a diferença está na audácia com que a linguagem utiliza os processos virtualmente inscritos na sua estrutura.” (p. 30)

A *écriture artiste*, desse modo, afasta-se do grau zero da linguagem (se é que tal grau existe) e aproxima-se do grau dez da linguagem (grau também difícil de ser concebido, ainda que pensemos nos poemas simbolistas) o mais possível de um texto de prosa de ficção. *Écriture artiste* pressupõe linguagem exuberante, seja em virtude do som, do sentido, da forma e da posição dos signos lingüísticos, sua matéria-prima.

6.1. AS RAZÕES DO ESTETICISMO

Ao longo do tempo, pensadores, historiadores e críticos de arte têm-se dividido quanto à compreensão do esteticismo. O assunto traz consigo, invariavelmente, discussão acesa, porque pressupõe uma ideologia que orientará nossa postura em relação a aceitarmos ou recusarmos a obra de arte tão-somente pelo critério esteticista. Tal discussão, que nos faz remontar às teorias platônicas, moralistas, de um lado, e aristotélicas, estéticas, de outro, com certeza, nunca terá fim, visto que implica considerar os contextos onde o esteticismo se insere e a que receptor ele se dirige, e esses elementos, todos sabemos, são mutantes como a vida. Depois, consoante uma frase-aforismo de Gaston Bachelard (1989), “Tudo se aviva quando se acumulam contradições.” (p. 56)

Por isso mesmo, o entendimento da arte como realidade autônoma, com fim em si mesma, o princípio da *arte pela arte*, é o que se destaca em alguns artistas, em alguns estilos, como, por exemplo, nos parnasianos, nos simbolistas e nos impressionistas. Em contrapartida, atenua-se em outros, como no Naturalismo e no Neo-realismo, nos quais a mensagem prevalece sobre a linguagem, o significado sobre o significante e a opacidade dá lugar à transparência.

Principalmente no Simbolismo e no Impressionismo – estilos coetâneos e contemporâneos mas distintos entre si, uma vez que este é materialista e sensualista e aquele, idealista e espiritualista –, a arte passa a referir-se a si mesma. Dessa maneira, os poetas simbolistas perseguem febrilmente a *poésie pure*, na mesma proporção que os ficcionistas impressionistas se comprazem em mostrar antes o homem-artista, o homem-poeta, o homem-pintor, que o homem-político. Não gratuitamente o “eu-lírico” e o “eu-narrativo” estão encarcerados em Torres e Castelos e em quartos e refletem, latentemente, muito do “eu-empírico”. Basta repararmos, quanto aos impressionistas, as criaturas dos irmãos Goncourt (Cariolis), de Marcel Proust (Marcel), de Lúcio Cardoso (Timóteo). Trata-se de “hedonistas estéticos”, para usarmos o sintagma de Arnold Hauser (1982, p. 1063). Segundo esse historiador,

o esteticismo atinge o pináculo do seu desenvolvimento na época do impressionismo. Os seus critérios típicos, a atitude passiva e puramente contemplativa perante a vida, a transitoriedade e a natureza suspeita da experiência e o sensualismo hedonista são, agora, os padrões por que a arte é, em geral, julgada. A obra de arte é, não só considerada um fim em si, um jogo em si suficiente, cujo encanto pode ser destruído por qualquer desígnio estranho extra-estético, o mais belo dom que a vida pode oferecer, para o gozo do qual é dever de todos prepararem-se, mas passa a ser, na sua autonomia, na sua falta de atenção por tudo o que está fora da sua esfera, um padrão de apreciação da vida, da vida do diletante, que

começa, agora, a substituir poetas e escritores e representa o ideal do *fin de siècle*. (p. 1062)

Ora, uma tal concepção a respeito da arte só poderia levar o público e a crítica a considerarem, a princípio, hermético e absenteísta o Impressionismo. Com efeito, o romancista impressionista terá como destinatário de suas obras um igual, um parente artístico, já que obviamente haverá um abismo intransponível entre elas, o “quarto estado” e a burguesia, na medida em que a arte submete a natureza (e não mais se submete a ela, como no Romantismo), refina-se e se torna artefato. Afinal, é sempre mais difícil amarmos o que não conhecemos. Vista com mais atenção, porém, essa atitude esteticista dos impressionistas vai além de sua aparente gratuidade: revela uma postura ideológica no que toca à função do artista e do homem no mundo burguês. Melhor dito, com dois dicionaristas, Hilton Japiassu e Danilo Marcondes (1993), revela “a atitude de alguém que, ignorando toda consideração moral em seu julgamento e em sua conduta, limita-se a considerar a beleza como único e supremo valor.” (p. 89) Como percebemos, nada há aí de absenteísta. Ao invés, o que fica evidente nessa conceituação é a coragem de assumir-se uma postura contrária àquela estabelecida pela norma social, cultural, estética, política etc – a qual não é transgredida impunemente. É, portanto, participar, rebelar-se, ser um *desvio*. Como, por exemplo, o criador Lúcio Cardoso e sua

criatura, Timóteo Meneses. Vingança dupla contra o “inimigo” Minas Gerais, efetivada em dois planos, o do autor e o da personagem. O Impressionismo, como é do conhecimento geral, nasceu rebelde, marginal e maldito, fora dos salões oficiais, fora do cânone. A esse respeito, observa Arnold Hauser:

[...] O impressionismo é também a arte de uma oposição, como todas as tendências progressistas desde os românticos, e a rebeldia latente na atitude impressionista perante a vida, ainda que os que a assumem nem sempre tenham disso consciência, é, em parte, a razão por que o público burguês repudia a nova arte. (p. 1068)

Abster-se, na arte, na ciência, na política, na filosofia, na religião, portanto, nem sempre é omitir-se e alienar-se.

O esteticismo, que freqüentemente anda de par com o Impressionismo, encontramos-lo também neste romance de tendência impressionista que é **Cca**, muito embora não possamos jamais classificá-lo como um *roman de l'artiste*, como é o caso de **Em busca do tempo perdido**. Na verdade, está bem longe disso. A rigor, não existe uma só personagem-artista em toda a narrativa. E apenas em quatro escassas e incidentais passagens há referência mais explícita à arte: uma do Coronel Amadeu Gonçalves, no Rio de Janeiro, referindo-se a Nina, “[...] Esteve na Europa, é uma artista. [...]” (**Cca**, p. 41); outra, de Betty, com respeito ao romance **As minas de prata** (1865-1966), de José de

Alencar (**Cca**, p. 295); a terceira, de Valdo “[...] ao piano da Chácara – que quase nunca se abria [...]” (**Cca**, p. 214), e, por último e surpreendentemente, uma vez que envolve uma personagem de quem menos esperaríamos uma manifestação artística, Demétrio, que toca o citado piano (mas sempre com uma intenção capciosa), enquanto Nina dança. Essa ausência de assuntos artísticos em **Cca** causa realmente estranheza, ainda mais se nos lembrarmos do múltiplo artista (poeta, romancista, dramaturgo, cineasta e pintor) e polígrafo que foi Lúcio Cardoso; e também de seu **Diário completo**, no qual grande parte das anotações dizem respeito a especulações sobre a Arte, como, por exemplo, esta, concernente à sétima arte, uma paixão frustrante, em 23 de setembro de 1949:

20 – O cinema é, de todas as artes, a mais trabalhosa. Para levá-la a efeito, é preciso o concurso de grande número de pessoas. A harmonia que requer, portanto, é a mais difícil de se obter. Creio que deve vir daí a raridade das autênticas obras-primas da tela. E de onde é possível a alguns imbecis, apoiados em citações de dicionário, afirmarem que o ‘cinema não é arte’. Arte sim, arte degradada, arte assassinada pela indústria, devido aos fabulosos proventos que engendra, mas ainda assim arte, já que o espírito do homem consegue se transmitir através dela com tão grandiosa intensidade. (p. 23);

ou a seguinte, que tem a ver com a paixão que o faz voltar à vida, após o

derrame cerebral de 1962, e com a plasticidade de seu estilo literário, conforme ele mesmo nota e anota, em 13 de outubro de 1956:

Há em mim, sem nenhuma dúvida, um artista plástico fracassado. Em certos momentos, tenho a impressão de que escrevo como se desenhasse. (p. 229);

ou esta, de 7 de maio de 1958, agora referindo-se à literatura – com certeza, a sua paixão maior, e o grande assunto do **Diário completo** – e evidenciando a sua opção pelo *subsolo* (como Dostoiévski, um dos autores mais citados), em vez do *solo* (como Graciliano Ramos) dos homens:

Leitura: **Memórias do cárcere** de Graciliano Ramos. Não posso, não tenho forças para gostar de livros assim – a modéstia do autor é falsa e o que ele viu e aprendeu durante o período de sua prisão, restrito e superficial. Não há uma visão inteira do homem, mas de seu lado mais imediato – é uma projeção física e não interna. Espanta-me que se possa comparar este livro com **A casa dos mortos** de Dostoiévski. A diferença é fundamental: um é o ponto de partida em que um escritor acha o Cristo e descobre o homem em sua profundidade – o outro é o ponto de chegada de um autor visceralmente materialista. (p. 248);

ou ainda estoutra, de 21 de fevereiro de 1959, bastante ilustrativa, na medida em que nela Lúcio Cardoso, numa espécie de autocrítica (em relação a **Cca**),

revela sua mágoa para com a incompreensão da crítica:

Um jornal publica hoje a capa do meu livro a sair no mês próximo. Dois anos, e mesmo assim, menos tempo do que levei para publicar **O enfeitado**, que durante tanto tempo rolou em minhas gavetas. Mas apesar disto, é o suficiente para que eu perceba os defeitos da **Crônica** e avalie os lados por onde envelheceu. Isto me consola, imaginando que posso fazer melhor. Mas assalta-me uma grande melancolia, imaginando que também este tombará no silêncio e no desinteresse e que, independente de seus defeitos, que talvez só eu conheça, poderia ser uma obra-prima que encontraria a mesma *repulsa* e a mesma prevenção que vêm encontrando todos os meus outros livros...

Mas é de cabeça erguida que eu me preparo para suportar este desdém. (p. 269)

O que verificamos também nessa passagem (assim como em muitas outras do **Diário completo**), e é o que mais importa aqui, é quanto o trabalho artístico obsedava e atormentava o romancista (e também o poeta, o cineasta, o dramaturgo), o que o faz inclinar-se para a grei daqueles esteticistas, para quem a linguagem é o único e fundamental problema da Arte e que o romance, por exemplo, deve tornar-se, assim, mais que uma obra de arte, um *objeto estético*. Frequentemente, esses esteticistas, entregues ao gozo do virtuosismo do estilo – transformado em fetiche – desvinculam-se do humano. A crítica marxista não lhes perdoa e os condena por isso. Por aí devemos

compreender por que parte da crítica brasileira revela, ainda hoje, uma má-vontade para com a obra cardosiana.

Seja como for, mesmo não sendo um “romance de artista”, **Cca** constitui-se num texto que denota esteticismo, principalmente por construir-se mediante uma linguagem que se esmera, não por vir num registro culto, distando, assim, imenso tanto daquela deliciosa oralidade das personagens e – o mais importante, segundo o próprio polígrafo paulistano – também dos narradores de Mário de Andrade; quanto da mixórdia lingüística, do ludismo verbal das criaturas de Guimarães Rosa; mas sim por sua exuberância imagética, por ser “predominantemente plástica, com colorido sombrio”, segundo o parecer de Walmir Ayala (1997), também poeta, romancista e crítico de arte, que privou muito intimamente com Lúcio Cardoso. Confirmo-lo no excerto que segue:

[...] Lentamente, e como se ameaçasse nalguns pontos romper o tecido sem resistência, apontava já o que lhe constituía o esqueleto, e adivinhava-se que ele não tardaria a emergir completamente, livre da carne que o compusera, e da luz que o iluminara, cambiante e rosada – e bruto ia erguendo aqui e ali sua quinas, seus sinais pontudos, suas cavidades forradas de preto, como a carcaça de um navio que o mar, defluindo subitamente, deixasse repontar seca e nua à luz assombrada do sol. (**Cca**, p. 559-560)

Ao comentar o Impressionismo e, conseqüentemente, o esteticismo, Arnold Hauser (1982) esclarece, a respeito da Literatura Inglesa dos anos oitenta do século XIX:

[...] Esta nova geração é absolutamente hostil à burguesia, mas, de uma maneira geral, não é democrática ou mesmo socialista. O seu sensualismo e hedonismo, o seu objetivo de gozar a vida e de extasiar-se com ela, de fazer de cada hora dessa vida uma experiência inesquecível e insubstituível assumem, muitas vezes, uma feição anti-social e amoral. (p. 1085-1086)

Nesse sentido, um nome emblemático aí é, sem dúvida, o de Oscar Wilde, e trazendo a questão para o âmbito da Literatura Francesa, o de Joris-Karl Huysmans, e, por tabela, para o da Literatura Brasileira, o de Gonzaga Duque, nome que caiu hoje no mais completo olvido e cujo romance **Mocidade morta** (1897) intenta seguir de perto entre nós o *roman de l'artiste*, decadentista, impressionista, à maneira de **Às avessas** (1884), de Huysmans.

