

Lúcio Cardoso e a crônica da ruína e da desagregação em região periférica

Ana Laura dos Reis Corrêa¹

1. Representação e realidade

O eixo desta leitura de *Crônica da casa assassinada* é a relação entre literatura e interpretação do Brasil. A hipótese é a de que no romance de Lúcio Cardoso é representada a crônica não apenas de uma família decadente da aristocracia rural de Minas Gerais, mas a crônica da desagregação nacional que, na forma do romance, ela mesma fragmentada pela via da desagregação, busca resposta para o problema da formação.

Para avançar nessa relação, é necessário considerar não a associação direta entre o sentido do texto e a realidade que ele representa em forma literária, mas o processo de mediação realizado pelo escritor que, ao construir uma outra realidade, reduzindo os elementos externos à estrutura literária, alcança relevância estética quando dá a ver a realidade exatamente por transformá-la em algo diferente e relativamente autônomo em relação a ela: o texto literário. Dessa forma, o que há de realidade no texto literário não é apenas o que fabula expressamente o mundo real: a presença de personagens, narradores, enredo, elementos temporais e espaciais passí-

¹ Prof^a. Dr^a. do programa de pós-graduação em Literatura da UnB.

veis de serem abordados como representações das estruturas da vida social, que estão disponíveis à observação, ao reconhecimento e à mensuração, da mesma maneira como se medem as categorias que quantitativa e qualitativamente representam as condições gerais de uma população ou de um país em determinado momento. Para tal aferição existem meios sociológicos bastante eficazes e independentes do trabalho literário. A representação literária é realista porque dá a ver aquilo mesmo que a organização social esconde e que, no entanto, lhe dá sustentação: a lógica histórica que deve ser negada para que a realidade se estruture como tal. Essa lógica invertida é veiculada pelo trabalho do escritor e internalizada nas formas por ele produzidas. Como produção que engendra uma história fictícia, o objeto estético produzido pelo autor é também sujeito de uma figuração que, por ser relativamente autônoma com respeito aos limites do cotidiano ordinário, embora deva ser também obediente ao desejo de alcançar a máxima resolução estética possível, pode comunicar ao leitor, além dessa mesma rotina que preenche o tempo e o espaço que já lhe são conhecidos, a lógica histórica que lhe é sabotada diariamente. Essa comunicação, entretanto, não se apresenta de maneira linear no texto literário, pois está colada à forma estética produzida pelo autor e que em cada obra se constrói de modo peculiar. Para produzir uma forma estética capaz de representar as complexidades dinâmicas da realidade como processo, como história em movimento e, assim, comunicar ao leitor algo efetivamente convincente ainda que não seja verossímil, o autor não reproduz simplesmente o que já está dado na experiência, embora possa ter aí o seu ponto de partida, antes busca construir o que ainda não está dado e que se torna conhecido por meio das conexões propostas pelo texto literário, não tanto pelo que se quer representar, mas, sobretudo, pela maneira como se representa. Nesse sentido, a literatura é sempre mais do que reprodução da realidade, e seu realismo é da ordem do realismo figural de que fala Auerbach:

Assim, a imitação de Homero, a que os antigos chamavam *mimesis*, não é uma tentativa de copiar da aparência, nem procede da observação, e sim, como o mito, da concepção de figuras inteiriças, cuja unidade é anterior à observação de que se tornam objeto. (...) A verdade natural ou mimese de uma cena de Homero, como o encontro de Ulisses e Nausícaa, por exemplo, não se funda na observação atenta de acontecimentos cotidianos mas em uma concepção a priori da natureza e da essência das duas figuras mencionadas e do destino apropriado para elas. Essa concepção é que vai criar a situação em que se reúnem; e uma vez que a concepção está presente, a narrativa que vai transformar a ficção em verdade vem naturalmente e por conta própria. Assim, a descrição feita por Homero não é uma simples cópia da vida, não só porque ele conta histórias que nunca poderiam acontecer na vida real, mas porque ele tem uma concepção do homem que só a experiência não lhe poderia dar. (AUERBACH, 1997, p. 14-15)

Assim, a lógica histórica não está dada, é construída a cada momento, e o realismo figural é também construção dessa lógica entre figuração-consumação-figuração. Essa construção não é regida por uma causalidade mecânica, mas por uma inversão que liga cada consumação à figuração anterior, uma vez que é a produção literária posterior que estabelece conexões capazes de explicar a figuração anterior. Representação literária, portanto, é uma construção histórica que apresenta conexões em suas formas estéticas, especialmente no modo como, em cada obra e nas obras entre si, essas formas articulam-se dialeticamente por meio do trabalho do escritor que constrói um conhecimento acerca do próprio trabalho humano na construção da história.

2. Representação e formação: a penosa construção de nós mesmos

Ainda segundo Auerbach, a literatura ocidental, no processo de causalidade figural, construiu uma representação histórica do homem europeu decisivamente marcada pelos Evangelhos:

Nos Evangelhos, como na comédia antiga, pessoas reais de todas as classes fazem sua aparição: pescadores, reis, sumos sacerdotes, publicanos e prostitutas participam da ação. E nenhum dos personagens de alto coturno se porta no estilo da tragédia clássica, nem os de nível inferior agem como figurantes de uma farsa. Muito pelo contrário, todos os limites sociais e estéticos se apagaram. Naquele palco há lugar para toda a diversidade humana, quer consideremos o elenco de *dramatis personae* em conjunto, ou cada um dos personagens em particular. Cada indivíduo é inteiramente legitimado, mas não segundo critérios sociais. Seja qual for o lugar que ele ocupa no mundo, sua personalidade é desenvolvida ao Máximo, e o que lhe acontece não é nem sublimado nem baixo. (AUERBACH, 1997, p. 28).

Essa representação do homem comum que, junto com o nobre, é inserido na perspectiva individual de destino, ao ser sucessivamente apresentada em representações que veicularam, na forma literária, as lentas mudanças no pensamento ocidental acerca do homem, foi construindo aquilo que se configurou como a promessa da ascensão social do homem comum que, na literatura do ocidente pôde ter o seu destino individual representado. Entretanto, essa promessa, anunciada e postergada a cada nova representação de sua

apresentação, não se cumpriu efetivamente, como afirma Auerbach ao analisar a *Comédia* de Dante, o primeiro a configurar literariamente o homem não como um herói lendário ou representante abstrato de um ideal, mas como indivíduo concreto, uno e inteiro em sua realidade histórica viva:

(...) a batalha [de Dante] foi uma vã tentativa de recuperar algo que já estava irremediavelmente perdido. Nessa batalha, o poeta foi derrotado, suas esperanças não se realizaram e as profecias que fez jamais se cumpriram. (...) Em consequência, o que se viu não foi a *humana civilitas*, de âmbito universal, como Dante desejara, mas uma fragmentação crescente de forças culturais. (AUERBACH, 1997, p. 216-217)

A despeito da irrealização dessa promessa na história da Europa, as representações, na literatura ocidental, que se seguiram a Dante continuaram consumando a figuração do homem comum em seu destino individual trágico, independentemente de já não se basearem nas pressuposições pelas quais a batalha de Dante na *Comédia* foi travada.

A idéia de realismo figural define parcialmente a forma como neste trabalho entendemos a representação para construir uma leitura crítica da relação entre literatura e interpretação do Brasil na obra *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. Entretanto, é preciso considerar que o realismo figural é construção da literatura européia e, como tal, representa as conexões construídas pelo sistema literário ocidental, do qual sempre fomos dependentes. Essa dependência, atestada e negada simultaneamente pelo nosso sistema literário, é, como mostrou a crítica de Antonio Candido, índice da condição em que se constituiu esse mesmo sistema: somos parte

integrante, mas não integrada, da literatura européia, devido a nossa posição periférica em relação a ela, o que chama à superfície o problema, talvez submerso, mas não solucionado, de nossa condição colonial. Essa figuração dependente e periférica, integrante e não-integrada, apresentada nas diversas representações que constituíram nosso sistema literário, recoloca a questão da representação literária no Brasil em variáveis peculiares que não devem ser preteridas pela crítica literária sob pena de bloquear a possibilidade de uma análise minimamente fecunda da capacidade concreta de nossos autores de representar a realidade nacional. Questão que se torna mais importante quando se verifica que a nossa é uma literatura empenhada na figuração da promessa de construção de uma nação livre e soberana à qual a literatura atrelou seu destino; promessa que, de fato, até hoje não se cumpriu.