De certo modo, e guardadas as devidas proporções, o procedimento de Lúcio Cardoso semelha com o dos romancistas acima citados, excluindo-se, é evidente, a questão do *roman de l'artiste*, em **Cca**. Basta a leitura de sua obra (não importa em que gênero), de seu **Diário completo**, dos depoimentos da irmã, Maria Helena Cardoso, que escreveu dois livros de memórias

esclarecedores sobre o homem e o artista Lúcio Cardoso, **Por onde andou meu coração** (1967) e **Vida vida** (1973), e daqueles que conviveram com ele, para conferirmos como Wilde, Huysmans, Gonzaga e Lúcio compartilham o mesmo ideal, a saber, o de que não deve haver distinção entre arte e vida, escrever e viver. Insistimos, todavia, em não ver aí, através de lentes reducionistas de um binóculo usado ao contrário, uma atitude meramente egoísta, passiva, gratuita, alienada, por parte dos romancistas; ao contrário, vemo-los, por meio de uma lupa, como atuantes, expondo-se, hedonistas e cínicos, e pagando caro por isso. O caso de Lúcio Cardoso, cuja obra, sempre reconhecida por sua excelência, ainda por seus detratores, converteu-se numa espécie de tabu, comprova-o. A ela se refere Rui Castro (1999) da seguinte maneira:

O dia em que acordar para a obra de Lúcio Cardoso, a literatura brasileira levará um susto. Haverá gente se perguntando como pudemos ter sido tão cegos, surdos e insensíveis para com um artista de seu porte. 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. (p. 221)

Ora, Lúcio Cardoso nada tem de *anti-realista* – para usarmos a nomenclatura marxista –, por “preferir a psicologia à política” na sondagem

humana. Freud falou tanto das peias dos homens quanto Marx: ambos foram humanistas. Quanto a não ser de esquerda, isso não torna o *Corcel de fogo* menos engajado com o partido do Homem nem menos artista. Por fim, é impossível ignorarmos seu esforço composicional, sua carpintaria narrativa, ousada, inovadora, fragmentária, dialógica, especialmente em **Cca**, “espaço intersemiótico”, no feliz sintagma de Sônia Breyner (p. 718), texto subversivo quer pelo enunciado, quer pela enunciação. Assim, não gratuitamente Rui Castro aspeia as expressões “de esquerda” e “de vanguarda”, como que pondo-as em xeque quanto à pertinência delas em relação a Lúcio Cardoso.

O esteticismo, dessa maneira, carece de ser revisto, pois nele há também vontade e empenho de sublevar-se contra tudo quanto apequena o homem (artista) e restringe-lhe a liberdade. Contrariando as aparências, os esteticistas são políticos, no sentido mais nobre dessa palavra: estão visceralmente preocupados com os homens na *pólis*. Assim vistos, os esteticistas guardam afinidade com os anarquistas.

6.2. OS TIQUES E AS BOSSAS IMPRESSIONITAS

A palavra *estilo*, segundo John Middleton Murry (1968), comporta três significados, a saber, idiossincrasia pessoal, técnica de exposição e alta realização literária, em que a expressão pessoal alcança uma dimensão universal. Elegemos aqui o primeiro deles, para dar suporte à nossa argumentação a respeito da estilística impressionista e, por conseqüência, da estilística cardosiana. Assim, a técnica e a depuração que todo grande artista consegue encontrar são, na verdade, uma conseqüência de sua idiossincrasia, primeiramente pessoal, depois coletiva. Estamos nos referindo aos estilemas, ou tiques estilísticos – recorrências temáticas e formais que caracterizam um estilo individual ou epocal. Não à toa Pierre Guiraud (1978), num jogo paronomástico, diz que estilística é estatística. É precisamente a partir daí que entram em cena as bossas – desvios, estranhamentos, concernentes a um sentir e a um pensar específicos de cada pintor, músico, poeta ou romancista. Dessa maneira, a título de ilustração, a imagem da *pedra* aparece recorrentemente na poesia de Carlos Drummond de Andrade e na de João Cabral de Melo Neto, mas com valores díspares. A *pedra* (perda) drummondiana tem a ver antes com o sentir do que com o pensar, algo parecida com outra *pedra* (perda), a de um conterrâneo (mas não contemporâneo) seu: Cláudio Manuel da Costa. Ou,

para levarmos para o campo da prosa de ficção, o tempo, como categoria filosófica e ficcional, recebe uma representação literária em Graciliano Ramos e outra em Lúcio Cardoso. Impossível não distinguirmos a propensão para o tempo metafísico, filosófico, do segundo da propensão para o tempo físico, sociológico, do primeiro; bem como a *poética da escassez* do romancista alagoano da *poética do excesso* do romancista mineiro. Tais distinções derivam de uma disposição individual peculiar de percepção e significação do mundo exterior e que implica tiques. Estes, na medida em que são reconhecíveis em vários autores, normalmente pertencentes a uma mesma faixa de tempo, tornam-se interpessoais, o que os irmana numa escola artística.

Os tiques e as bossas do Barroco e do Romantismo, escolas que operaram as primeiras grandes rupturas com o cânone, com a norma, i.e., com o paradigma clássico, de tão explicitados e comentados que foram por seus estudiosos e pesquisadores, hoje já não oferecem dificuldades para o analista ainda o mais inexperto. Frente a textos barrocos e românticos, de imediato descobrimos-lhes os tiques essenciais e sintomáticos, a dialética e o descomedimento, para respectivamente o Barroco e o Romantismo. E o mesmo se dá com as bossas, por isso mesmo num texto dado o ludicamente

labiríntico aponta para o sermonário do padre Antônio Vieira e o exacerbado condoreirismo, para a poesia de Castro Alves.

Mais difíceis de serem reconhecidos, justamente por não serem tão identificados e explicitados pelos analistas, são os tiques e as bossas dessa outra escola também de ruptura que é o Impressionismo, os quais impressionam vivamente por seu caráter plástico, sem dúvida, seu índice maior. Repitamos: é comum não gostarmos do que não conhecemos. As dificuldades aumentam ainda mais quando o texto é literário, ou seja, quando se trata de identificar num romance *tiques* e *bossas* impressionistas. Afrânio Coutinho, José Guilherme Merquior e Domício Proença Filho, como já vimos na Introdução, foram os que, entre nós, mais se detiveram sobre o assunto. Devemos-lhes bastante, e foi a partir deles que levantamos as recorrências e os estranhamentos estilísticos dos impressionistas literários. Consideremos os mais característicos, que arrolamos a seguir.

A prosa de ficção (e não o verso) é de impressões, de sensações, de memórias, de recordações vividas (e vívidas) das personagens – como constatamos pela leitura de **Em busca do tempo perdido** e **Cca**.

A focalização realiza-se em primeira pessoa (herói-autor), como é o caso de **O Ateneu** e **Em busca do tempo perdido**, ou ocorre a plurifocalização narrativa, como em **Cca**.

A plasticidade da narrativa impõe-se soberanamente, sobretudo o elemento cromático, o que exige a arte da descrição e, por conseqüência, um estilo visual. A esse respeito, John Middleton Murry (1968) observa:

O esforço para reduzir o dom do estilo à faculdade de visualização é realmente uma característica tentativa francesa para explicar por uma hipótese simples fatos complicadíssimos. Parece-me que a verdade não está tanto no fato de poder um autor possuir um grande poder de visualização – mesmo quando este dom for principalmente descritivo – quanto no de dispor do poder de fazer seus leitores verem as coisas de vez em quando. (p. 102)

De fato, os textos impressionistas relevam a voragem do olhar caleidoscópico. Haja vista para **Cca**, cujas personagens-narradoras primam por sua obsessão visual. Pensemos especialmente em Ana Meneses:

[...] Isto era o que me conduzia habitualmente ao porão, e me fizera vedá-lo a qualquer olhar estranho, como um altar que devesse permanecer imune da curiosidade profana. Só eu poderia ali penetrar, e tocar o desenho daquela mancha, continente preto alargando-se, abrindo-se como uma teia num dos seus extremos, alongando-se, subindo mais num único traço agudo e rebentando, afinal, como um fogo de artifício que se desfizesse mudo e sem luz. (**Cca**, p. 358)

ou em André:

[...] Eu a via do lugar em que me achava, e seguindo com o olhar a gaze que pendia dos seus braços brancos, sentia compor-se o quadro, tornar-se óleo, e converter-se afinal, através dessas cores fundamentais, em pintura imemorial e definitiva.) (Cca, p. 226)

Para essas personagens, ver é ter, melhor, reter. E essa escopofilia, que tem tudo a ver com o olhar de artista plástico (cineasta, desenhista, pintor) de Lúcio Cardoso, atinge e contagia também o seu leitor, invariavelmente esotérico.

O descritivismo, a partir do qual o apelo ao colorido e a pintura literária ganham realce, é outro tique sempre notado nos romances impressionistas e que, como já comentamos, tem como função tornar poético o prosaico, na medida em que a narrativa não mais avança, *prorsus*, mas sim obedece ao princípio do retorno, próprio do *versus* da poesia, como bem lembra Salvatore D'Onofrio (1978). Daí por que aí os verbos tendem a ser copulativos, e não de movimento. Sublinhemos, ainda, que o descritivismo impressionista é sempre caudaloso, nervoso – uma concessão romântica muito provavelmente –, nunca *a seques*, conciso e preciso, à Graciliano Ramos. Provam-no os longuíssimos períodos descritivos de Marcel Proust e de Lúcio Cardoso, o que, com certeza,

afasta o “leitor superficial”, de imediato, das obras desses dois mestres da descrição.

Conseqüência do tique anterior, o do disfarce, da dissimulação, da ambigüidade, é um dos mais impressionistas que há. Agora, ao contrário do ocorria no Naturalismo, a bossa está em sugerir, e não em mostrar. Como no caso de **Dom Casmurro**, valem mais os interditos do que os ditos. Razão por que as personagens-narradoras impressionistas se desdobram (ainda os heróis-autores de **O Ateneu** e **Em busca do tempo perdido**), vêm de modo diferente do que viram antes e exercitam a (contra)dicção. Afinal de contas, recorrem incessantemente ao rio corrente dos discursos, os quais exigem concursos.

Ora, parece que nos aparece aí o contraditório: como pode o descritivismo impressionista, já por nós reconhecido como caudaloso e nervoso, pretender-se subentendido, lacunoso? Até porque o culto do oculto, do entredizer-se, cabe a contento para o estilo aforismático machadiano, mas não para o de verbalistas (nunca no sentido de eloqüência vazia) como Marcel Proust ou Lúcio Cardoso. Como justificarmos, então, a fragmentação, as lacunas, as elipses e as paralipses tão recorrentes no romance-rio do francês e, sobretudo, no romance-caleidoscópio do brasileiro? Justificamo-las a partir do tique impressionista acima referido e que consiste justamente em desvelar

velando a realidade. Daí as personagens-narradoras de **Em busca do tempo perdido** e de **Cca** mostrarem-se tão esquivos. No que toca ao último, trata-se de um procedimento de iconização: a estrutura narrativa, fragmentando-se, espelha o fugidio, o incompleto, o proteiforme desses seres atormentados e atormentadores que vivem na e junto à Chácara. Aliás, mesmo o Impressionismo pictórico, que se caracteriza pelo figurativismo, não descarta a *tache*, o *indefini*, a *imprécision*. Como vemos nas telas de Claude Monet. Lucio Cardoso procede, assim, de certo modo, como uma de suas personagens, o Coronel Amadeu Gonçalves, de **Cca**, “protetor-amante” de Nina: é um tentalizador. Ademais, de acordo com o aforismo de Heráclito, “A natureza ama ocultar-se” (*apud* Donald Schüler, 2000, p. 49).