Se no sistema literário ocidental, o realismo figural deixa ver o drama da promessa da literatura não realizada, no Brasil, essa negação dramática se duplica, uma vez que atinar com a lógica da história nacional sujeita à lógica perversa e, ao mesmo tempo, a seu modo, civilizatória da colonização é tarefa que conjura o escritor brasileiro a um ato estético sempre conflituoso: se deseja representar o seu mundo e o destino de ser brasileiro, o escritor só pode fazê-lo segundo o modo de representação apresentado pelo mundo do outro. Entretanto, as formas de representação do mundo do outro europeu, do colonizador, figuravam o homem que a Europa construiu – um homem que efetivamente podia julgar ter um destino individual capaz de conter nele mesmo o mundo inteiro. No Brasil, essas formas ou construiriam um Brasil pitoresco e exótico (brasileiro para os europeus e europeu para os brasileiros, como já disse Candido) ou atestariam a impossibilidade de encontrar por aqui um indivíduo concreto em sua unidade e inteireza. Como era possível consumir a figuração de destino individual para o brasileiro comum em um país ainda sem destino? Como era possível uma re-

apresentação do brasileiro conter em si mesma o mundo inteiro se constantemente ameaçada pelo “desmundo”? O conflituoso ato estético do escritor brasileiro resultou freqüentemente em um desequilíbrio entre o modelo de representação estética adequado, cujo paradigma deveria ser cosmopolita, e o desejo de inserir a matéria a ser representada, que deveria ter como eixo o local, fosse ele transfigurado ou chamuscado pelo senso do concreto. Ora pendendo para um dos pólos ora para outro, nossa representação literária, marcada pela impossibilidade de construir um modelo de representação do país, não abriu mão, no entanto, de se constituir como uma literatura empenhada na busca da auto-representação dos brasileiros, o que, segundo Paulo E. S. Gomes, foi a penosa construção de nós mesmos. Penosa porque, como fruto do desejo dos brasileiros de ter uma literatura, foi sempre uma literatura de dois gumes (CANDIDO, 2000, p. 163) que, embora empenhada no projeto da formação nacional tardia, participou igualmente do processo colonizador, serviu aos mecanismos de dominação da ordem colonial e, quando nas mãos das classes dominantes locais, como força hegemônica civilizadora, tanto sufocou as culturas dominadas pela sua transfiguração em elemento exótico e pitoresco, quanto preservou a nascente vida inteligente nacional da anomia característica de nossa realidade social. Por outro lado, também figurou em forma diversa essa mesma contradição da ordem social que se funda entre a ordem e a desordem, abrindo espaço para os interesses das classes populares, dando, assim, início à representação realista da singularidade de nossa lógica histórica contraditória. (ARANTES, 1997, p. 55)

As contradições e os impasses do processo formativo de nossa literatura podem ser concentrados na dialética cosmopolitismo/localismo, que foi, a um só tempo, danosa e fecunda para a formação de nosso sistema literário que, obrigado à importação das formas de representação estrangeiras, foi também forçado a adaptá-

las às condições locais de produção, o que, por esforços sucessivos, acabou plasmando um modelo de representação que se consolidou quando a própria defasagem entre forma de representação e matéria a ser representada se tornou figuração na obra de Machado de Assis. Atento à marcha de nosso sistema literário, Machado consumou em sua obra, pela tradição das representações apresentadas, a figuração de nossa literatura empenhada pretendida pelos seus antecessores: realizar uma obra de valor estético universal que representasse efetivamente o Brasil. Como se sabe, porém, a representação machadiana do Brasil foi consumada porque atinava, enfim, com a lógica histórica de nossa condição colonial: a matéria que tornou possível a construção de *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi a impossibilidade de formar-se da nação. E sua universalidade deriva do fato de que foi possível representar esteticamente o quanto os ideais liberais burgueses eram tão falaciosos no Brasil, quanto na Europa, que se sustentava do colonialismo. A obra de Machado é consumação porque, dentro de nosso sistema literário, como evento posterior, encontra a lógica subtraída à figuração anterior.