Como é fácil verificarmos, as metáboles ou figuras literárias estão intimamente relacionadas com os estilemas pessoais e epocais. Não aparecem, portanto, gratuitamente na obra de um autor, mas antes respondem à idiossincrasia desse mesmo autor e de sua época. Dessa maneira, a recorrência, por exemplo, do símile no Romantismo (seja na narrativa, seja no poema) é evidente. Basta que leiamos José de Alencar e Castro Alves para comprová-lo. São tiques reconhecidamente românticos e que servem à “estética da redundância”. No entanto, se investigarmos a poesia de João

Cabral de Melo Neto, a qual se vincula nitidamente à “estética da elipse”²², constataremos quanto o *como* é também recorrente nela. Nada há de incoerente nisso, visto que o referido conectivo, na poesia do modernista, por si só uma bossa, nunca é derramado, prolixo, *de mais*; ao invés, aparece sempre sintaticamente concreto, “a pedra dá à frase seu grão mais vivo”. Portanto, “obstrui a leitura fluviente, flutual”. É aí que se dá efetivamente a passagem do tique para a bossa, porque o emprego do *como* na poética do Modernismo não deixa de causar estranheza.

Na prosa de ficção impressionista, chama atenção o largo uso da metonímia, da sinédoque, da sinestesia, da elipse (paralipse) e da hipálage. Todas essas figuras ou metáboles se prestam bem às construções semântico-sintáticas do Impressionismo literário. São-lhe tiques imprescindíveis e têm um ponto em comum: o de não dizer diretamente, de escamotear o dito, de interdizer. Machado de Assis e Lúcio Cardoso são dois mestres nesse sentido. Razão por que podemos vê-los como romancistas de intenção impressionista.

A metonímia, que, segundo Nilce Sant’Anna Martins (1997),

se dá apenas com o substantivo, é a figura pela qual uma palavra que designa uma realidade A é substituída por outra palavra que designa a realidade B, em virtude de uma relação de vizinhança, de

²² Tomamos os sintagmas “estética da redundância” e “estética da elipse” de Silviano Santiago (1983, p. 93), que assinala como traço determinante do Modernismo a elipse.

coexistência, de interdependência, que une A e B, de fato ou no pensamento. (p. 102),

serve aos impressionistas na medida em que na relação estabelecida a ênfase é dada justamente ao elemento substituído, ao subentendido. Exemplifiquemos novamente com **Cca**, título em que o lexema **casa** está no lugar daqueles que a habitam, pertençam eles ao clã dos Meneses ou não. A moradia, assim, ocupa o espaço dos moradores. Importa mais o *de-dentro* (os habitantes) que o *de-fora* (a habitação). Vejamos outro exemplo, ainda de **Cca**: “Posso afirmar que, indo até lá algumas vezes a cavalo, encontrei nela uma poesia e uma dignidade que nem sempre vislumbrei nesta **construção pretensiosa** onde hoje vivem...” (p. 35, grifos nossos). Examinemos o sintagma em destaque: sintaticamente, “pretensiosa” é o elemento determinante de “construção”, o seu adjunto adnominal, conforme a gramática tradicional; semanticamente, no entanto, e conhecendo a fábula de **Cca**, constatamos que pretensiosa é antes a gente moradora que a moradia. Novamente, esta está no lugar daquela. Trata-se aqui como lá de um caso em que coexistem duas figuras, a metonímia e a hipálage.

Se o romance tendesse para o Naturalismo, o inverso naturalmente se daria. **Cca**, como **O Ateneu**, com frequência, ilude o leitor apressado, para quem essas obras se constituem, antes de tudo, em romances de tese,

precisamente em razão de os títulos delas conterem um elemento que aponta para um mundo físico e coletivo e promíscuo e degradado, que deve ser combatido. Não descartamos tal leitura, até porque, como já dissemos, Lúcio Cardoso e Raul Pompéia, cujas vidas e obras têm muito em comum, valeram-se de seus textos para “vingar-se” de seus contextos: o primeiro de modo implícito, o segundo, de modo explícito. Mas o fizeram a partir de uma linguagem e de uma montagem narrativa próprias e específicas, que prendem o leitor de imediato, na medida em que se tornam antes *fins* que *meios*; a mensagem virá depois.

A sinédoque, que muitas vezes se confunde com a metonímia, mas que pode ser dela diferenciada se tivermos em mente que põe em destaque a relação todo/parte, é também *tique* impressionista, porque entremostra, em vez de mostrar. A propósito, Nilce Sant’Anna Martins (*idem*, p. 104) refere-se a um conto de Machado de Assis, “O contrato”, em que as personagens masculinas vêm representadas por algum atributo pessoal ou por uma peça do vestuário – aliás, *tique* e *bossa* machadianos no mais alto grau. Não resistimos à tentação de citar um fragmento dele, antológico quanto ao emprego da metábole em questão:

Em tudo isso, gastou a moça uns seis meses. Durante o mesmo prazo, a amiga não mudou de **bigode**, trocou muitas cartas com ele,

ele relacionou-se na casa, e ninguém ignorava mais que entre ambos existia um laço íntimo. O **bigode** perguntou-lhe muita vez se lhe dava autorização de a pedir, ao que Josefa respondia que não, que esperasse um pouco.

– Mas esperar o quê? inquiria ele, sem entender nada.

– Uma cousa.

Sabemos o que era a cousa; era o convênio colegial. Josefa ia contar à amiga as impaciências do namorado, e dizia rindo:

– Você apresse-se...

Laura apressava-se. Olhava para a direita, para a esquerda, mas não via nada, e o tempo ia passando, seis, sete, oito meses. No fim de oito meses, Josefa estava impaciente; tinha gasto cinquenta dias a dizer ao namorado que esperasse, e a outra não adiantou cousa nenhuma. Erro de Josefa: a outra adiantou alguma cousa. No meio daquele tempo apareceu uma **gravata** no horizonte com todos os visos conjugais. Laura confiou a notícia à amiga, que exultou muito ou mais que ela; mostrou-lhe a **gravata**, e Josefa aprovou-a, tanto pela **cor**, como pelo **laço**, que era uma **perfeição**. (*In Obra completa de Machad de Assis*, 1986, v. II, p. 960, grifos nossos)

Descontado o traço chistoso que advém das sinédoques e sempre presente nos textos do *Bruxo do Cosme Velho*, mas ausente em Marcel Proust e Lúcio Cardoso, esse metassemema corrobora para a atmosfera de vagueza e imprecisão da prosa de ficção impressionista.

As impressões sinestésicas, a que já nos referimos anteriormente e que importam grandemente para a representação da memória involuntária, da

memória sensorial, do *'élan vital*, têm presença garantida no Impressionismo.

Vejamo-las neste passo de **Cca**:

Mas cedendo a um impulso irresistível, levantei a ponta do linho. O rosto nu repontou na claridade como um grito escapado e bruscamente contido – mas estava viva, eu poderia jurar, estava viva e respirava, se bem que aquilo fosse apenas um sopro, como o hálito de uma rosa se desmanchando. (p. 500)

As correspondências visual-auditivo-olfativas impressionam a personagem-narradora Valdo de **Cca**, exigindo-lhes a memória e a escritura sensoriais. Mediante a sinestesia e as construções sinestésicas, o romancista recorta sensorialmente a realidade que o cerca.

Figura de sintaxe, portanto, um metataxe, a elipse implica omissão de elemento sintático da frase. Tal procedimento faz-nos pensar logo num estilo que quer dizer mais com menos. Como o de Machado de Assis, em que a forma foi desbastada laboriosamente e que tem a ver com aquilo que Roland Barthes (1971) chama de “preciosismo da concisão”, que, é evidente, opõe-se diametralmente a outros dois preciosismos, o barroco e o parnasiano. Ora, sendo a elipse uma figura que pretende velar, sugerir, confundir, cabe ela, pois, à perfeição, na estética impressionista. Mas em que medida a prosa de ficção de Marcel Proust e de Lúcio Cardoso – em que, sem a menor dúvida, o

“preciosismo da concisão” está de todo ausente – tem como tique a elipse? Na medida em que a elipse já não se dá mais apenas no nível da sintaxe da frase, mas também no nível da sintaxe do texto. Daí as reticências, as lacunas, o pontilhismo, a fragmentação da estrutura da narrativa. Tudo obedece a uma estratégia de dissimulação, o que podemos constatar em **Cca**:

[...] No entanto, lembre-se que aí na Chácara, onde gozam de uma vida de relativa fartura.....
e sem dúvida, entre todos os meus amigos, o que possui opinião mais justa sobre o assunto é o Coronel. Diz ele que, mesmo desquitada, uma mulher merece toda atenção daquele que foi seu marido – quanto mais não havendo desquite. (p. 34)

[...] Posso afirmar que, indo até lá algumas vezes a cavalo, encontrei nela uma poesia e uma dignidade que nem sempre vislumbrei nesta construção pretensiosa onde hoje vivem. Tivessem feito o que eu tanto apregoei, liquidado a casa, vendido os trastes, diminuído a criadagem, loteado as terras e entrado em acordo com o resto dos credores, não estaríamos agora na situação de

que são as mesmas de antigamente. (p. 35)

Importa repararmos nesses dois fragmentos que a narrativa-epístola (de Nina a Valdo) não se deixa ver por inteiro, aliás, exatamente como a própria personagem por toda a fábula. Daí as lacunas, à maneira de anacolutos ou “frases quebradas”. Margarida Aritzeta (1996) define assim o anacoluto:

Construïó gramatical en la qual la segona part no concorda sintàcticament amb la primera, però té un significat molt lligat amb els pensaments de qui parla o de qui escriu en el moment que ho fa. Hi há, per tant, una ruptura en la construcció de la frase. (p. 22)

Tal metataxe, assim, consiste numa ruptura na construção da frase e que nada mais faz senão insinuar outra ruptura, a do pensamento. Assim como a retórica do escamoteamento da personagem (narrador) insinua o escamoteamento do autor.

A elipse transforma-se em paralipse, quando a perspectiva narrativa diz menos do que deveria dizer, ou quando a personagem e/ou o narrador sonegam informações ao narratário. Informações que eles têm mas retêm consigo. Sonegam em razão da perspectiva psicológica, de uma autocensura, por que passa Nina, por exemplo, em **Cca**; e, noutro plano, em virtude da lógica do desenvolvimento da fábula e do modelo de representação adotado pelo autor.

Outro tique impressionista que merece comentário diz respeito ao emprego de uma figura pouco notada pelos estudiosos do assunto, muito embora sempre freqüente em textos que apresentam uma tendência para o Impressionismo literário e que se constitui num imprevisto *desvio* sintático-semântico de grande força impressiva, na medida em que o impacto da apreensão sensorial trai a representação verbal. Consideremos o fragmento

que segue, de **Cca**, em que mediante uma narrativa-confissão Ana fala do marido:

Abria-as novamente, num gesto nervoso e impaciente, deixando que elas estalassem contra a parede – depois, precipitando-se, respirava com sofreguidão o ar morno e parado do jardim. De longe chegavam vozes, ouvia-se o portão ranger, e ele apurava a vista, procurando distinguir quem se aproximaria pela aléia central. (**Cca**, p. 488)

A percepção impressionista, pela hipálage, desloca sintaticamente os determinantes “nervoso” e “impaciente” para um determinado inesperado, “gesto”, quando o sentido do texto nos indica o alvo real da determinação: não o gesto mas sim o dono do gesto, Demétrio. Trata-se, assim, de uma figura que opera uma “discordância”. Ou, como prefere Hênio Tavares (1984), “uma concordância *ad sensum* e não a concordância *ad verbum*. Também chamada concordância semiótica ou figurada.” (p. 342) Em outro romancista invariavelmente tido como impressionista, Raul Pompéia, encontramos com freqüência a hipálage, a despeito de, nesse romancista, o *tique* se converter em *bossa*, na medida em que a figura vem “deformada”, com um desabrido acento cômico-grotesco, expressionista:

Nas ocasiões de aparato é que se podia tomar o pulso ao homem. Não só as condecorações gritavam-lhe do peito como uma couraça de gritos: *Ateneu! Ateneu!* Aristarco todo era um anúncio. Os gestos, calmos e soberanos, eram de um rei – o autocrata excelso dos silabários; a pausa hierática do andar deixava sentir o esforço, a cada passo, que ele fazia para levar adiante, de empurrão, o progresso do ensino público; o olhar fulgurante, sob a cristação áspera dos supercílios de monstro japonês, penetrando de luz as almas circunstantes [...] (Pompéia, 2001, p. 13)

Enfim, o traço comicamente grotesco não se faz imprescindível para a narrativa impressionista (como se faz para a narrativa expressionista). Às vezes, é certo, até ganha visibilidade, em **Cca**, na figura de Maria Sinhá, de Timóteo e do Barão de Santo Tirso, que, porém, estão longe de ombrear com Nina, André, Alberto, em cuja composição o dominante é o traço tragicamente sério, que lhes dá maior envergadura e complexidade como personagens.