O que foi dito até aqui é também construção histórica da experiência crítica brasileira que, com *Formação da literatura brasileira*, armou um quadro interpretativo inédito, sem o qual a noção de realismo figural de Auerbach corre o risco de tornar-se apenas mais uma idéia fora do lugar. A leitura crítica de Candido e de Schwarz aqui apresentada é também uma conexão que estabelece uma inteligibilidade para a história de nossa formação, tanto do ponto de vista literário quanto da perspectiva da nação. Esse conhecimento construído pelos críticos do processo formativo interessa sobremaneira à consecução desta leitura de *Crônica da casa assassinada*. Em primeiro lugar, porque demonstra que, no Brasil, representação e formação estão necessariamente vinculadas, uma vez que nossa literatura empenhada atrelou seu destino ao do país e, além dis-

so, o modelo de representação aqui se consolida na medida em que se representa a impossibilidade de consolidação da formação da nação. Em segundo lugar, esse conhecimento que a crítica da formação produziu equacionou em termos críticos o problema estético e histórico que se veio montando no passado e que se impõe para a atualidade e para o futuro: o sistema literário brasileiro se formou sem que a prometida formação da nação se cumprisse. O problema da formação indica que é possível a coexistência entre sistema literário consolidado e nação ainda (e até quando?) por fazer. Assim, os benefícios civilizadores resultantes da formação de nosso sistema literário permaneceram restritos à camada dominante da população brasileira que, de resto, não pôde ainda se livrar das iniquidades atreladas à condição colonial. Entretanto, como afirma Schwarz:

[...] nossa unidade cultural mais ou menos realizada é um elemento antibarbárie, na medida em que diz que aqui se formou um todo, e que esse todo existe e faz parte interior de todos nós que nos ocupamos do assunto, e também de muitos outros que não se ocupam dele. (SCHWARZ, 1999, p. 57).

3. *Crônica da casa assassinada*: repositório de forças em desagregação

Como elemento antibarbárie, a formação de nosso sistema literário apresenta-se como um todo organizado, legado a cada brasileiro, entretanto parece também se tratar de um sinal invertido da oposição à desagregação social e à barbárie que ameaçam, a cada passo, o desenlace da história nacional entrincheirada na lógica do capital mundializado. A formação desse todo é também um sinal invertido, ou negativo, porque se consoma no momento em que, paradoxalmente, se afigura a sua desagregação.

A data da primeira publicação de *Crônica da casa assassinada* é a mesma da primeira edição de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido: o ano de 1959. Mais do que coincidência, essa simultaneidade espaço-temporal pode associar o romance de Lúcio Cardoso ao conjunto de obras que, naquele período, se dedicaram ao problema da formação. Essa associação, entretanto, se justifica, sobretudo, pelo viés da negatividade e da contradição. Quando estava concluído um quadro interpretativo da formação da literatura brasileira capaz de entrever, pela primeira vez, algo de difícil compreensão no panorama da periferia do capitalismo – o nexó histórico do sistema que pôde representar de forma organizada o desejo dos brasileiros de ter uma literatura –, surgia também, com a *Crônica da casa assassinada*, uma forma estética que buscava representar o processo de desagregação das forças formativas. Tal simultaneidade contraditória dá conta do realismo figural que, no Brasil, como já dissemos, vincula representação a formação. Assim, ao situar o livro de Lúcio Cardoso no sistema literário brasileiro, a partir do quadro armado pelo trabalho de Candido, verifica-se que nele as conexões estéticas dão a ver uma figuração já as voltas com a desagregação. Nessa relação entre as obras empenhadas na construção da literatura brasileira, como forma de emancipação nacional, e a *Crônica da casa assassinada* é possível apreender um traço significativo de nossa representação histórica: a capacidade de nos auto-representar está marcada pela bi-temporalidade histórica em que nos encontramos, isto é, quando as conexões necessárias ao nosso reconhecimento como povo brasileiro parecem estar disponíveis, já se afiguram sua desagregação e sua ruína.

A representação da desagregação e da ruína em *Crônica da casa assassinada* se constrói pela própria estrutura do romance. Lúcio Cardoso justapõe diversas formas de composição – diário, carta, narrativa, confissão, depoimento e memórias – para compor um todo que intitula de crônica, evocando uma fórmula ligada à História e/

ou à narrativa do cotidiano. A justaposição de formas variadas de narrar constrói um conjunto não-linear, um todo, que é o romance, mas que Lúcio Cardoso decidiu compor de forma fragmentada. A maneira como o romance foi composto aponta para um movimento duplo: de integração e desintegração, de encontro e desencontro, na mesma medida da justaposição das formas de narrar que se procuram e se desgarram. A forma de composição fragmentada, neste caso, não pode ser interpretada exatamente como um indicativo de que se apresenta em *Crônica da casa assassinada* um tipo de narrativa, hoje comum na literatura, que, não tendo mais o que narrar, concentra-se em si mesma para espelhar seus próprios movimentos e estruturas, criando um jogo circular e especulativo em torno das diversas combinações e possibilidades de estabelecer a narrativa, mantendo-a fechada em si mesma. Não se trata tampouco da constituição de uma narrativa de suspense ou de virtuosismo da composição à procura de novas formas de narrar de maneira complexa, inteligente e mais interessada na configuração labiríntica da arquitetura do texto. A fragmentação da composição em *Crônica da casa assassinada* é, sobretudo, penosa.

As narrativas fragmentadas estão a cargo de diferentes narradores, todos em 1ª pessoa, e são dispostas em uma linha temporal não-cronológica, em um constante movimento de idas e vindas na desordem dos sentimentos dos personagens e do próprio espaço e tempo em que eles estão condenados a viver. A fragmentação da narrativa é penosa para os personagens, uma vez que, assim, se estabelece a sofrida incomunicabilidade a que ficam submetidos, já que suas narrativas são sempre por meio de formas intimistas: diários, confissões, memórias proibidas, cartas sem resposta, narrativas e depoimentos que apresentam sempre uma visão parcial dos fatos em que todos estão envolvidos, o que evidencia a descontinuidade que isola cada personagem em sua própria concepção do mundo. A fragmentação é também uma construção pe-

nosa para o escritor que, lidando com a construção dos modos de narrar de cada personagem, estabelece a descontinuidade e, ao mesmo tempo, não abre mão de buscar um sentido articulado às narrativas embaralhadas. Enfim, a fragmentação é penosa, sobretudo, porque produz uma tensão entre as formas de narrar que, no eixo da desagregação e recomposição dos fatos narrados, inscrevem em si mesmas uma contradição: são formas de composição que narram a decomposição ou a recomposição de um todo irremediavelmente arruinado.

Ao construir essa estrutura para seu romance, Lúcio Cardoso constrói também uma conexão para a representação de nosso sistema literário e das profundas contradições pelas quais se foi armando, tanto como solução quanto como problema, o nosso processo formativo. Se representação e formação estão, entre nós, sempre associadas, Lúcio Cardoso representa, nessa construção fragmentada, a penosa construção de nós mesmos.

Aparentemente, pode parecer difícil entrever essa lógica interpretativa da estrutura do romance fundamentada na correlação entre a forma estética e o sentido histórico da representação do modo de ser brasileiro. Principalmente se considerarmos que o conjunto da obra do romancista mineiro foi sempre visto pela crítica, de forma inequívoca, como intimista, psicológica, introspectiva, espiritualista e focada nos problemas do indivíduo, com suas angústias e suas inquietações diante da existência. Além disso, os romances de Lúcio Cardoso não evidenciam preocupações políticas ou sociais explícitas e, algumas de suas obras, até reagiram à literatura produzida por alguns dos escritores do Romance do nordeste, o que gerou uma polêmica entre Lúcio Cardoso e alguns regionalistas acerca do modo de representação do romance moderno.