6.3. A PROESIA CARDOSIANA

O estilo de Lúcio Cardoso, seja em **Cca**, seja em outros romances e novelas, prende o nosso interesse, fascina-no, nem tanto pelos temas dostoievskianos (como o Pecado, a Culpa) ou pelos dos romancistas católicos franceses (sempre às voltas com o embate entre Deus e o Diabo e anjos exterminadores), influências reconhecíveis e assumidas por Lúcio Cardoso, mas sim pela arquitetura narrativa (e aí o modelo, sem dúvida, é Willian Faulkner, o de **O som e a fúria** e **Enquanto agonizo**) e, principalmente, pela linguagem. Mário Carelli, ao traduzir **Cca** para o Francês, ressalta:

Pour clore la présentation de ce roman unique dans la littérature brésilienne, je tiens à souligner que l'exubérance de la prose cardosienne pose problème à la traduction qui pourrait banaliser un texte fou ou dessécher une écriture foisonnante en essayant de policer les méandres de ces phrases et le jeu de ses métaphores. Plus subtilement, j'ai dû résister à la tentation de gommer les contradictions et les invraisemblances reflétant les conflits des protagonistes et le mensonge qui mine leurs rapports et altère leur regard sur eux-mêmes. A l'exemple de Cardoso que traduit Emily Brontë, Jane Austen, Daniel Defoe, avec liberté, j'ai essayé de recréer ce flux verbal qui donne un pouvoir incantatoire à son texte. Souvent la lumière n'y naît pas de la transparence de la phrase mais de la fulgurance des images et des visions qui se déploient comme des hallucinations. Le poète-traducteur Jean-

*Claude Masson m'a aidé dans ce travail où la rigueur ne devait pas s'exercer au détriment d'une certaine audace, qu'il en soit remercié.*²³

Como notamos, o tradutor sublinha as dificuldades que enfrentou para verter para o Francês “*l'exubérance de la prose cardosienne*” e o risco de “*banaliser un texte 'fou' ou dessécher une écriture foisonnante*”. Tudo em razão de o romancista mineiro jogar com a linguagem que, segundo Massaud Moisés (1996), “é plástica, versátil, fluente, dum autêntico escritor”. (p. 304) Trata-se, portanto, de uma prosa lírica, ou *proesia*, como preferimos denominar aqui, na medida em que o desejo de ficcionalizar não é superior ao de *fazer linguagem*, quer dizer, poetar. Mário Carelli (Edição crítica de **Cca**, p. 724), que insiste em ver tendências expressionistas nesse romance cardosiano, prefere falar em “prosa poemática”, que teria muito da “poesia plástica” de Lúcio Cardoso. Certo, quanto aos seus poemas de versos livres, enormes e brancos, com ritmo mais de prosa do que de verso e de muita riqueza plástica; certo não, quanto a vermos Expressionismo na sua prosa de ficção, curiosamente mais polissêmica que seus poemas. Insistimos: não é o mundo interior de Lúcio Cardoso que pressiona a realidade; esta é que o pressiona. Daí não haver, em **Cca**, as distorções metafóricas características do

²³ *Post-face* à edição francesa, **Chronique la maison assassinée**. Paris: Métailié-Mazarine, 1985.

Expressionismo, invariavelmente concebidas por meio de imagens agressivas e animais, que já detectamos em **O Ateneu**. Em relação à prosa de ficção cardosiana cabe dizermos o que Benedito Nunes (1989b) disse da de Clarice Lispector: “é medularmente poética”. (p. 142) Se não, vejamos:

Parei o trabalho, dobrei as duas grandes agulhas sobre a almofada, ergui-me e dirigi-me ao quarto sem dizer mais palavra. À medida que avançava, o cheiro tornava-se mais persistente, revelando o laboratório onde se processava sua morna composição. E aquele ainda não era, devo esclarecer desde já, o mau cheiro contínuo, insinuante, que durante muitos e muitos dias nos perseguiu, impregnando roupas, copos, móveis e utensílios, tudo enfim, com seu açucarado alento de agonia. (p. 472)

Devo repetir, para bom entendimento do que estou narrando, que já havíamos ultrapassado a plenitude do dia; através das janelas, e coando-se pelos altos vidros amarelos que as encimavam, descia uma luz dourada e espessa, em cujo centro dançavam partículas de pó. O calor não diminuíra, mas às vezes soprava uma brisa que trazia de fora esse hálito quente das plantas longamente castigadas; todo um mundo oxidado parecia crepitar e sobrepor-se às coisas amenas, criando uma atmosfera artificial a que as formas se incorporavam, bruto e sem sossego. (p. 558)

Conforme verificamos, por meio dessas duas falas, a primeira de Ana e a segunda de Valdo, a apreensão do real se dá mediante uma linguagem que

teima em cifrar-se, em metaforizar-se, em conotar, e invariavelmente a partir de um *diferenciador poético*, o sensorialismo, ou as construções sinestésicas.

Vista por outro viés, a linguagem de Lúcio Cardoso não segue a dos modernistas da primeira hora, da Semana de Arte Moderna. Está longe da *oratura* deles. Nesse sentido, o mais perto que o romancista consegue chegar é com **Maleita**. Por outro lado, a linguagem cardosiana também não segue, à letra, a dos regionalistas que ganha espaço a partir de 1930, com o romance social, neo-realista, ou o nosso segundo naturalismo, como quer Flora Sussekind (1984). Na verdade, a linguagem está mais para a daqueles romancistas cuja prosa de ficção tende a fundir narrativa, poesia e filosofia, como a de Otávio de Faria, Gustavo Corção, José Geraldo Vieira, a do português Vergílio Ferreira e, sobretudo, a de Clarice Lispector (descontado o barroquismo desta), que privou com o *Corcel de fogo* e por ele se deixou influenciar nitidamente. A prosa de ficção desses autores, em virtude da fusão narrativa-poesia-filosofia, costuma padecer de um “mal”: ganha em poesia ou em filosofia e perde em narrativa. O que pode, às vezes, comprometer o princípio da verossimilhança. É o que acontece com algumas personagens de Jean-Paul Sartre, de Clarice Lispector e de Lúcio Cardoso. Não raro são crianças ou adolescentes que têm uma capacidade precoce surpreendente para especular sobre o ser das coisas humanas e não-humanas. Ou então, trata-se de

personagens intelectualmente bem-dotadas, quase sempre professores, artistas e intelectuais, que se descobrem e descobrem o Outro, mais pela filosofia do que pela psicologia. Por isso, com propriedade, Otávio de Faria fala em “romance ontológico” para **Cca** (*apud* José Geraldo Nogueira Moutinho, *in* Edição crítica de **Cca**, p. 714). Tais personagens serviriam, assim, como ilustrações de um pensamento filosófico, no caso dos três romancistas supracitados, de raiz evidentemente existencialista. A título de ilustração, reparemos a abertura do romance de Lúcio Cardoso, na qual aparece, de chofre, uma das perguntas-chaves do Existencialismo: “18 de... de 19... – (... meu Deus, que é a morte? [...])”

Outra questão, ainda vinculada à linguagem, é sempre levantada pelos críticos de **Cca**: a que se refere aos registros das personagens. Muito embora elas queiram e devam e saibam dizer, não podem fazê-lo, até porque só têm acesso a partes do que dizem. Como salienta Eni P. Orlandi (2001, p. 49), “O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele.” Daí por que elas primam por *interdizer*, procedimento caro a Lúcio Cardoso e aos impressionistas. Mas não é isso o que incomoda a crítica; e sim a homogeneidade dos discursos, ou o “excesso de literatura”, no dizer de Wilson Martins (Edição crítica de **Cca**, p. 795), que repara:

[...] Com efeito, a leitura crítica revela neste livro [Cca] uma hipertrofia da originalidade: fazendo com que os próprios personagens se substituíssem ao romancista, não podia escapar o autor ao inconveniente de atribuir a todos eles uma lucidez e um estilo primoroso, numa espécie de ‘indiferença estética’ para com os seus próprios dramas, num frenesi de análise psicológica e de imagens que lhes tira, em boa medida, a credibilidade, ‘a naturalidade’ [...]

Esse reparo, aliás, coincide com outro, de Álvaro Lins (1963), que já notava no tocante à ficção de Lúcio Cardoso: “Nos diálogos, porém, vemos que todos os personagens, por mais diferentes que sejam, falam quase sempre dessa mesma maneira: a maneira pessoal do próprio novelista.” (p. 121)

De fato, excetuando-se a fala da centenária Anastácia, “Ah, Nhonhô, é que no país onde nasci não há de há de dia...” (Cca, p. 547), “no seu linguajar misturado, meio africano, meio sertanejo”, segundo o Dr. Vilaça, mas que, na verdade, faz-se ouvir muito timidamente, todas as demais personagens parecem falar (escrever) de uma mesma maneira, num registro, a um tempo, culto, filosófico e poético. Ora, tão certo como não haver duas pessoas que tenham o mesmo registro é o *homem estar/ser na linguagem* (ainda na chamada linguagem técnica ou científica, uma vez que o grau zero aí é impossível), de que se vale para comunicar-se e expressar-se com o Outro. Desse modo, o que parece à primeira vista um descuido do romancista, ao não

reproduzir “fielmente”, com verismo, à maneira dos realistas e naturalistas, a fala de cada personagem, de cada *indivíduo*, registrando as variações diafásicas ou diatópicas, no fundo, é uma virtude de Lúcio Cardoso, na medida em que, nos meandros das formações discursivas, descobrimos a individuação, as formações ideológicas de tais personagens, que possuem a “ciência da obscuridade”, de que nos fala André em relação a Nina. Assim, em **Cca**, os registros traem seus locutores e, por extensão, seus alocutários. Analisemos os discursos das dez personagens-narradoras.

Obedecendo à ordem de aparição na narrativa, André é o primeiro deles e manifesta, em seu discurso reticente e transtornado, ter assimilado algo do caráter dos Meneses, a despeito de, como sabemos, não ser um deles, de fato:

[...] O que ela dizia, e era isto que me impressionava tanto, não tinha raízes autênticas, não provinha de uma perplexidade do seu caráter – era somente um esforço para se adaptar às linhas do acontecido, e não me transmitia nenhuma noção de embate interior, e sim a de uma intenção de equilibrar os fatos e conduzir-me novamente, sem choques, a uma atmosfera de naturalidade. O que era um erro seu, que me causava repulsa e escândalo, pois estava longe de vir a julgar aquilo como uma aventura idêntica às que se tem com as criadas fáceis, e apertando-a nos braços, ou tocando-lhe nos lábios, aceitava pisar a área de um mundo que jamais seria aceito, onde eu sozinho teria de transitar, que me tornaria não o filho amado e bem sucedido, mas o mais culpado e o mais consciente dos amantes. (p. 306)

O que aí está posto, o que está *dito*, importa menos que o pressuposto, o *interdito*, a saber, que André se revela também orgulhoso e preconceituoso, na medida em que diferencia e valora (“estava longe de julgar”) a relação que tem com Nina da “aventura” que tem com “as criadas fáceis”.

Por sua vez, o discurso lábil de Nina, no qual Gilberto Figueiredo Martins (1998) identifica “cacoetes do discurso ‘feminino’ estilizado” (p. 51), molda-se conforme as suas conveniências:

– Quero que você se lembre sim, André, caso... caso suceda alguma coisa. Quero que você se lembre e seu coração jamais me perca de vista. Quero que em certas noites lembre-se de como eu o tocava com minhas mãos – e nunca se esqueça do primeiro beijo que trocamos, junto àquela árvore grande do Pavilhão. Quero que nunca mais pise num jardim, sem lembrar do jardim que foi nosso. E nem que espere pessoa alguma neste mundo, sem lembrar-se de como me esperava, sentado naquele banco dos últimos encontros. Quero que você sempre se lembre do calor do meu corpo, e das coisas que eu disse, quando você me tomou em seus braços. Quero... (p. 28)

Nesse fragmento, a instância do *querer* – sem dúvida, a que mais se coaduna com o caráter volúvel e volitivo de Nina e, portanto, a de maior recorrência –, impõe-se à do *saber*, à do *poder*, à do *dever*. Daí o anfórico “Quero”. Por meio desse metataxe de repetição, dos *quereres*, o romancista dá ênfase à linguagem, a um tempo, emotiva e melodramática da personagem.

Mas, importa notarmos que se trata de um desempenho discursivo apropriado para a situação específica. Nina *joga* com André, confunde-o, como o fará com os outros homens com quem se relacionará, o Coronel, Valdo, Demétrio, Alberto, André. Para cada um deles, ela *jogará* com um desempenho discursivo adequado. Aqui, na relação com André, o que vale é a pieguice; ali, com o coronel e com o marido, o arrivismo; acolá, com Demétrio e Ana, a indiferença.

Aurélio dos Santos caracteriza-se, à perfeição, quanto à “retórica do subentendido” de Lúcio Cardoso em **Cca**. Se há sempre um *não-dito* no *dito*, como considera Eni P. Orlandi (*Op. cit.*, p. 82), o discurso do farmacêutico evidencia-o bem:

O Senhor Demétrio tornou a voltar aqui. Isto foi mais ou menos um ano depois que vendi a ele o revólver. Notei que se achava nervoso e que parecia desejoso de me falar alguma coisa. Perguntei pela arma. Ele deu um muxoxo. ‘Ah, a arma!’ Era evidente que havia certa decepção no seu modo de falar. ‘Não serviu ainda?’ Moveu a cabeça: ‘Não, não.’ ‘Por quê?’ Ergueu os ombros: ‘Porque o lobo não apareceu mais.’ Disse a elee francamente não ouvira falar que andassem lobos pela região. Sorriu: ‘Pois olha, andam.’ Sugeri com ironia que talvez os lobos adivinhassem onde existiam armas. Indagou-me, como se não tivesse percebido o tom, se realmente eu acreditava naquilo. Respondi: ‘É claro, acredito.’ Ele arregalou os olhos e balançou a cabeça: ‘O senhor está fazendo uma boa sugestão – preiso deixar a arma bem à mostra.’ Não sabia ao certo

sobre o que falávamos, mas ainda perguntei se ele não conhecia um adágio popular: a ocasião faz o ladrão. Riu, mais calmo: ‘É isto, há sempre sabedoria nos adágios populares.’ Calei-me, sentindo que nada mais tínhamos a dizer um ao outro. (Cca, p. 512)

Como é possível vermos, Aurélio dos Santos narra a Valdo o segundo encontro que tem com Demétrio a respeito da *venda* (“vendi”) do “revólver assassino”. Trata-se de uma fala indireta, alegórica (daí a aceitação do farmacêutico à referência de seu interlocutor a “lobo”). Desse modo, Aurélio dos Santos *joga* também com a linguagem, mediante uma fala interesseira e insinuante, quando na presença dos Meneses; e inconfidente e intrigante, quando na ausência deles.

O que está dito no discurso de Betty é a sua subserviência aos moradores da Casa, em especial a Nina, André e Timóteo, aos quais se apega mais, e o seu puritanismo; o que está silenciado é o seu orgulho, sua altivez, provavelmente fruto de sua educação e de sua convivência com os Meneses:

Parou um instante, a mão na porta do carro. Estávamos enfileirados diante dela, o Sr. Demétrio, Dona Ana e o Sr. Valdo um pouco à frente, eu logo depois, como convinha à dignidade do meu cargo, e mais atrás a velha Anastácia, que criara o Sr. Valdo e comandava as pretas da cozinha, Pedro e o resto dos empregados. Toda aquela cerimônia, a solenidade que devia ter o nosso aspecto, confundiu-a um pouco.(p. 62)

A governanta Betty, assim, aprendeu (não nos esqueçamos de que ela chega menina à Chácara) com os patrões a *jogar* com a linguagem. Seu discurso é convenientemente proteiforme.

Personagem que também representa Vila Velha, o Dr. Vilaça se diferencia de Aurélio dos Santos, em razão de ter acesso não só à Chácara mas também à Casa. “Médico de roça”, como ele próprio se define, seu discurso, que muitas vezes o trai, revelando um ser orgulhoso e tão curioso quanto o farmacêutico (mas nunca cúpido como o deste), é eminentemente avaliativo:

[...] De qualquer modo imaginei que se fosse um padre, iria tratar dos derradeiros ofícios fúnebres – ergui pois os ombros, disposto a esquecer o que acabara de ver. Imóvel, as mãos apoiadas ao rebordo de uma cadeira, o Sr. Demétrio aguardava-me na sala. Sua atitude, previamente estudada, era solene, e denunciava a vontade de não saber dos fatos senão o estritamente imprescindível. Pareceu-me também, não sei por quê, mais velho – aquele homem era dos que envelhecem de minuto a minuto, como um fruto que se deteriora – e apesar de sua aparência enérgica, notei em sua expressão um tom submisso e relaxado. Bolsas escuras circundavam-lhe os olhos; os lábios, flácidos, tombavam em duas commissuras sem vontade. (p.175-176)

Um dos discursos mais (des)veladores, em **Cca**, é o de Ana, retentora de segredos capitais para si e para o Outro. Nesse sentido, ela é a personagem-chave para compreendermos, e mesmo questionarmos (como o faz Wilson

Martins, Edição crítica de **Cca**, p. 796), a sua verossimilhança como personagem. Vela-se, a princípio, para todos os que habitam a Casa, daí figurar, cinzenta, sombra, num segundo plano entre os demais atores; depois, vai desvelando-se, vem para o proscênio, ganha voz própria e tem como alocutários Nina, Alberto, André, Demétrio e Pe. Justino.

[...] Foi então, aflita, temendo a cada instante ver descoberto o seu segredo, que lhe ocorreu a idéia da suprema mentira. Nem sequer poderia dizer quanto aquilo demorara em seu pensamento – sentia apenas que um dia a mais seria muito tarde, e que estava no momento exato de tentar qualquer coisa para se salvar, caso quisesse se salvar. Assim, uma manhã, enquanto penteava os cabelos sentada na cama – um gesto que herdara de Nina – dissera ao marido: ‘Demétrio, apesar de tudo, eu sei que você gostaria que Nina voltasse. E sei como fazê-la voltar.[...]’ ‘Sei como fazer Nina voltar, Demétrio’ – repetiu com firmeza. Ele duvidava, olhos alçados para ela. Mas vendo-a decidida – como nunca o fora em sua vida – decidida como se nada mais a importasse no mundo senão a volta da cunhada, indagou: ‘Como?’ Ana deixou-se cair ao seu lado e, tanta é a cegueira dos homens, que ele nem sequer desconfiou daquele movimento de estudado abandono.[...] (**Cca**, p. 572-573)

Nesse fragmento em que a “confissão” de Ana vem mediada pela voz do confessor, Pe. Justino (em apenas dois breves momentos a esposa de Demétrio fala diretamente), que até não resiste mesmo a uma digressão, “tanta é a cegueira dos homens”, mais do que com um discurso ressentido,

deparamo-nos com um discurso engenhoso, por meio do qual Ana (des)vela suas intenções ao marido, ludibriando-o duas vezes: ao fazer Demétrio desvelar a paixão secreta que nutre por Nina e ao velar-lhe o adultério com Alberto e o resultado desse relacionamento, a gravidez.

Valdo é outra personagem que se trai pelo discurso. Consideremos o fragmento abaixo:

[...] O jardim, nessas primeiras sombras, recendia a funcho e magnólia, um cheiro entre doce e cortante, persistente, que a despeito meu me lembrava épocas mais felizes.

Avançando ao meu encontro, a Chácara desnudava sua nova fisionomia: as janelas abertas como que vigiavam em plena escuridão, se bem que aquelas pupilas acesas não se movessem, e como que fixassem uma outra paisagem, acima e superposta àquela que constituía os velhos pastos em torno do lar onde eu nascera. Meu coração batia num ritmo mais forte – em que época, em que ocasião do passado teriam permitido uma tal invasão daquela casa, uma tão absoluta quebra de suas severas leis, uma entrega tão total à curiosidade dos vizinhos, que sempre haviam esbarrado contra seus muros inacessíveis? Desde que soubera a verdade – e agora, finalmente, eu a conhecia inteira, nas suas mais imprevistas minúcias – desde que a mentira se rompera ante meus olhos, não conservava mais a mínima dúvida de que essa invasão significava o fim – o fim completo dos Meneses. Os vizinhos se achegavam, e eram eles que denunciavam esse fim, como em pleno campo os urubus denunciam a rês que ainda não acabou de morrer. (Cca, p. 514)

De início, chamamos atenção para o recorte caracteristicamente impressionista dessa citação, por seu sensorialismo, evidente na referência à memória visual e, especialmente, à olfativa – a mais sentida pelos demais seres atormentados e atormentadores de **Cca** – que toma o sujeito da enunciação, e também para a construção hipalágica, tão ao gosto dos impressionistas, “Avançando ao meu encontro a Chácara desnudava sua nova fisionomia [...]”.

Por outro viés, o discurso de Valdo entremostra que, no fundo, essa personagem não é menos arrogante e preconceituosa que o irmão Demétrio e, mais, que não é a Chácara que tem “severas leis” e “muros inecessíveis”, mas sim ele, Valdo, e o irmão mais velho. Merece atenção o que, num passo anterior, Valdo depõe a respeito da mãe e que vai de encontro à severidade e à inacessibilidade que os dois irmãos – e não Dona Malvina – consagram à Chácara:

Assim que a estrada desembocou frente ao portão central, vi que este se achava aberto de par em par, como só acontecia por ocasião de grandes festas, e isto mesmo, meu Deus, no tempo em que minha mãe era viva, e os vizinhos vinham cumprimentá-la assim que corria a notícia de que ela havia descido ao jardim em sua cadeiras de rodas. (**Cca**, p. 513-514)

O discurso religioso é, naturalmente, articulado pelo Padre Justino, a

terceira voz de Vila Velha e a que ainda inspira respeito aos Meneses, já que pertence a alguém que privou da amizade de D. Malvina, e envolve mais diretamente Ana, sobretudo, e Valdo. Ou seja, a mais devotada às coisas da Igreja e o mais afastado delas.

[...] Deus, aí de nós, muitas vezes assume o aspecto do mal. Deus é quase sempre tudo o que rompe a superfície material e dura do nosso existir cotidiano – porque Ele não é o pecado, mas a Graça. Mais ainda: Deus é acontecimento e revelação. Como supô-Lo um movimento estático, um ser de inércia e de apaziguamento? Sua lei é a da tempestade, e não a da calma. (p. 578-579)

O que há de mais notável na fala do religioso é o seu caráter dialético. Não estamos mais frente ao velho esquema maniqueísta (Bem x Mal, Moral x Imoral, Deus x Diabo), de alguns romancistas mineiros e de que, a nosso ver, nem mesmo Guimarães Rosa escapa.

Com respeito ao discurso do Coronel Amadeu Gonçalves, já vimos quanto há de latente no patente, daí a sua fala tantalizadora, lúdica, o que vem corroborar para a poética do interdito de Lúcio Cardoso:

Abaixei a cabeça, enquanto um turbilhão de pensamentos, de lembranças, de cores, de ecos, agitava-se em mim: tardes antigas, o quarto onde eu **jogava** com o pai – e onde o torturava, tantas vezes, **calando** o que ele mais ansiava por ouvir, e tudo isto por estar sendo arrastado pela paixão que dia a dia se tornava mais exigente

em mim – ela, o seu rosto de então, o de agora. Mas aquilo não durou mais do que um minuto. [...] (p. 416, grifos nossos)

A fala luxuosa do irmão mais novo dos Meneses – de que a repetida imagem dos “loucos foles de ouro” é significativa – é também marcada pelo jogo do dizer/entredizer. Ela não encerra orgulho e arrogância dos irmãos, mas sim revolta e subversão aos valores daqueles.