É importante ressaltar que, em *Crônica da casa assassinada*, a construção de conexões com o sentido da história nacional não se realiza “apesar” da forma intimista do romance. Ao contrário, é

exatamente por meio dessa formulação intimista que se estabelecem as conexões com a nossa forma objetiva. Primeiramente, porque a representação da realidade, como já dissemos, mais do que uma referência direta às estruturas sociais observáveis, reconhecíveis e mensuráveis, é a construção de um sentido que se produz na medida da produção da obra e não pela reprodução da experiência imediata. Na fatura da obra se vão encarnando as conexões que, a partir do conjunto de figurações anteriores e dos elementos extraliterários submetidos ao trabalho estético, darão corpo a uma inteligibilidade ainda não construída de nossa história. É exatamente por ser uma realidade outra que o romance pode dar a ver o que não é imediatamente reconhecido em nossa experiência de realidade, ainda que essa lógica não disponível ou subtraída seja o esteio da realidade em que estamos mergulhados. Falando de outra forma, é a subjetividade das formas de narrar do romance que torna visível, por destaque, a objetividade da forma social. Forma objetiva não é o enquadramento mecânico e estático das estruturas sociais, mas o movimento dinâmico e contraditório da correlação das forças históricas produzidas sucessivamente pelo trabalho humano que, assim, ao mesmo tempo, produz o próprio homem. Da mesma maneira, as formas de subjetividade também não estão dadas a priori, são uma construção histórica que, na produção de sucessivas representações, produzem uma composição do humano que, no ocidente mundializado, se configurou como representação do destino individual do homem comum, que, em modo trágico, pode conter em si o mundo inteiro. Como construções históricas produzidas pelo homem e produtoras do próprio homem, forma objetiva e formas de subjetividade estão dialeticamente entremeadas, como se vê representado na estrutura fragmentada de *Crônica da casa assassinada*. A subjetividade dos diferentes narradores, isolados em sua visão parcial do mundo que, simultaneamente, habitam e narram, constrói fragmentos de um mundo que não se compreende e é captado de

forma isolada e descontínua. É exatamente esse grau de subjetividade das narrativas profundamente intimistas e sem comunicação explícita entre si que bloqueia qualquer possibilidade de integração entre os focos narrativos capaz de dar outro destino ao mundo narrado que não seja o da sua decomposição. É dessa forma que a apresentação subjetiva, fragmentada e descontínua das narrativas intimistas dos narradores, pelo trabalho de articulação estética do autor, constrói uma representação da forma objetiva nacional: um país em que as forças formativas estão em desagregação, onde o esforço penoso de construção de um destino para o país se mostra arruinado antes mesmo de se formar. Tal representação é claramente a do problema da formação, uma vez que, se o destino de nossa literatura se cumpriu, o destino individual do brasileiro permanece em suspenso, refém da inorganicidade crônica da nação, o que parece ser não apenas o destino particular do Brasil, mas também de boa parte da humanidade contemporânea. (SCHWARZ, 1999, p. 58)

Se a literatura intimista de Lúcio Cardoso se apresentou, especialmente nos decênios de 30 e 40, como oposta à literatura regionalista do romance do nordeste, e verificamos aqui que, em *Crônica da casa assassinada*, o romancista constrói uma representação do Brasil, cabe perguntar se o romance intimista moderno estava efetivamente desvinculado do traço regionalista que de certa maneira, muitas vezes equivocadamente, expressou o caráter empenhado de nossa literatura, graças à associação entre regional e local? Qual seria, então, a região que Lúcio Cardoso representa em *Crônica da casa assassinada*?

No lançamento do romance em 1959, o escritor mineiro deu o seguinte depoimento a Fausto Cunha a respeito de *Crônica da casa assassinada*:

Meu movimento de luta, aquilo que visou destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica

e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: Contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira.” (CARDOSO, 2002, p. 9)

A partir das palavras do autor, pode-se pensar em uma espécie de regionalismo às avessas, em que o espaço regional é francamente delineado, mas não, é claro, em favor da exaltação pitoresca, tampouco em nome da preservação de um traço local indicativo da identidade da região, nem mesmo para descrever ou documentar objetivamente o subdesenvolvimento e atraso da região. Se nos guiarmos pela declaração do autor, a região é construída no romance com o propósito apaixonado de destruí-la. A estratégia de destruição da “fábula mineira”, entretanto, embora pareça ser exclusivamente planejada pela literatura mineira contra a própria literatura mineira, ao ser concretizada na forma do romance, parece ter ampliado seu alvo de ação atingindo em cheio não somente a região mas também uma super-região.