[...] Nina, não tenha dúvida – era ao nosso pacto que eu esbofeteara. Revestira minha miséria, a verdade, eu sempre buscara a verdade acima de todas as coisas. Sempre fora minha defesa, e o manto augusto com que revestira minha miséria. Mas que é a verdade arrancada de sua essência, nua e sem pudor? que é a verdade intata, que é a verdade simples e sem paixão? Não, não é isto o que nos interessa. Nina, não é isto – e eu compreendi tudo, revendo a gente que me cercava, e que era minha gente, os parentes deste mundo – revendo a ele, vivo, o moço das violetas – não, não é a verdade mas a caridade o que importa. A verdade sem a caridade é ação cega e sem controle – é a voz do orgulho. (p. 554-555)

O discurso de Timóteo entremostra-se “tumultuosamente filosófico” e religioso (atentemos para a citação bíblica, paráfrase, nunca paródia), ambíguo, e ilude até mesmo à sua pactuária, Nina. Não nos esqueçamos de que é Timóteo quem furta as violetas deixadas à janela da cunhada pelo

jardineiro Alberto. E é este que André “ressuscita” para Timóteo, no velório, o que explica a bofetada no cadáver de Nina.

Como vimos, respeitando-se as diferenças discursivas entre as personagens-narradoras, nas quais não reconhecemos com tanta nitidez a *palavra do lugar* (daí **Cca** não se limitar ao verismo naturalista), mas sim o *lugar da palavra*, há um ponto em comum entre quem escreve (fala) e lê (ouve): o desejo de silenciar, de interdizer, que invariavelmente está presente em toda prosa de ficção dita impressionista. É o que conferimos, por exemplo, em **O Ateneu**, **Dom Casmurro**, **Em busca do tempo perdido** e **Cca**.

CONCLUSÃO

A conclusão é o momento de atar as pontas, não as duas pontas da vida, restaurando na velhice a adolescência, como queria Dom Casmurro, mas as intenções e o produto, mostrando como neste estão aquelas. Por isso, a conclusão fica sendo o último esforço de persuasão. Vamos a ele.

(José Luiz Fiorin, **As astúcias da enunciação**, p. 301)

A que conclusão nos permitiu chegar, afinal, nossa leitura de **Cca**, de Lúcio Cardoso? A resposta é esta: não a uma, senão a algumas conclusões. Mas, certamente, a de maior importância, na medida em que corresponde ao problema que nos suscitou o contato (de décadas) com esse romance cardosiano e para o qual propusemos uma hipótese, é: podemos falar em Impressionismo literário e sua melhor realização na Literatura Brasileira dá-se com **Cca**. Romance esse cuja concepção e cuja fatura apontam, quer pelo tema, quer pela estrutura, quer pelo estilo, não para o Expressionismo, como pensa a maioria dos estudiosos do ficcionista mineiro, como Mário Carelli – talvez que levados a pensar desse modo, em razão da influência da leitura de outros romances, novelas e poemas de Lúcio Cardoso – mas sim para o Impressionismo. Concepção e fatura que, acreditamos, tenham sido

comentadas ao longo deste trabalho, e carecem agora de ser retomadas, num “último esforço de persuasão”.

Assim, a visão impressionista está vinculada ao pensamento de Heráclito de Éfeso e de Henri Bergson. Quer dizer, ao Relativismo e ao Intuicionismo que encontram a sua justa representação ficcional pela estrutura narrativa caleidoscópica e pelo desempenho velado e ambíguo das personagens de **Cca**. Ainda quanto ao substrato filosófico, todo o temário do Existencialismo – Deus, o Tempo, a Condição Humana, a Autenticidade, o Outro, a Liberdade, a Incomunicabilidade, a Angústia e a Morte – também ressuma nesse romance sensivelmente. A conclusão que retiramos daí é a seguinte: o Impressionismo, diferentemente do Expressionismo, tende para a mímese menos agressiva, para a denúncia menos ostensiva, para temas outros que não o do *hic et nunc*. Em outras palavras, o impressionista é temporal, o expressionista espacial; aquele matiza o que este realça. Razão pela qual no Expressionismo o grotesco tem vez e voz.

Em razão disso, a enunciação é uma das categorias fundamentais da prosa impressionista. É a partir dela que a ficção (de)compõe o real literariamente. A voz narrativa é a do “herói-autor”, como no caso de **Em busca do tempo perdido**, ou plurifocal, conforme o pontilhismo enunciativo a que recorre Lúcio Cardoso em **Cca**. Este último procedimento, a nosso ver,

presta-se melhor para a representação impressionista literária, guardando uma homologia com a pictórica, na medida em que funciona como séries monetianas, variações sobre um mesmo tema, a Verdade do que ocorreu na Chácara dos Meneses e para a qual cada um dos dez enunciadores traz a sua verdade.

Desse modo, não será incorreto dizermos que não há protagonista em **Cca**, ou então será correto dizermos que há muitos protagonistas, e não só os que são narradores, mas também Demétrio e Alberto em seus gritantes silêncios. A princípio, parece-nos que Nina é a principal personagem do romance, uma vez que é o agente extramural que vem *assassinar* a Casa dos Meneses. No entanto, é preciso ter em conta que a *assassinada* é ela, Nina, e a Casa, a *assassina*. Excetuando-se Valdo e André, que se evadem, todos os demais moradores da Chácara não sobrevivem a ela, ainda Ana, a última a ser *assassinada*, significativamente no Pavilhão, espaço condenado, degredado, a um tempo, amado e odiado, vital e letal para ela.

Matéria sempre levantada no Impressionismo literário (e também no pictórico) é a que se refere ao homem no tempo, ao tempo no homem. O tempo passado, que não quer passar e deixa as personagens passadas, conforme vemos em **Cca**. O tempo de travosa memória, tão facilmente reconhecível nesse romance de Lúcio Cardoso quanto na poesia de Carlos

Drummond de Andrade, a despeito de o eu-lírico deste conclamar que “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente.” (Drummond, 1982, p. 98)

Para os romancistas impressionistas, merece cuidado especial a linguagem, a qual esmeram laboriosamente, a ponto de tornarem-se esteticistas, narcisistas literários, daí a *écriture artiste*, o que está longe de ocorrer com os expressionistas. Aliás, nossa pesquisa nos possibilitou discernir que os textos impressionistas se caracterizam por ser narrativas em prosa, longas (só muito raramente aparecem como contos, de que é exemplar o aqui já citado “Viagem aos seios de Duília”, de Anibal Machado) e líricas, razão por que a descrição ocupa papel de destaque no Impressionismo literário. Encontramo-nos, então, perante a *proesia*, o discurso poético, “quando a fábula cede sua primazia à linguagem”, de acordo com Luís Costa Lima (1976, p. 55). Nesse sentido, **Cca** cabe aí a contento. Ainda quanto à linguagem, os impressionistas literários apresentam, quase sempre, uma questão estilística curiosa por encerrar um contraste: de um lado, o romancista tende a ter uma “dicção excessiva”, desmedida, caudalosa; de outro, o que ele diz é sempre brumoso, dúbio, elíptico. Coexistência da “estética da redundância” e da “estética da elipse”. É o que verificamos na escritura de Marcel Proust e na de Lúcio Cardoso, principalmente o de **Cca**, que joga

conosco mediante o concurso da metonímia, da sinédoque, da elipse, da paralipse, da hipálage e das lacunas reticentes, a par do jogo das múltiplas focalizações.

A prosa de ficção de Lúcio Cardoso não é de fácil classificação. A crítica, de um modo geral, vem incluindo-o entre aqueles romancistas católicos (embora o seu catolicismo seja tão subversivo quanto sua vida e sua obra), como Otávio de Faria e Cornélio Pena. Tirante os valores católicos que irmanaram os três romancistas e que efetivamente se encontram em suas obras, mais o gosto pelas “tensões íntimas”, pelas viagens introspectivas, Lúcio Cardoso está longe do “chão metafísico” do primeiro; e, quanto ao segundo, pode, é certo, aproximar-se em razão dos “universos fantasmais” deste e que se fazem presentes também em alguns romances e novelas de Lúcio Cardoso, como **Luz no subsolo** – mas não no que concerne a **Cca**. A par disso, o estilo exuberante do romancista mineiro-carioca (Lúcio) em nada lembra o do carioca (Otávio) nem tampouco o do carioca-mineiro (Cornélio). Falta aos dois últimos a percepção sensorial, plástica, da realidade, dos homens, das coisas, ou o “universo memorioso”, o “luxo cromático”, do primeiro. Não à toa Lúcio Cardoso operou com a câmera cinematográfica e pintou quadros à maneira impressionista, sobretudo escrevendo.

Um dos grandes estudiosos da obra de Lúcio Cardoso, Mário Carelli conclui seu **Corcel de fogo**, anotando: “Todavia, a ter de aproximá-lo de uma corrente estética moderna, nós o situaríamos em algum ponto da nebulosa expressionista.” (p. 228) Em que pese a reconhecida capacidade crítica do ensaísta, não concordamos com a sua aproximação, a qual, aliás, ele próprio põe em dúvida, ao nomear com uma pergunta, “Um expressionista?”, a seção VII da Conclusão. Gostaríamos, ainda, de questionar a imagem empregada por Mário Carelli para referir-se ao Expressionismo e que não nos parece apropriada, uma vez que “nebulosa” faz-nos pensar antes nas *taches* dos impressionistas que nas *deformações* dos expressionistas. Ora, em **Cca**, os únicos elementos verdadeiramente *deformantes*, grotescos, são Maria Sinhá e Timóteo e o Barão de Santo Tirso, que representam o embate do indivíduo com a sociedade e com todas as tradições e convenções burguesas.

Lúcio Cardoso, com a publicação de **Cca**, em 1959, balizou também uma transformação tão radical no romance quanto a operada por Clarice Lispector, com **Perto do coração selvagem** (1944) e por Guimarães Rosa, com **Grande sertão: veredas**. A obra cardosiana, porém, ressentindo-se da falta de exegetas que a explicitem (não expliquem), ainda não mereceu o justo reconhecimento. Felizmente, Lúcio Cardoso está de volta, não mais como um escritor excêntrico, não mais por sua vida atribulada, “de porres e calvários”,

nem por seu assumido homossexualismo (antes dos anos 60) e que tanto maledicência gerou; mas sim pela excelência de sua *proesia* que vem sendo objeto de estudos, dissertações e teses dentro e fora do País. Oxalá seus poemas e sua dramaturgia despertem futuramente o mesmo interesse em leitores e analistas. Porque no nosso tempo o exercício da tolerância vem sendo estimulado e praticado com mais freqüência, vimos desamaldiçoando Lúcio Cardoso.

Luís Costa Lima (1976), refletindo sobre o porquê dos “mínimos leitores” de Cornélio Pena, propõe que o romancista seja lido para que cheguemos à conclusão se se trata de “deficiência ou de excesso de qualidade”. Essa reflexão cabe com justeza para Lúcio Cardoso, que tem igualmente “mínimos leitores”. Obstáculos internos de uma obra, linguagem, estrutura, estilo, devem ser considerados antes como desafios para a compreensão dela do que como desestímulos para que fechemos o livro e não mais retornemos a ele. A passagem do leitor para o analista exige muito mais que mera recepção, exige indagação. Assim, a “incômoda riqueza” de **Cca**, que foi um obstáculo quando da nossa primeira leitura (no início dos anos 70), converteu-se, a partir das demais leituras, em objeto de nossa busca do saber, que soube bem.

O nome de Lúcio Cardoso está invariavelmente vinculado ao mundo das paixões, da *embriaguez*, pelos amigos, pelos críticos e até por ele mesmo. Quanto a nós, preferimos vinculá-lo à lucidez, ou então à *paixão medida*. **Cca**, que ilumina e impressiona por seu humanismo (num tempo de anti-humanismo), por sua técnica narrativa e por seu virtuosismo estilístico, prova-o cabalmente. Nesse romance cardosiano, *a arte é procedimento* realmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 3ª ed. Trad. de Alfredo Bosi *et alii*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ABNT – Associação brasileira de normas técnicas. Rio de Janeiro, agosto de 2002.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1979.

ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. “Espaço e transgressão”, *in Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997 (Archivos, 18), p. 681-688.

ALENCAR, José de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, v.2.

ALECRIM, Octacílio. “A técnica da prosa impressionista”, *in Cultura*. Rio de Janeiro, dez. 1954, n.º 4.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. São Paulo: Abril, 1982.

ANDRADE, Mário de Andrade. **Amar, verbo intransitivo**. 16ª ed. São Paulo: Villa Rica, s/d.

ARCO E FLEXA, Teresinha de Almeida. **Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa**. Tese de doutoramento. São Paulo: Universidade do Estado de São Paulo, 1990, 2v, 377p.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars poetica, 1992.

ARITZETA, Margarida. **Dicionari de termes literaris**. Barcelona: Edicions 62, 1996.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, 3v.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 2.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Crítica, 2).

AUBENQUE, Pierre *et alii*. **História da filosofia** (A filosofia pagã). Trad. de Maria José de Alemida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1973.

AYALA, Walmir. “Lúcio Cardoso”, *in* **A literatura no Brasil** (Modernismo). 4.^a ed. São Paulo: Global, 1997, v. 5, p. 455.

_____. “Então eu vi o príncipe da noite”, *in* **Crônica da casa assassinada**. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997 (Archivos, 18), p. 798-800.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 33.^a ed. São Paulo: Ática, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTINE, Mikael. **Questões de literatura e de estética**; a teoria do romance. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini *et alii*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Trad. de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985 (Stylus, 5).

BALLY, Charles, RICHTER, Elisa, ALONSO, Amado e LIDA, Raimundo. **El impresionismo en el lenguaje**. 3.^a ed. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956.

BALZI, Juan José. **O impressionismo**. São Paulo: Ática, 1992 (Princípios, 225).

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970 (Crítica, 24).

_____. **Novos ensaios**; o grau zero da escritura. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1964.

BARTHES, Roland *et alii*. **Análise estrutural da narrativa**. 3.^a ed. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.

BAUDRILLARD, Jean. **Sistema dos objetos**. Trad. de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1993 (Debates, 70).

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 2^a. Ed. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de lingüística general**. México (DF): Siglo Veintiuno, 1974.

BERGSON, Henri. **Essai sur les données immédiates de la conscience**. Genève: Éditions Albert Skira, 1945.

_____. **Matéria e memória**. Trad. de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **L'énergie spirituelle**. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

_____. **A evolução criadora**. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

BESANÇON, Guy. "Notas clínicas e psicopatológicas", in **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mário Carelli. Madrid: ALLCA XX /Scipione Cultural, 1997, p. 689.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**; os livros e a escola do tempo. Trad. de Marcos Santarrita. São Paulo: Objetiva, 1995.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 32.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. “Um grande folhetim tumultuosamente filosófico”, *in* **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mário Carelli. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997 (Archivos, 18), p. XXI-XXIII.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1987, 3v.

BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.) *et alii*. **Lúcio Cardoso**; a travessia da escrita. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998 (Humanitas, 26).

BREYNER, Sônia. “A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida”, *in* **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mário Carelli. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997 (Archivos, 18), p. 717-722.

BUTOR, Michel. **Repertório**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Crítica, 103).

CADEMARTORI, Lígia. **Períodos literários**. São Paulo: Ática, (Princípios, 21). 1985

CAL, Ernesto Guerra da. **Língua e estilo de Eça de Queiroz**. Trad. de Estella Glatt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/São Paulo: EDUSP, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Debates, 134).

CANDIDO, Antonio *et alii*. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968 (Debates, 1).

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2^a ed. São Paulo: Ática, 1989 (Temas, 1).

_____. **Formação da literatura brasileira; momentos decisivos**. 8^a ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. **Literatura e sociedade**. 8^a ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CARDINAL, Roger. **O expressionismo**. Trad. de Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

CARDOSO, Lúcio. **Maleita**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

_____. **Salgueiro**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Luz no subsolo**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1971.

_____. **Mãos vazias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

- _____. **Histórias da Lagoa Grande**. Porto Alegre: Globo, 1936.
- _____. **O desconhecido**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- _____. **Dias perdidos**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. **Inácio**. Rio de Janeiro: Ocidente, 1944.
- _____. **A professora Hilda**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.
- _____. **Anfiteatro**. Rio de Janeiro: Agir, 1946.
- _____. **O enfeitado**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- _____. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mário Carelli. Madrid: ALLCA XX/Scipione, 1997 (Archivos, 18).
- _____. **Diário Completo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- _____. **Três histórias da província**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- _____. **Três histórias da cidade**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- _____. **O viajante** (romance inacabado). Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

CARDOSO, Maria Helena. **Por onde meu coração**. 3.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974 (Sagarana, 70).

_____. **Vida vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

CARELLI, Mário. **Corcel de fogo**. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

_____. “*Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca*”, in **Crônica da casa assassinada**. Edição Crítica de Mário Carelli. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997, p. 625-639.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. 13. ed. Belo Horizonte/ Brasília: Itatiaia, 1984.

CASTAGNINO, Raúl H. **Análise literária**. Trad. de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

_____. **Tempo e expressão literária**. Trad. de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

CASTELLO BRANCO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silvano. “O corpo dilacerado da memória”, in **Literaterras**; as bordas do corpo literário. Belo Horizonte: Annablume, 1995, p. 158-171.

CAVALCANTI, Carlos. **Como entender a pintura moderna**. 5.^a ed. Rio de Janeiro: Rio, 1981.

CAVALCANTI, Cláudia. **A literatura expressionista alemã**. São Paulo: Ática, 1995 (Princípios, 244).

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. de Vera da Costa e Silva *et alii*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. de Álvaro Lorencini & Anne Arnichand. 2.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

CONRAD, Joseph. **Lord Jim**. Trad. de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

CORBISIER, Roland. **Introdução à filosofia**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1984, tomo II.

COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A literatura no Brasil**. (Realismo/Naturalismo/Impressionismo). 2.^a ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.

COUTINHO, Carlos Nélon *et alii*. **Realismo e anti-realismo na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

CULT– Revista brasileira de literatura. “Dossiê Lúcio Cardoso”. (Vários). São Paulo, ano III, 1998, n.º 14, p. 47-63.

CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. de Antônio Carlos Piquet & Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DIAS, Maria Heloísa Martins. **A estética expressionista**. São Paulo: Íbis, 1999.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985 (Princípios, 23).

DUBOIS, Jean *et alii*. **Retórica geral**. Trad. de Carlos Felipe Moisés *et alii*. São Paulo: Cultrix, 1974.

DUPONT, Wladir. “Lúcio de volta”, *in* **Veja**. São Paulo, 10 de dezembro de 1980, p.

DOSTOIEVSKI, Fiedor. **Crime e castigo**. Trad. de Rosário Fusco. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

_____. **Os irmãos Karamásovi**. Trad. de Natália Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1978.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1971 (Debates, 1971).

_____. **Como se faz uma tese**. Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1983 (Estudos, 8).

FAULKNER, Willian. **O som e a fúria**. Trad. de Fernando Nuno Rodrigues. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. **Enquanto agonizo**. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarin, 2002.

FARIA, Almeida. **O cavaleiro andante**. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 1983.

_____. **A paixão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FARIA, Octávio de Faria. “Lúcio Cardoso”, *in Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997 (Archivos, 18), p. 659-680.

FERRAZ, Geraldo. **Doramundo**. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

FILHO, Adonias. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**; as categorias de pessoa, de espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1999 (Ensaio, 144)

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. de Maria Helena Martins. 2.^a ed. Porto Alegre: Globo, 1998.

FRANCASTEL, Pierre. **O impressionismo**. Trad. de Maria Sameiro Mendonça e Rosa Carreira. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A realidade figurativa.** Trad. de Mary Amazonas Leite Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982 (Estudos, 21).

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica.** Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s/d.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu.** Trad. de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, s/d.

_____. **Além do princípio de prazer.** Trad. de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. “Inventário do Arquivo Lúcio Cardoso”. RANGEL, Rosângela Florido & LEITÃO, Eliane Vasconcelos (Orgs.). Rio de Janeiro, Centro de Literatura Brasileira, 1999.

GARCIA, Celina Fontenele. “Nava, leitor de Proust”, *in* **Revista de Letras.** Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, n. 1/2, 1994, p. 23-41.

GARCIA, Othon Moacir. **Comunicação em prosa moderna.** 15.^a ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1992.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Werther.** Trad. de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

GOMES, Álvaro Cardoso & VECHI, Carlos Alberto. **A estética simbolista**. São Paulo: Atlas, 1984.

GOMES, Eugênio. “Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental”, *in* **Adelino Magalhães – Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1963.

GONCOURT, Edmond et Jules de. **Journal**. Paris: Carpentier, 1902, 9v.

GOSELIN, Monique. “*Le roman aux limites du poème*”, *in* **Le genre du roman Les genres de romans**. VÁRIOS. Paris: Université de Picardie, 1981, p. 125-146.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. de Alceu Dias Lima *et alii*. São Paulo: Cultrix, s/d.

GUIMARÃES, Celso. **Imagens da memória**; entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1995 (Humanitas, 10).

GUIRAUD, Pierre. **A estilística**. 2.^a ed. Trad. de Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 3.^a ed. Trad. de Walter H. Greenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982, 2v.

HEGEL, Friedrich. **Estética**; a idéia e o ideal. Trad. de Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1959.

_____. **Estética**; o belo artístico ou o ideal. Trad. de Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

HEREDIA, José López. **Matéria e forma narrativa d'O Ateneu**. São Paulo: Quíron / Brasília: MEC, 1979.

HUYSMANS, Joris-Karl. Trad. de Fúlvia L. M. Moretto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JAKOBSON, Roman. **Estruturalismo e poética**. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. **Linguística e comunicação**. Trad. de Izidoro Blikstein & José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.

KAISER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Trad. de Paulo Quintela. 5.^a ed. portuguesa. Lisboa: Acadêmica, 1970, 2v.

LACEY, Hugh M. **A linguagem do tempo e do espaço**. Trad. de Marcos Barbosa de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1972 (Debates, 59).

LANSON, Gustave & TUFFRAU, Paul. **Histoire de la littérature française**. 12.^a ed. Paris: Hachette, 1955.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura**. São Paulo: EDUSP, 1963.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 4.^a ed. São Paulo: Ática, 1989 (Princípios, 4).

LIMA, Luiz Costa. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

_____. **A perversão do trapezista**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976 (Ensaio, 20).

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Edição crítica de benedito Nunes. Paris/Brasília: ALLCA-XX/CNPq, 1988.

_____. **O lustre**. São Paulo: Ediouro, s/d.

_____. “Lúcio Cardoso”, *in* **A descoberta do mundo**. 4.^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, p. 171.

LOPES, Edward. **A identidade e a diferença**. São Paulo: Edusp, 1997.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Trad. de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LOUZADA FILHO. “Tempo assassino”, in **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 5 de setembro de 1959.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. 2ª ed. (Coord. e pref. Leandro Konder). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.

LUFT, Celso Pedro. **Dicionário de literatura portuguesa e brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1967.

MACHADO, Aníbal. **A morte da porta-bandeira e outras histórias**. Rio de Janeiro:

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995.

MAGALHÃES, Adelino. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1963.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **A montanha mágica**. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

MARTINS, Maria Teresinha. **Luz e sombra em Lúcio Cardoso**. Goiânia: UCG, 1997(Orfeu, 4).

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 1989.

MARTINS, Wilson. “Um romance brasileiro”, *in* **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mário Carelli. Madrid: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997 (Archivos, 18), p. 793-797.

MATHEY, François. **O impressionismo**. Trad. de Raul Correia. São Paulo: Verbo/EDUSP, 1976.

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Trad. de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MIRANDA, Wander Melo. “Ficção poética e de atmosfera: Cornélio Pena e Lúcio Cardoso”, *in* **Revista do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais**. Belo Horizonte, 1981, p. 123-147.

MOISÉS, Massaud. “Lúcio Cardoso”, *in* **História da literatura brasileira (Modernismo)**. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 308-318.

MONTEIRO, José Lemos. **A estilística**. São Paulo: Ática, 1991 (Fundamentos, 52).