A luta do romance mineiro de Lúcio Cardoso contra a literatura mineira recoloca a questão da região em *Crônica da casa assassinada* sob outro foco: o do lugar desse romance no sistema literário brasileiro. Pelo seu refinamento técnico; pela narrativa intimista e fragmentada, apoiada em elementos antinaturalistas, como a duplicidade peculiar do tempo e do espaço; pela apresentação de um mundo fantasmagórico como quadro de tensões subjetivas, o romance extravasa as dimensões regionais e transfigura os elementos especificamente regionais de modo a que adquiram universalidade. A formulação estética do romance propõe um drama que, transfigurando às avessas a região de Minas Gerais, alcança uma

dimensão super-regional associada ao que Antonio Candido chamou de nova narrativa. (CANDIDO, 2000, p. 161-162; 199-215). Além dos traços da composição do romance, é preciso considerar também o lugar de Minas Gerais na configuração político-econômica brasileira. Minas é parte de um complexo e contraditório conjunto e sua aristocracia rural encontrou cumplicidade e resistência nos outros centros de poder brasileiros em luta pela hegemonia. Portanto, a “fábula mineira”, infelizmente, não pôde ficar restrita a Minas Gerais, e conseqüentemente as forças desagregadoras da região apresentam também uma dimensão super-regional. Na literatura brasileira, a presença de Minas Gerais é significativa para o processo formativo, pois, como centro da exploração colonial do ouro, foi entre aqueles penhascos que o desejo dos brasileiros de ter uma literatura começou a se forjar e buscou expressão nas formas da poesia de nossos árcades divididos entre a fidelidade ao rústico berço mineiro e à experiência intelectual e social da metrópole. Naquela região inóspita, começou a se armar o problema da formação, que atrelou o destino da literatura ao destino do país. Descendente dessa literatura, *Crônica da casa assassinada* se concretiza no momento em que o destino da literatura já se cumpriu a partir da representação evidente do seu descompasso com o destino do país. Tomando-se a expressão de Lúcio Cardoso no sentido literário de fabulação, percebe-se que a “fábula mineira” que a *Crônica da casa assassinada* deveria apresentar e também destruir é a representação da pergunta cuja resposta é: Minas Gerais é ficção, ou, nas palavras de Drummond, “Minas já não há” e “Itabira é apenas uma fotografia na parede”. Assim, o que resta de Minas em *Crônica da casa assassinada* é “apenas a sobrevivência de coisas idas”.

A sobrevivência do que já não há remete o texto a um mundo fantasmal. O mapeamento da região no romance – a chácara, os cômodos, os pesados móveis antigos, os cristais empoeirados, o quarto-cárcere de Timóteo, a cozinha e o pátio dos empregados, a varan-

da, os jardins abandonados, o Pavilhão, o quarto fechado do jardineiro, as velhas ferramentas amontoadas pelos cantos, o porão da velha Anastácia, a roça e a fazenda, o cemitério dos pretos, as cidades pobres de Minas Gerais, a capital e os espaços urbanos – está sempre associado ao tempo, formando uma unidade contraditória, um reflexo desse tempo perdido e recomposto pela reunião de passado e presente no mesmo espaço, onde é possível escutar coisas ditas no passado e caminhar em outra fase do tempo. Trata-se da repetição de uma cena antiga em que “o novo acontecimento se prenderia ao velho (...) e formaria com ele um só corpo” (CARDOSO, 2002, p. 167). O tom fantasmagórico da narrativa resulta da junção entre espaço/passado e espaço/presente; assim, em cada objeto e lugar ancora a forma agonizante de um passado morto que resiste e arrasta consigo qualquer gesto novo:

(...) como se assistisse à demonstração de um espetáculo mágico, ia revendo aquele ambiente tão característico de família, com seus pesados móveis de vinhático ou de jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre, gerações de Meneses talvez mais singelos e mais calmos; agora, uma espécie de desordem, de relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais. Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, sua pratas semi-empoeiradas 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.” (CARDOSO, 2002, p. 130).