MOTTA, Sérgio. **Engenho e arte da narrativa**; invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real. São José do Rio Preto, 1998, 725 p. Tese de Doutorado (Teoria da Literatura) IBILCE, Faculdade de Letras da Universidade Estadual Paulista.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. “A tragédia espiritual de Lúcio Cardoso”, *in* **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mário Carelli. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997 (Archivos, 18), p.711-716.

MOURA, Waldevira Bueno Pires de. **Lúcio Cardoso: o narrador trágico à luz do diário**. Goiânia, 1992, 309 p. Dissertação de Mestrado (Teoria da Literatura) – Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Trad. de Maria da Glória Bordini. 2.^a ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

NABUCO, Joaquim. **Minha formação**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. São Paulo: Moraes, s/d.

NUNES, Benedito. **A visão romântica**, *in* GUINSBURG, Jacó (Org.). **O Romantismo**. 2.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1985 (Stylus, 3).

_____. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Ática, 1988 (Fundamentos, 31).

_____. **Introdução à filosofia da arte.** 2.^a ed. São Paulo: Ática, 1989a (Fundamentos, 38).

_____. **O drama da linguagem:** uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989b (Temas, 18).

NUNES, Cassiano. **A felicidade pela literatura.** Brasília: Tesaurus, 1980.

OLIVARI, Josep M. Albaigès i. **Dicionari dels noms de noi.** Barcelona: Edicions 62, 1995.

_____. **Dicionari dels noms de noia.** Barcelona: Edicions 62, 1995.

OLIVEIRA, Regina Ribeiro de. **Literatura & artes plásticas.** Ouro Preto: Editora da Universidade Federal de Ouro Preto, 1993.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso.** Campinas: Pontes, 2001.

PAES, José Paulo & MOISÉS, Massaud. **Pequeno dicionário de literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1967, p. 65-66.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** Trad. de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELLEGRINO, Hélio. “Um indomável coração de poeta”, *in Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. Madrid: ALLCA XX /Scipione Cultural, 1997, p. 785.

PENA, Cornélio. **Fronteira**. São Paulo: Ediouro, s/d.

PENHA, João da. **Períodos filosóficos**. São Paulo: Ática, 19 (Princípios, 125)

PICON, Gaëton. “Le réalisme”, *in Histoire des Littératures*. QUENEAU, Raimond (Dir.). Paris: Gallimard, 1956, v.II, p. 162-184.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977 (Estudos, 46).

PIÉRON, Henri. **Dicionário de psicologia**. Trad. de Dora de Barros Culligan. 7ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Primeiros Passos, 191).

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

PORTELLA, Eduardo. “Problemática do memorialismo”, *in* **Dimensões I**; crítica literária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

_____. “A linguagem prometida”, *in* **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mário Carelli. Madrid: ALLCA XX /Scipione Cultural, 1997, p. XIX-XX.

POUILLON. Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRAZ, Mário, **Literatura e artes plásticas**. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

PRÉ-SOCRÁTICOS. **Os pensadores**. Trad. de José Cavalcante de Souza *et alii*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. 15.^a ed. São Paulo: Ática, 1995.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swan**. 20.^a ed. Trad. de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 1999.

_____. **A l'ombre des jeunes filles en fleurs**. Paris: Bookking International, 1993.

_____. **O tempo redescoberto**. 14^a ed. Trad. de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2001.

QUEIRÓS, Eça de. **A cidade e as serras**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 27^a ed. São Paulo: Martins, 1970.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988 (Fundamentos, 29).

REIS, Roberto. **A permanência do círculo**. Niterói: EDUFF, 1987.

RICHARD, Jean-Pierre. **Littérature et sensation**. Paris: Éditions du Seuil, s/d.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. de Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1994.

RIFFATERRE, Michael. **Estilística estrutural**. Trad. de Anne Arnichand & Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Trad. de Cristóvão Santos. Lisboa: Europa-América, 1965.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 14^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

_____. **Tutaméia**. 5.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979a.

_____. **Grande sertão: veredas**. 13.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979b.

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

ROSAS, Maria do Socorro. “Manifestação polifônica no espaço discursivo de **Crônica da casa assassinda**”, in **Revista do GELNE**. Fortaleza: Universidade Estadual da Paraíba, 2000, n.1, v.2, p. 177-179.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969 (Debates, 7).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Obras escogidas**. Trad. de José Marchena & Everardo Velarde. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1950.

_____. **Júlia ou A nova Heloísa**. Trad. de Fúlvia M. C. Moretto. Campinas: Editora da UNICAMP/Hucitec, 1994.

SABATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas**. Trad. de Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade: Análise da obra**. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTIAGO, Silviano. “Rumo à estação do inferno”, *in* **Leia**. São Paulo, n.º 119, setembro de 1988.

_____. “Fechado para balanço”, *in* **O livro do seminário**. PROENÇA FILHO, Domício (Org.). São Paulo: L R Editores, 1983.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

SANTOS, Hamilton dos. **Lúcio Cardoso**. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Encanto Radical, 79).

SARTRE, Jean-Paul. **O muro**. Trad. de H. Alcântara Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. **Que é literatura?** Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística general**. Trad. de José Paulo Paes e Izidoro Bliskstein. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

SCALZO, Nilo. “**Crônica**: qualidades e falhas”, *in* **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 19 de janeiro de 1980.

SCHEIDL, Ludwig. **O expressionismo literário**. Coimbra: Minerva, s/d.

SCHÜLER, Donaldo. **Heráclito e seu (dis)curso**. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SCOTT, Clive. “Simbolismo, Decadência e Impressionismo”, *in* **Modernismo**. BRADBURY, Malcom & MACFARLANE, James (Orgs.) Trad. de Denise Botmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEFFRIN, André. “Câncer e violetas”, *in* **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mário Carelli. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997, p. 790-793 (Archivos, 18).

_____. “Uma gigantesca espiral colorida”, *in* Prefácio à edição comemorativa de 40 anos de publicação de **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SEGRE, Cesare. **As estruturas e o tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SERNA, Ramón Gómez de la. **Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías**. 2ª ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1945.

SERULLAZ, Maurice. **O impressionismo**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristran Shandy**. Trad. de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SVEVO, Italo. **A consciência de Zeno**. Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. 8.^a ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo Brasileiro**. 9.^a ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

THOMAS, Denis. **Os impressionistas**. Trad. de Francisco Castro Azevedo. Rio de Janeiro: Livro Técnico, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. Trad. de José Paulo Paes. 2.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. **As estruturas narrativas**. 2.^a ed. Trad. de Moysés Baumstien. São Paulo: Perspectiva, 1970 (Literatura, 14).

TOLSTÓI, Léon. **Guerra e paz**. Trad. de Gustavo Nonnemberg. Porto Alegre: Globo, 1957, 2 v.

TOMACHEVSKI, Boris. “Temática”, *in* TOMACHEVSKI *et alii*. **Teoria da literatura**; formalistas russos. Trad. de Anna Mariza Ribeiro Filipousk *et alii*. Porto Alegre: Globo, 1976.

TOMAZ, Jerzuí. **Trilhamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

TORRES. Alexandre Pinheiro. **Romance: o mund em equação**. Lisboa: Portugália, 1967.

VANOYE, Francis. **Usos da linguagem**. Trad. de Clarisse Madureira Sabóia. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

VÁRIOS. **Análise estrutural da narrativa**. 3^a ed. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.

VÁRIOS. **Os sentidos da paixão**. São Paulo / FUNART: Companhia das Letras, 1988.

VÁRIOS. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VASQUEZ. Adolfo Sanchez. **Convite à estética**. Trad. de Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VENTURA, Zuenir. **1968 – O ano que não terminou**. 11.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERÍSSIMO, Érico. **O resto é silêncio**. 4^a ed. Porto Alegre: Globo, 1953.

VITA, Luís Washington. **Que é filosofia**. São Paulo: EDUSP, 1965.

VOUILLOUX, Bernard. "Pour une théorie descriptiviste du style", *in Poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1998, n.º 114, p. 234-254).

WELLEK, René & WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 4.^a ed. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, s/d.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

YLLERA, Alicia. **Estilística, poética y semiótica literaria**. 3.^a ed. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

ZOLA, Emile. **O romance experimental e o Naturalismo no teatro**. Trad. de Ítalo Caroni & Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982 (Elos, 35).

MARTINS, Vitor Hugo Fernandes. *O Impressionismo em Crônica da casa assassinada*. Tese de Doutorado (Literatura Brasileira) – apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista, câmpus de São José do Rio Preto, SP, Brasil, 2002, 321 p.

RESUMO

Análise sobre o Impressionismo literário, a partir da releitura duma narrativa da Literatura Brasileira, **Crônica da casa assassinada**, de Lúcio Cardoso, a qual visa a descobrir-lhe a concepção, a temática, o princípio estrutural e a estilística. Pela investigação desses quatro segmentos, chegou-se aos seguintes resultados: a) se ainda se hesita em pensar-se o Impressionismo literário como um escola, sem dúvida pode-se pensá-lo como um estilo, que se projeta do século XIX para o XX; b) o Impressionismo literário invariavelmente refere-se à prosa de ficção (conto, novela, romance); c) **Cca** configura-se antes um romance impressionista que expressionista, já a partir do substrato filosófico que o move; d) os temas de **Cca** apontam para o Naturalismo, com o qual o Impressionismo vincula-se estreitamente; e) **Cca** revela um projeto estrutural, o que pressupõe desmontagem e remontagem textuais; f) o estilo cardosiano

vai ao encontro deste idioma nervoso, colorido e requintado chamado *écriture artiste*, característico do Impressionismo literário.

Palavras-chave: Impressionismo literário; Literatura Brasileira; **Crônica da casa assassinada**; Lúcio Cardoso; filosofia; estruturas narrativas; estilística.

MARTINS, Vitor Hugo Fernandes. *Literary Impressionism in Crônica da casa assassinada*. Doctor's dissertation (Brazilian Literature) – presented in Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2002, 321 pages.

ABSTRACT

Research about Literary Impressionism, mainly in a Brazilian Literature Narrative, **Crônica da casa assassinada**, from Lúcio Cardoso, which tries to find out the conception, the titles, the structural beginning and Stylistics. Searching these four elements, the following results were reached: a) one doesn't think about Literary Impressionism just as a single literary behaviour, but as a style, that goes through XIXth. to XXth. Century; b) the Literary Impressionism refers, in a particular and unchangeable way, to fiction prose (short stories, fictious tales, novels); c) **Cca** is na impressionist novel, since its phylosiphical substractum; d) **Cca** themes goes to Naturalism, with whom Impressionism is tighly joined; d) **Cca** brings a narrative handed made work, that presupposes dismounting and remounting the text; f) Cardoso's style goes through this nervous, coloured and sophisticated idiom called *écriture artiste*.

Keywords: Literary Impressionism; Brazilian Literature; **Crônica da casa assassinada**; Lúcio Cardoso; phylosophy; Structure narratives; stylistics.

MARTINS, Vitor Hugo Fernandes. **L'Impressionisme littéraire dans *Crônica da casa assassinada***. Thèse de Doctorat en Lettres (Littérature Brésilienne). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista, SP, Brésil, 321 p.

RÉSUMÉ

Cet travail propose une analyse de l'Impressionisme littéraire à partir de la lecture d'un récit de la Littérature Brésilienne, **Cca**, de Lúcio Cardoso; on essaye d'en découvrir la conception, la thématique, le principe structural et la stylistique. Les résultats obtenus au moyen de l'analyse de ces quatre aspects sont: a) si on hésite encore à juger l'Impressionisme littéraire une "école", on peut, sans aucun doute, le juger un style qui se projette du XIX^e vers le XX^e siècle; b) l'Impressionisme littéraire se produit toujours dans la fiction en prose (dans le conte, la nouvelle ou le roman); c) par son substrat philosophique, **Cca** peut être considéré un roman plutôt impressionniste qu'expressionniste; d) les thèmes de **Cca** reprennent quelques aspects du Naturalisme avec lequel l'Impressionisme maintient d'étroits liens; d) **Cca** révèle un projet structural, ce qui implique démontage et remontage textuels;

f) le style cardosien retrouve ce langage nerveux, coloré et raffiné – l’*écriture artiste* – qui caractérise l’Impressionisme littéraire.

Mots-clés: Impressionisme littéraire; Littérature Brésilienne; **Crônica da casa assassinada**; Lúcio Cardoso; philosophie; structures narratives; stylistique.