A bi-temporalidade fantasmal que assombra os objetos, além de ser a própria imagem da ruína, é um índice do processo reificador da escrita que dá à forma literária uma relativa autonomia, fundamental à criação do mundo literário, mas que, simultaneamente, indica os limites da autonomia do mundo criado pela escrita e remete à reificação do mundo real. A criação do mundo literário dos Meneses só se constrói para se decompor lentamente aos olhos do leitor.

Os objetos encarnam a sobrevivência do que já morreu e que, no entanto, retorna impedindo a sua superação concreta. A ruína e a desagregação, portanto, não correspondem ao fim ou ao desmanche de uma determinada realidade, mas à imposição de uma situação ambígua, cuja compreensão se apresenta inacessível e cuja resolução ameaça ser imprevisível. A sobrevivência das coisas idas é reificada e reificadora, isto é, tanto é produto da ruína do passado quanto é produtora da ruína permanente que emperra a compreensão do presente e a constituição do futuro. O que Lúcio Cardoso narra não é a ruína e a desagregação que apontam para um término ou uma resolução, o que poderia ser um índice de que algo novo poderia ser formulado. O que a casa assassinada abriga é o produto da desagregação e da ruína, a sua permanência reificada. A casa é “um repositório de forças em desagregação.” (SCHWARZ, 1999, p. 58)

Essa expressão de Schwarz é empregada para descrever o sistema literário no momento em que o crítico discute a atualidade do sentido da formação. A configuração nebulosa da formação, gerada pela separação entre o destino da literatura e o destino da nação, dificulta a construção crítica da compreensão deste problema do processo de formação e só permite a construção de hipóteses: o processo formativo foi apenas uma miragem, já que o que prometeu não é o que se cumpriu, e a nação, dividida entre as camadas integradas à ordem internacional e o resto à margem da

ação civilizadora, não irá jamais se formar como um todo? O sistema literário, como único elemento unificador e inteiro do povo brasileiro, pode ser encarado como forma de resistência à tendência da economia à desagregação da nação? O desejo de formação esvaziado de sua força agregadora, que atrelava o avanço da cultura ao avanço da nação como um todo organizado, pode ter abandonado a sua perspectiva de realização concreta sem, contudo, deixar de existir, passando para um outro modo de existência, em que, desligado do projeto de emancipação social e econômica do país, se transforma em mercadoria de alto valor no mercado das diferenças culturais?

Diante da representação da permanência da ruína e da desagregação em *Crônica da casa assassinada*, nos parece que Lúcio Cardoso engendrou questões semelhantes a essas hipóteses formuladas por Schwarz. Como crônica da desagregação e da ruína, embora represente a frustração da promessa da formação, o romance de Lúcio Cardoso é ainda empenhado, pois: “A contemplação da perda de uma força civilizatória não deixa de ser civilizatória a seu modo.” (SCHWARZ, 1999, p. 58)

A sobrevivência das coisas idas na chácara dos Meneses problematiza a reificação das promessas da formação e faz do livro de Lúcio Cardoso, em certa medida, um romance da “desformação”, uma crônica da desagregação e da ruína, que apresenta a figuração sombria de que a literatura, desligada do seu empenho original, perde um dos seus gumes, justamente aquele que prometeu ser o sentido do seu destino, e, assim, opta pelo seu outro gume, aquele que esteve, ontem, a serviço dos iníquos mecanismos de dominação da ordem colonial herdados pelas elites locais, e que, hoje, significa estar a serviço da hegemonia do capital e pagar o alto preço de se tornar a literatura, ela mesma, apenas a sobrevivência de coisas idas.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otília B. F. e ARANTES, Paulo E. **Sentido da formação**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

AUERBACH, Erich. **Dante, poeta do mundo secular**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Lúcio Cardoso, um expressionniste tropical. In: CARELLI, Mário e GALVÃO, Walnice N. **Lê roman brésilien**. Une littérature anthropophage au XX siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

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

SCHWARZ, Roberto. **Seqüências Brasileiras**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.